

MÚSICAS TERRITORIALES

Encuentro de cuerpos, geografías y sensibilidades
latinoamericanas

Agustín Arosteguy
Cristian Castiblanco
Editores



[2025]

MÚSICAS TERRITORIALES

Encuentro de cuerpos, geografías y sensibilidades
latinoamericanas

Título de la obra

Músicas Territoriales. Encuentro de cuerpos, geografías y sensibilidades
Latinoamericanas

ISBN:

978-958-58061-4-6

©

- Alessandro Dozena, Andrés Barrios Rubio, Luis Miguel Pedrero, Agustín Arosteguy, Sergio Hernán Sierra Monsalve, Claudia Patricia Leguizamón, Liliana Hurtado Sáenz, Villy Creuz, Cristian S. Castiblanco S., Luisa Fernanda Toro, María Ximena Arqueros, Pablo Bas, Clementina Crisoliti, Marlem Núñez, Júlía Santos Cossermelli de Andrade, Lucas Panitz
- Red Internacional de Estudios sobre Territorio y Cultura -RETEC- (www.redretec.co)
- Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Caldas (www.iicsh.com)

Presidente RETEC

Carlos Vladimir Zambrano

Director del Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanas

Carlos Emilio García Duque

Apoyo a la edición

Beatriz Nates-Cruz y Patricia García Gómez

Imagen Carátula

Cristian Santiago Castiblanco Suárez

Diseño y diagramación

Agustín Arosteguy

[Índice]

- **Presentación**

- **Capítulo. 1**

El ser (tan) musical del nordeste brasileño: experiencias Armoriales
Alessandro Dozena

- **Capítulo. 2**

La dieta de consumo musical de los jóvenes en el entorno digital
Andrés Barrios Rubio + Luis Miguel Pedrero

- **Capítulo. 3**

■ **Atahualpa Yupanqui y el malambo:**
bases para el entendimiento espacial del baile folclórico pampeano
Agustín Arosteguy

- **Capítulo. 4**

El territorio y la corporalidad en la música urbana en Colombia.
Caso de estudio Cesar Ramírez "Pitu mijo"
Sergio Sierra + Claudia Leguizamón

-

- **Capítulo. 5**

Crónica desde territorios del dolor:
Pitu Mijo o la promesa incumplida con la muerte
Liliana Hurtado Sáenz

**MÚSICAS
TERRITORIALES**
Encuentro de cuerpos, geografías y sensibilidades
latinoamericanas

■ Capítulo. 6

A globalização do som: as tecnologias musicais no cotidiano

Villy Creuz

■ Capítulo. 7

■ Cartografías, Música y Territorio.

Contribuciones para el estudio y la visualización de la dinámica cultural en la ciudad de Ibagué - Colombia

Cristian Castiblanco

■ Capítulo. 8

Mapa de rituales sonoros en pandemia. México, Ecuador y Argentina.

Luisa Fernanda Toro + María Ximena Arqueros

Pablo Bas+ Clementina Crisoliti + Marlem Núñez

■ Capítulo. 9

Tanto Mar, tránsitos musicales entre Brasil y Portugal.

Semillas dejadas en algún rincón del jardín por Chico Buarque

Júlia Santos Cossermelli de Andrade

■

■ Capítulo. 10

Represent(Acciones) de los paisajes platinos a través de la canción popular: narrando paisajes, produciendo territorios.

Lucas Panitz

**MÚSICAS
TERRITORIALES**
Encuentro de cuerpos, geografías y sensibilidades
latinoamericanas

Presentación

La música como expresión de la cultura ensambla maneras de practicarla y producirla, además, posibilita visibilizar su naturaleza como corazón identitario de comunidades. *Músicas Territoriales: encuentro de geografías, cuerpos y sensibilidades latinoamericanas*, reúne en sus páginas diversas miradas desde la investigación académica acerca de la música y su influencia en la configuración del territorio. Un recorrido que integra posturas metodológicas y resultados de investigación que desconecta el sentir sonoro de la musicalidad y lo asocia a las dinámicas que conducen a múltiples posibilidades de abordar su estudio en diferentes contextos. De esta manera, el territorio musical emerge en las letras y en las melodías de las canciones en la voz y en los instrumentos de los intérpretes y compositores para expresar lo que la geografía les transmite. Todo esto confluye en maneras de usufructuarla que permiten reconstruir vivencias, experiencias, paisajes, emociones, afectos, imaginarios, en los diversos actores y autores de la cultura. Estas músicas que somos, representan las visiones de un grupo interdisciplinario de investigadores que exponen dinámicas actuales en torno al panorama territorial de la música, las emociones, las expresiones del cuerpo y la geografía.

Esta obra viene a aportar una mirada desde Iberoamérica en donde las visiones anglosajona y francófona poseen una fuerte tradición. Es importante destacar que este aspecto no es un detalle menor ya que funciona, por un lado, como un antecedente para crear conocimiento desde nuestro propio territorio y, por otro, nos permite valorizar nuestras músicas, nuestras visiones de mundo, nuestras idiosincrasias, nuestros sentires resaltando las características distintivas y únicas de nuestra geografía. Como

autores responsables sentimos que este momento no podría ser más propicio para presentar una obra de este tipo, debido a que se viene dando una suerte de afianzamiento y fortalecimiento de las redes y conexiones que están siendo articuladas entre diferentes países iberoamericanos. De esta forma, esta obra es una contribución porque hace confluir aportes de Colombia, Argentina, Brasil, México, Ecuador y España. Y, por último, deseamos destacar que la diversidad de miradas y enfoques de cada uno de los trabajos que integran esta obra, demuestra sin sombra de duda que en América Latina existe un gran potencial creativo e intelectual.

Así abrimos paso a presentar cada uno de los capítulos que componen esta obra. En primer lugar, Alessandro Dozena de la Universidad Federal de Río Grande del Norte (Brasil), nos invita a adentrarnos en el interior del nordeste brasileño, región delimitada por el marco natural semiárido y caracterizado por sequías periódicas. Su trabajo lleva como título “El ser (tan) musical del nordeste brasileño: experiencias armoriales”, en el cual plantea que la elaboración discursiva sobre el sertón nororiental se produjo desde una perspectiva extranjera y universalizadora. Este hecho provocó el desconocimiento de la diversidad de manifestaciones musicales y artísticas, y la llevó a la estandarización estereotipada. Entonces, el autor a través de la presentación de una discusión sobre la diversidad sonoro-musical que se encuentra en el interior del nordeste brasileño, busca demostrar que los sonidos encontrados en él se mueven entre códigos de comunicación ritualizados y generadores de identificaciones territoriales. Tales identificaciones incluyen elementos de lenguaje, bailes, celebraciones festivas, conductas personales, conductas colectivas y, sobre todo, improvisación. Todo esto será ilustrado mediante la vertiente

artística y cultural denominada movimiento armorial, surgida en la década de 1970 y que actuó como promotora de los sonidos sertanejos y de las artes populares nordestinas.

En el siguiente capítulo, Andrés Barrios-Rubio de Colombia y Luis Miguel Pedrero-Esteban de España, proponen en el texto titulado “La dieta de consumo musical de los jóvenes en el entorno digital” describir la evolución en las rutinas de descubrimiento y fidelización hacia la música por parte de un público juvenil cuyos hábitos digitales no sólo modelan las estrategias de creación y distribución de la industria discográfica, sino también de los propios compositores e intérpretes. Aunque la comunicación sonora supone un diálogo multicultural e intercultural donde convergen valores, inquietudes y sensibilidades, este producto artístico se descubre en el escenario digital cada vez más condicionado por la adopción y mediación de la tecnología, y menos por la presencia de los divulgadores y prescriptores que en otro tiempo, más allá del marketing, aportaron criterio y relevancia a los contenidos musicales y al contexto de su difusión.

En el capítulo tres, “Atahualpa Yupanqui y el malambo: bases para el entendimiento espacial del baile folclórico pampeano”, Agustín Arosteguy de la Universidad de Buenos Aires (Argentina) busca establecer una configuración sonora del espacio pampeano a partir del entendimiento sobre el malambo que el cantautor Héctor Roberto Chavero, más conocido como Atahualpa Yupanqui, expresa en su libro de memorias y en un concierto realizado en Colonia (Alemania) en 1978. De esta manera, establece tres aspectos sobre los cuales basar esta configuración: 1) la propia Pampa, entendida en su extensión y planicie como un gran parche; la pulpería, como el sitio alrededor del cual se gestó este

baile; 3) el caballo, como el inspirador de estos sonidos que los paisanos buscaron imitar y reproducir.

Claudia Leguizamón y Sergio Sierra de la Universidad de Caldas (Colombia), buscaron inspiración en la obra de rapero Cesar Ramírez, conocido artísticamente como 'Pitu Mijo', para escribir el capítulo "El territorio y la corporalidad en la música urbana en Colombia: caso de estudio Cesar Ramírez 'Pitu Mijo'". Este capítulo tiene la particularidad de dividirse en dos partes, siendo la primera destinada a presentar un análisis sobre la música urbana en Colombia desde el punto de vista comercial y reflexionar cómo se manifiesta el territorio desde la perspectiva de lo masivo (Shakira, Karol G, J Balvin y Maluma) en contraposición con la experiencia de Pitu Mijo alrededor de su barrio en la ciudad de Manizales. Ya en la segunda, se aborda la importancia de la formación y el valor de la corporalidad en la música urbana, tomando como punto de partida los orígenes del hip hop y su impacto en Colombia, y en particular en el recorrido que efectuó Pitu Mijo en la Universidad de Caldas y para luego lanzar su carrera y consolidarse como una de las figuras emergentes destacadas dentro del escenario colombiano. Siguiendo con la obra del rapero Pitu Mijo, Liliana Hurtado Sáenz, de la misma universidad que los autores del capítulo anterior, narra los comienzos de Cesar Ramírez en el teatro cuando ingresó a la licenciatura en artes para luego dedicarse a la música. De esta forma, bajo el título "Crónica desde territorios del dolor: Pitu Mijo o la promesa incumplida con la muerte", analiza algunas de las canciones del compositor para mostrar el trasfondo de su derrotero y evidenciar las dificultades que tuvo de atravesar para conseguir convertirse en músico y compositor.

A continuación, Villy Creuz desde San Pablo (Brasil), contribuye con reflexiones teóricas y conceptuales para el estudio de la música y el territorio, reconociendo en la técnica el medio que involucra prácticas cotidianas, individuales y colectivas de lo musical en la producción territorial. Este abordaje intitulado “A globalização e a música: reflexões sobre o uso do território com tecnologias sonoras”, implica el estudio profundo de las prácticas musicales como producción, donde intervienen diferentes actores, desde la producción, gestión y difusión musical, las formas de consumo y su impacto en la economía de la cultura, la cotidianidad musical urbana, su impacto y contribución a la configuración de nuevas territorialidades.

En el capítulo siguiente, “Cartografías, Música y Territorio: contribuciones para el estudio y la visualización de la dinámica cultural en la ciudad de Ibagué - Colombia”, Cristian Castiblanco desde la Universidad del Tolima, propone a través de procesos de reflexión y construcciones cartográficas, maneras de representar la musicalidad vista desde una perspectiva territorial. Ésta comprendida como sistema de actores, coproduce la música a modo relacional, el medio comunicacional entre la música y el territorio geográfico, que, estudiando dimensiones de análisis como infraestructura, cercanías, gustos y densidades, logra visibilizar la dinámica local que fortalece el vínculo entre tradición, cultura e identidad en la reconocida ciudad musical de Colombia, Ibagué.

Siguiendo la ruta geomusical, México, Ecuador y Argentina se unen en el estudio y construcción de mapas rituales sonoros de la cotidianidad emergente en los tiempos de pandemia en el capítulo “Mapa de rituales sonoros en pandemia: México, Ecuador y

Argentina". Aquí María Ximena Arqueros, Pablo Bas, Clementina Crisoliti de tres ciudades de la Argentina, Luisa Fernanda Toro desde Ecuador y Marlem Núñez de México, reconstruyen desde distintas metodologías la composición de registros de campo en un viaje sonoro reconocido en las narrativas, los sonidos, los cuerpos y el valor de lo simbólico durante los días que marcaron a la humanidad a través de este fenómeno mundial de salud pública.

Por su parte, Júlia Santos Cossermelli de Andrade de la Universidad del Estado de Rio de Janeiro (UERJ-Maracanã), en "*Tanto Mar*, tránsitos musicales entre Brasil y Portugal: semillas dejadas en algún rincón del jardín por Chico Buarque" estudia la música brasileña a través de la geografía empleando las letras y composiciones del gran cantautor brasileño Chico Buarque. Mediante sus sonoridades y melodías nos lleva a recorrer diferentes escalas de la geografía sobre la cual se inscribe su obra narrativa y musical. Expresa, además, las sonoridades de los autores brasileños residentes en Portugal y la manera de establecer a través de sus letras un instrumento de poder y voz política de la cultura, especialmente en las producciones emergentes en los años setenta, centrando la atención en la canción *Tanto Mar* escrita por Buarque en 1974 tras la Revolución de los Claveles en Portugal.

Para terminar, Lucas Panitz desde la Universidad Federal de Rio Grande del Sur en Brasil, nos expone un aporte teórico-metodológico donde reflexiona sobre el concepto de represent(acción) de la música coproducida en los paisajes platinos y las maneras de territorialización asociadas a la geografía identificadas en tres lugares (Argentina, Brasil

y Uruguay), al clima templado de la región platina, a las fronteras y a las planicies, ríos y mares, con el propósito de dilucidar o vislumbrar la manera en que estos paisajes, a través de la canción popular, consiguen narrar el entorno y producir territorio/s.

Sean todes bienvenides a recorrer y ser parte del territorio musical que se presenta y disfrutarlo tanto como lo hemos hecho al compilarlo.

Musicalmente, Agustín y Cristian.

PRÓLOGO

Beatríz Nates-Cruz
Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanas (www.iicsh.com) /
ANTROSOC
Universidad de Caldas - Manizales, Colombia

No hay nada más territorial que la música, el teatro, la danza, la literatura. El territorio no es el lugar, éste es su objetivación, su muestra evidente. Pensar territorialmente la música, el teatro, la danza, la literatura, implica pensarlas, diseñarlas, andarlas, desde tres niveles enlazados que las hacen posibles. Su geograficidad que da cuenta de cómo la música hace intersección entre una sociedad localizada y su entorno. Cómo es que se produce esa imbricación que le da vida a las letras, al movimiento, a las emociones paisajeadas. La sociabilidad que deviene de la geograficidad, pone a la música, el teatro, la danza, la literatura, en su plano más político, desde el cual “habla” con asidero, la cultura o la cosmovisión situada. Ese hilo que nos lleva de la geograficidad a la sociabilidad se encuentra atravesado por la historicidad sin lo cual el ritmo, los momentos y las dinámicas no podrían ubicarse, no tendrían los lenguajes encontrados, con sentido, que nos mueven en todos los tiempos del verbo.

Músicas Territoriales como proyecto, y del cual es muestra este libro, surge en 2020 y se pensó así, desde la geosociohistoricidad (geograficidad, sociabilidad e historicidad) llevada a las calles. Que, en plazas y parques urbanos, que, en asientos urbanos de zonas rurales, pudiéramos en un conjunto polifónico de gentes, sentires, paisajes y posiciones; escuchar, ver, danzar, vibrar, y con ello, que se mostrara entonces todo lo que cimenta la vida social, como una oportunidad visible, oíble, palpable de lo que quienes organizamos esta idea, pudiéramos transmitirla a otros, a todos. Esa idea que

se originó como posibilidad de llevarla a la calle, se concibió en un año adverso, el año 2020. La Pandemia COVID-19, nos impidió esa presencia cuerpo a cuerpo de Músicas Territoriales, y nos indujo a pensar medios que permitieran seguir adelante, sin cancelar el proyecto. Fue así entonces como nos reunimos en trilogía instruccional, la Universidad de Caldas desde el Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanas (www.iicsh.com) y el Departamento de Artes Escénicas, la Universidad de Buenos Aires desde el Instituto de Geografía y la Universidad del Tolima desde el Departamento de Arquitectura. Esa trilogía fue perfecta y funcionó durante todas las temporadas del proyecto entre 2020 y 2023.

Todos a una voz y muchas manos, reunimos un esfuerzo valioso, con presencias distintivas: unos detrás de cámaras para la pensada, o los asunto técnicos y logísticos y otros asumiendo la coordinación de la globalidad del proyecto. Así, Músicas Territoriales cobró forma por plataformas virtuales que finalmente nos permitieron llegar a “más plazas”, más gente. Tarde a tarde nos reuníamos con un público venido de México, El Salvador, Brasil, Francia, España, Perú, Ecuador, y desde luego, Argentina y Colombia. Un importante número de personas asistía a las sesiones con emociones que se manifestaban en sus preguntas y aplausos. Los invitados tampoco y desde luego, no se hicieron esperar, los tuvimos de varias partes con música, danza, teatro y literatura. Terminada la restricción y hacia 2022, hicimos alguna que otra presentación in situ y siempre con la misma emoción, conservamos el streaming que legitimó todas las emisiones iniciales.

Sin pretender hacer una lista y menos emisión a emisión, recordemos a quienes pasaron y se quedaron con todos quienes seguimos Músicas Territoriales con su música, su

danza, su teatro y su literatura. César Ramírez “Pitu Mijo”, apareció con su energía reivindicativa de volver su vida canción. Fernanda Mugica con su geopoética. Mónica Guerrero Chindoy presentándonos su obra, las dadoras de vida. Rufo Herrera, uniendo el tango a Brasil y Argentina. Nadia Larcher, con su país de la Vidala. Roberto “Coya” Chavero desde el paisaje de Cerro Colorado Argentina y sus reminiscencias espaciales en la poesía y melodía de Atahualpa Yupanqui. El dueto Entre Cantos presentando sus voces femeninas con alma andina. El Grupo Musical Tambor Hembra en clave de música andina colombiana. Matilda Nox con Hip hop y Funky Latino. Las Cantaoras de Pógue-Bojayá en sus tonos de alabaos del pacífico colombiano. La organización cultural de mujeres de Cali, Colombia, Siguaraya. Malala Lekander y las mareas fueguinas para chelo. Fredy Eduardo Salinas y su tango sonido itinerante. José Manuel Guisho, bailarín del mundo. Carlos Orlando Pardo entre historias, letras y familia. Agustín Arosteguy en tono de constelaciones geoafectivas. El Foro: Manizales territorio teatral. Oswaldo Hernández con Del TEC a Bellas, una experiencia de vida en el teatro caleño. Julio Barquero desde el teatro comunitario de Costa Rica. César López y hasta que amemos la vida, un proyecto de resistencia. Juan Gabriel Contreras y su oralitura negra y política. Y desde luego, Liliana Hurtado, una mujer de teatro que baila con energía.

Este plural que he usado en el presente prólogo y que por tanto me incluye, es porque convoqué el sortilegio de que se hiciera realidad. Pero el valor de llevarlo uno a uno, y el reconocimiento de que fuera un proyecto investigación-creación, fue de Sergio Sierra, Claudia Leguizamón, Liliana Hurtado, Agustín Arosteguy, Cristian Santiago Castiblanco, Patricia García, Alejandro Marín, Yeimy Delgado. Algunos de ellos escriben en este libro y dejan letra a letra esos sonidos, esos pasos, esas palabras, esos movimientos.

Tal como lo señalara Lévy¹ en los años 90, la música recogiendo en ello también, la danza, el teatro y la literatura, es un vector de representación y sus realizadores son entonces los actores de los procesos de territorialización que dichas artes producen. Esto podría llevarnos desde la idea de territorialización a ver la música y sus conexiones con todas las artes como geoindicadores, tal como lo plantearan en un encuentro de territorialistas en 2006 (<file:///Users/beatriz/Downloads/volume-670.pdf>). Geoindicadores de sentido de pertenencia, de movilidad y dinámicas sociales, de valores y de comportamientos sociales. Como se expresó en tal evento, en suma la música y las artes son un agente performativo en la construcción territorial, y por tanto, indicador que cuenta en el desarrollo territorial del campo, la ciudad, de lo rural, urbano y rururbano, generando nuevos y novedosos indicadores de concepto y numéricos (lo que algunos llaman cualitativos y cuantitativos) para medir el desarrollo y plantear políticas locales y regionales de diseño y evaluación de políticas públicas, no solo culturales, sino también en otras dimensiones sobre los fundamentos territoriales de la identidad.

Lo dicho nos lleva a proponer también otro análisis del territorio, siempre en términos de la geosociohistoricidad. Hablamos del análisis como realidad cognitiva musical, dancística, teatral, literaria, para aprehender el espacio social o como uno de los principios de organización territorial (Raibaud, 2009)². Esto en los tiempos que vivimos, es más legítimo que siempre.

¹ Lévy J., 1999, *Le tournant géographique*, Coll. Mappemonde, Paris, Belin;

² Yves Raibaud (2009). *Musiques et territoires: ce que la géographie peut en dire*. Colloque international de Grenoble MUSIQUE, TERRITOIRE ET DEVELOPPEMENT LOCAL, Grenoble, France.

Capítulo 1

El ser (tan) musical del nordeste brasileño: experiencias armoriales

Introducción: el interior del nordeste brasileño entre realidad e invención

El caso específico aquí analizado se refiere al interior del nordeste brasileño, demarcado por el marco natural semiárido en su mayor porción territorial, y sujeto a sequías periódicas. El problema de la sequía históricamente ha hecho que la región Nordeste sea considerada la "región problema" del país. Las sequías en el interior nororiental representan un tema recurrente en los textos literarios, políticos, académicos y mediáticos, y la discusión sobre este problema consolidó un imaginario regional asociado a la perspectiva de una sociedad víctima de su entorno (Castro, 2001).

El mapa muestra la extensa área caracterizada como semiárida¹ en el Nordeste brasileño, que fortalece la perspectiva de la sequía como sujeto social, que surge acompañada de un imaginario históricamente construido, basado en textos de intelectuales, escritores y políticos; quienes elaboraron una serie de comentarios e imágenes que contribuyeron a la invención de la región Nordeste (Albuquerque Jr., 2006). El subtítulo del libro de Albuquerque Jr. menciona las otras artes, considerándolas esenciales como fundamento identitario y fuente de orgullo frente a las históricas crisis sociales y económicas que enfrenta el interior del nordeste; que, a lo largo de las

¹ La región semiárida brasileña está definida por la Superintendencia de Desarrollo del Nordeste - SUDENE considerando las condiciones climáticas semiáridas dominantes, especialmente la precipitación pluviométrica. Como reflejo de las condiciones climáticas, la hidrografía es frágil, en sus amplios aspectos, siendo insuficiente para sostener grandes ríos que permanecen perennes en largos períodos de precipitaciones. El río São Francisco es una excepción. Por las características hidrológicas que posee, las que le permiten sostenerse durante todo el año, el río São Francisco adquiere un significado especial para las poblaciones ribereñas y la zona del Sertón. Fuente: Instituto Brasileño de Geografía y Estadística - IBGE, 2018. Disponible en: <https://www.ibge.gov.br/geociencias/cartas-e-mapas/mapas-regionais/15974-semiaridobrasileiro.html?=&t=o-que-e>. Consulta realizada en agosto de 2020.

décadas, se narra y describe como una "vasta región soleada, llena de vida, calidez humana y musicalidad" (Albuquerque Jr.):

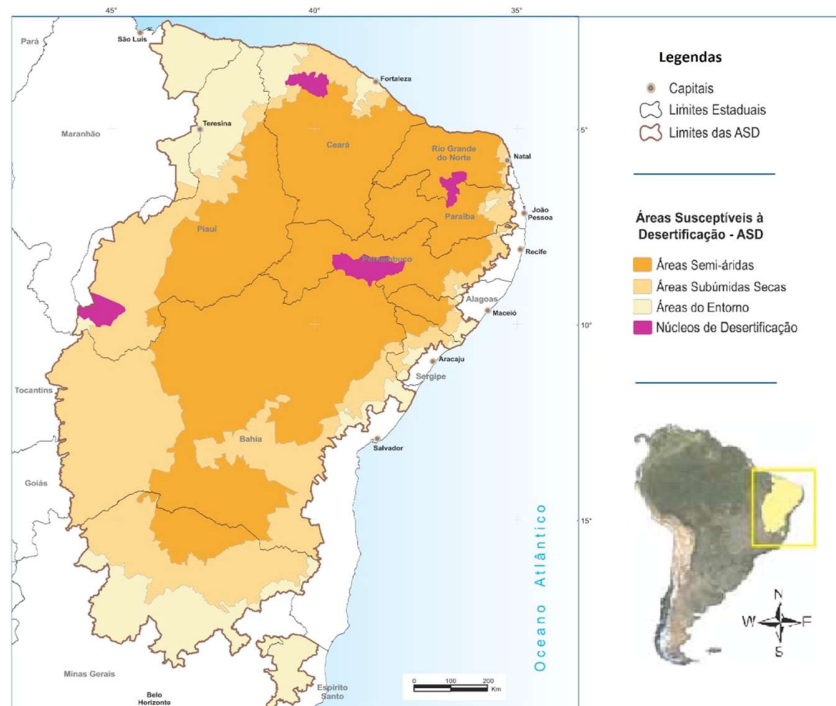
La necesidad de reterritorialización lleva a un estudio exhaustivo de la naturaleza, así como de la historia económica y social de la zona, junto a todo un esfuerzo por desarrollar una memoria social, cultural y artística que pueda servir de base a su institución como región. [...]. Toda la investigación, en torno a la idea del Nordeste, se realizará inicialmente para ubicar estos elementos que garantizan la identidad, la similitud, la homogeneidad del espacio y la fijación de esta mirada y discurso "nororiental" y sobre el Nordeste. (Albuquerque Jr., 2006, p. 67, traducción del autor).

En este sentido, es importante desnaturalizar la idea de la región Nordeste y la tendencia a creer que su regionalización tiene un fundamento predominantemente natural, ya que la región se estableció a lo largo de la historia de Brasil a partir de una invención histórica. Creemos, de acuerdo con Albuquerque Jr. (2013), que las artes tienen una enorme capacidad para reformular el imaginario y alterar estereotipos construidos históricamente, elaborando imágenes, dialogando con la imaginación, como todos los discursos; y partiendo de las imágenes ya establecidas para reelaborarlas. Las artes juegan un papel importante en la reformulación de estas imágenes vinculadas al Sertón nordestino. Para ello, es necesario, ir más allá de los discursos y conocer al Sertón en acción y en contacto físico. Y, sobre todo, es necesario conocer el Sertón contemporáneo, desconectarse de los prejuicios y conocer su integración con las otras regiones del país. La elaboración discursiva sobre el Sertón se produjo desde una

perspectiva extranjera y universalizadora, desconociendo su diversidad de manifestaciones musicales y artísticas, y estandarizándola de manera estereotipada. La propia constitución del Nordeste se ha basado históricamente en la idea de que es una región natural donde la sequía es característica fundamental, es decir, en la idea de naturalizar la propia región a través de la elaboración de imaginерía natural como ambientes irrecuperables. Además, la relación dialéctica entre las nociones de regiones naturales y culturales permite una comprensión más precisa del Nordeste y la proyección de una perspectiva de reinvención de las representaciones, que se traducen en un futuro vislumbrado por la emergencia de posibles alternativas.

Mapa 1

Mapa de áreas susceptibles de la desertificación y centros de desertificación en el nordeste de Brasil



Fuente: Caetano *et alri.* (2017)

Este futuro debe dejar de lado la visión del Nordeste, aún considerado como una región geográfica naturalizada y problemática. También es necesario superar la visión de que los nororientales son los brasileños "pobres", lo que amplifica los prejuicios en cualquier lugar del territorio brasileño. Otras visiones erróneas sobre el Nordeste persisten en los prejuicios imperantes, como el que se refiere al Nordeste como una región rural, habitada por sujetos simples e incivilizados, o el hecho de que es una región delimitada por el cultivo del cuero y el ganado, y que se acompaña de largos períodos de sequía. Es decir, *sertanejo* (habitante del Sertón) se ha convertido en sinónimo de nororiental, lo que significa en la práctica la aceptación de que la pobreza relacionada con la semiaridez está muy extendida desde la delimitación del Polígono de la Sequía² (Dantas, 2019).

La palabra Sertón deriva de la palabra latina *Sertanus*, que significa área desierta o deshabitada, derivada de *sertum*. Sertón fue nombrado por los portugueses en el siglo XVI como "desierto", porque cuando se trasladaron tierra adentro desde la zona costera, notaron la enorme diversidad fitogeográfica, paisajística y climática (Ribeiro, 1995). En cuanto a las definiciones de Sertón, cabe recordar que la palabra se refiere a las tierras y asentamientos del interior; o el interior del país (Diccionario Houaiss). Por tanto, el Sertón presente en la obra de Guimarães Rosa, por ejemplo, es el interior del estado de Minas Gerais. O incluso, el nombre de la música sertaneja, incorporado por los medios de comunicación en Brasil, tiene otros orígenes además del Nordeste. Pero, como

² El Polígono de la Sequía fue creado por Ley Federal el 7 de enero de 1936. Tras sucesivos cambios en el tiempo, modificando su delimitación e instituyendo particularidades, Decreto-Ley nº 63.778, de 11 de diciembre de 1968, delegado a la extinta Superintendencia de Desarrollo del Nordeste (SUDENE) la competencia para declarar los municipios pertenecientes al Polígono de la Sequía. Fue con la extinción de SUDENE que la responsabilidad de definir el semiárido pasó al Ministerio de Integración Nacional, que le dio una nueva delimitación al Polígono de la Sequía en 2005. Fuente: *Revista Economia NE*, v. 44, n. especial, 199-212, junio.

explica Albuquerque Jr. (2019), el concepto de Sertón fue capturado por el discurso regionalista del nordeste, y desde entonces ha comenzado a establecerse la asociación entre Sertón y el semiárido nororiental; como si en otras áreas del país en lugar de sertones hubiera "interiores".

Para Albuquerque Jr. (2013), los estratos populares del Nordeste en particular y sus formas de expresión cultural, definidas por algunos autores como folclóricos, representarían un repositorio de inspiración para la producción de una cultura, literatura y arte nacionales. Este sertanismo lleva la marca, al mismo tiempo, de la condescendencia, superioridad, distanciamiento, curiosidad y empatía de las literaturas de las capitales en relación a las producciones culturales y estilos de vida de la gente del Sertón. Es una diferencia que aparece en la propia narración, entre el discurso deficiente del narrado y el discurso erudito y competente del narrador. El Sertón es también ese lugar de distanciamiento cultural, el espacio del anacronismo, del pasado, de las tradiciones, de las costumbres que atraviesan los tiempos, en oposición a los cambios (Albuquerque Jr., 2019).

El interior del nordeste siempre ha sido un espacio de migraciones, cruces y conexiones con las regiones exteriores. Como reflexiona Bacelar (2019), los habitantes del Sertón siempre han emigrado y regresado con la información adquirida en otras regiones. El desconocimiento de la realidad moderna y urbana atribuida al nordeste es una visión estereotipada que hoy ya no tiene sentido. Las intensas migraciones estacionales que se dieron con mucho más predominio en las últimas décadas (principalmente en periodos

de sequía), fueron seguidas de un retorno enriquecido por múltiples experiencias territoriales adquiridas en otros contextos espaciales.

En este sentido, los discursos catastrofistas que conciernen al interior del nordeste siguen acompañados hoy por el desconocimiento de su diversidad, desde todos los puntos de vista. Incluso desde el punto de vista climático, existen microrregiones en el Sertón donde los climas son diferentes, por ejemplo, con altas tasas de precipitación: como es el caso de la región de Cariri, en el sur del estado de Ceará, o en ciudades ubicadas en zonas montañosas, con temperaturas más suaves. Es evidente que la mayoría de las opiniones homogéneas sobre el Sertón Nororiental se deben principalmente a su real desconocimiento. El escritor Euclides da Cunha fue uno de los principales responsables de la creación de este archivo de imágenes, destinado a la proyección del Sertón y el *sertanejo* como el ser humano que permaneció en el campo sin ser influenciado por la civilización. Bacelar (2019) recuerda que los ferrocarriles ya eran una realidad en el interior nororiental, a fines del siglo XIX, así como, a principios del siglo XX, existía una intensa circulación de camiones y personas.

Queda claro, tras estas palabras iniciales, que los cambios políticos, económicos y sociales que atravesó el interior del nordeste no supusieron un reemplazo total de las imágenes negativas vinculadas a él. Desafortunadamente, los representantes políticos todavía se adhieren a la máxima del Nordeste como la "región problema" de Brasil. Sin embargo, el "tema del nordeste" aparece solo en unas pocas declaraciones que se enfocan en el problema del agua. En la realidad vivida, en lugar del interior del nordeste estereotipado, surgen los interiores plurales del nordeste. La región cristalizada por el

tiempo (y por novelas, libros, imágenes y películas) también es responsable de mantener las vibrantes tradiciones culturales del Brasil profundo y multifacético. En la actualidad, se tiene constancia de una región que destaca los diálogos constantes y creativos entre tradición e invención, entre lo arcaico y lo nuevo, como es el caso del Movimiento³ Armorial, surgido en la década de 1970, y que hasta hoy reverberan "frutos artísticos".

En la secuencia, presentaremos una discusión sobre la diversidad sonoro-musical encontrada en el Sertón, con el objetivo de demostrar que las sonoridades⁴ encontradas en él transitan entre códigos de comunicación ritualizados y generadores de identificaciones con base territorial. Estas identificaciones incluyen elementos de lenguaje, bailes, celebraciones festivas, conducta personal, conducta colectiva y, sobre todo, improvisación.

La forma de vida musical e improvisada en el interior del nordeste de Brasil

La improvisación siempre ha formado parte del día a día de los sertanejos nororientales, estando igualmente presente en sus sonidos expresados en canciones, cantos e instrumentos musicales. Los cantantes nororientales ya han sido denominados por Loddo y Rougier (2005) como los trovadores actuales, refiriéndose a una tradición oral presente en el interior nororiental brasileño, comúnmente llamado cantorí⁵. En él, el

³ La palabra movimiento se utilizó para resaltar una iniciativa que articula diferentes expresiones, escenas y movidas artísticas.

⁴ "La sonoridad puede entenderse como el resultado acústico de los tonos de una actuación, ya sea congelada en grabaciones (sonoras o audiovisuales) o interpretada 'en vivo'. Es, por tanto, una combinación de instrumentos (y voces) que, debido a su recurrencia en una práctica musical particular, se transforma en un elemento identificativo" (Trotta, 2008, p. 3)

⁵ Según el Diccionario Houaiss, además de la acción o efecto de cantar, se refiere al canto del desafío. Fuente: Diccionario Houaiss.

seguimiento se suele realizar mediante violas⁶ sertanejas dinámicas o nororientales⁷; estableciendo una especie de elocuencia rítmico-musical. Ariano Suassuna reflexiona sobre la cantoría:

Cantar, o atreverse, es la forma que se utiliza en la poesía improvisada. Dos cantantes, con viola en mano, a veces toda la noche, improvisan a la manera de las tenzones provenzales⁸. Lo mejor de estos desafíos es el tono humorístico y satírico. (Suassuna, 1997, p. 220, traducción del autor)

Otra forma de referirse al canto, es el uso de la expresión repente, refiriéndose a una acción repentina, irreflexiva, improvisada, realizada por dos cantantes que alternan los versos, generalmente improvisados. Las improvisaciones no son exclusivas de los repentes⁹, sino que también están presentes en muchas otras manifestaciones musicales en Brasil, como el samba, los cocos y el *rap*¹⁰.

⁶ La viola *caipira*, también conocida como "viola sertaneja", "viola cabocla" o viola brasileña, es un cordófono de Brasil. Es popular principalmente en el interior y es uno de los símbolos de la música popular brasileña. Existe una variedad de afinaciones para este instrumento, el más conocido es el *Cebolão* en Mi: Mi Si Mi Sol# Si (de la cuerda más aguda a la más grave). Fuente: <https://www.salaomusical.com/es/violas-caipira-brasileiras/968-viola-caipira-apc-cai-1s-abeto-macizo-caoba.html>

⁷ En el Nordeste, los *repentistas* utilizan la viola dinámica, modelo creado en Brasil que tiene amplificadores hechos con conos de aluminio y, con eso, el timbre ligeramente modificado. Estas violas suelen ser encontradas con doce cuerdas distribuidas en cinco órdenes, tres pares y dos triples. Fuente: Vilela, Ivan (2013). *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. EDUSP.

⁸ "Lamas (1992) y Cascudo (1993) muestran que esta forma poético-musical es descendiente de la Edad Media donde *trouvères* e *troubadours* desarrollaron tipos similares con el nombre de disputa, tençons y jeux-partis, con características idénticas a las que se encuentran en nuestra región, es decir, diálogos cantados en una métrica casi libre y prosódica, al son de laúdes o violas" (Silva, 2005).

⁹ Dicho, canto o versos improvisados (Dicionário Priberam)

¹⁰ El hacer espontáneo, tan propio de los repentistas nororientales, los encontraremos, de hecho, entre los jóvenes del *rap*. De hecho, algunos músicos de *rap* brasileños reivindican estas influencias. Así sucede con Thaíde & DJ Hum: "É o rapembolada/ É o rap e o repente rebentando na quebrada/ [...] Veja aí, meu povo, vem do mesmo ovo/ O rap e o repente, o neto e o avô/ [...] É o *rap* embolada" (Pais, 2009, p. 751).

El origen probable del repente es la portuguesa Desgarrada, que es una expresión musical en la que los participantes improvisan y desafían a su "oponente" al son de la concertina, un instrumento de la familia del acordeón. Relacionadas con las ocasiones festivas, las Desgarradas tienen orígenes trovadorescos. Sobre la prodigalidad musical portuguesa y sus legados, principalmente los de la región norte de Portugal, Cascudo expresa:

Este norte es la colmena musical portuguesa, inolvidable para quienes lo recorrieron lentamente. Todas las tareas rurales se realizan al son de cantigas, desgarradas, desafíos, los bailes abriendo y cerrando las cosechas. Niños y ancianos, mujeres y hombres, cantando siempre, incluso en oración, el velorio de los muertos, orar por las almas. Cientos de bailes que no mueren. (Cascudo, 1980, p. 75, traducción del autor)

Las Desgarradas expresan cantigas de origen popular en las que los cantantes improvisan, confrontan y retrucan al otro, generalmente acompañados de concertina. También conocidas como cantos al desafío, cantigas a la desgarrada o cantigas al desafío, el sello de esta manifestación musical portuguesa es la improvisación, que acabó extendiéndose a otros países de habla portuguesa:

La improvisación se da en los cantos al desafío, en las desgarradas, en las chulas¹¹ o, como en el caso de la Isla de Madeira, en las escaramuzas y *charambas*, especialmente durante las vendimias. Cantos al desafío que, tanto en el Nordeste brasileño, como en las Azores y Cabo Verde, llevan el nombre de

¹¹ Danza folclórica del norte de Portugal, con tempo lento, con canto acompañado de rabecas, violas *sertanejas*, guitarras y percusión. Fuente: Diccionario Houaiss

“cantoría”, también se encuentran en Portugal. (Pais, 2009, p. 753, traducción del autor)

Es interesante notar la continuidad que se evidencia en los procesos culturales y que, ejemplarmente, Portugal y Brasil permanecen vinculados por las relaciones entre la desgarrada y el repente (además de otros muchos elementos de conexión). En el repente los improvisadores suelen ir acompañados de viola y en las emboladas¹², de pandereta, con respuestas más rápidas en relación a los cantos. Los temas de improvisación generalmente involucran asuntos irónicos y críticos, abarcando personajes reales o ficticios. Las improvisaciones se suelen realizar en parejas de repentistas o emboladores, y la conexión con el público se da durante las improvisaciones, ya sea proponiendo temas, riendo o mediante intervenciones públicas. La dimensión de repentistas y emboladores forma parte del modo de vida musical del interior nororiental, habiendo sido llevada con los nororientales en sus procesos históricos de migración interregional. Los discursos emitidos por improvisadores actúan en ocasiones como contrapunto (Dozena, 2011) a los discursos hegemónicos, desafiándolos, en un contexto en el que las improvisaciones generan un aprecio colectivo para las personas que las presencian.

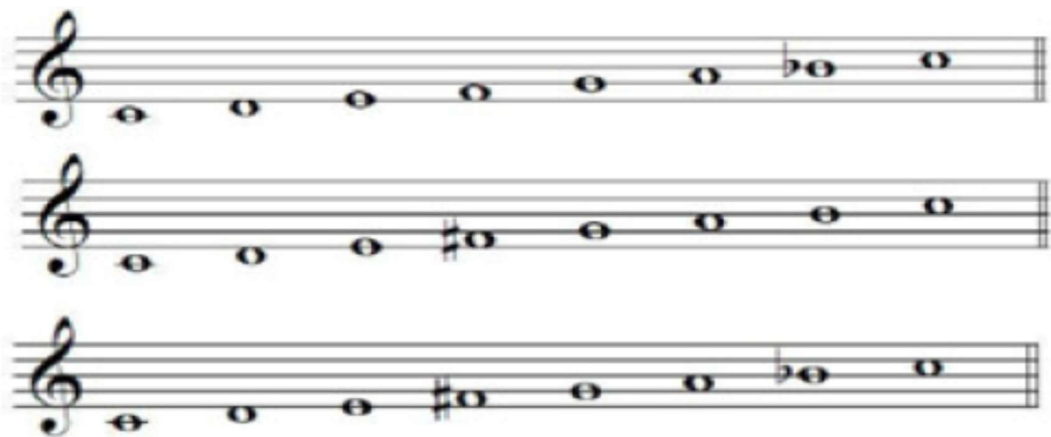
Los desafíos entre cantantes con viola (repentistas) y emboladores con panderetas se expresan como manifestaciones musicales muy presentes en el interior nororiental. Son improvisaciones realizadas con versos y métricas precisas, con pensamiento rápido y frases creadas en el acto. Los principales patrones rítmicos resonantes son los ritmos

¹² Embolada es el “proceso rítmico-melódico” para la elaboración de los versos elaborados por los repentistas nororientales. Fuente: Andrade, M. de (1989). Diccionario musical brasileño. op. cit., Embolada. p. 199.

baião, xote, xaxado y coco. En todos los desafíos, hay una asociación establecida por dos cantantes que buscan "vencer al otro". Tales desafíos dialogan con elementos propuestos por la condición espacial del interior del nordeste. En términos musicales, uno de ellos es la dimensión de la escala musical, caracterizada por José Siqueira (1981) como la escala nororiental¹³. La elaboración del sistema trimodal de José Siqueira buscó emplear las escalas y modos¹⁴ presentes en la tradición del folclore nororiental, siendo también una búsqueda por organizar la forma nacional de componer (Silva, 2013).

Imagen 1

Los tres modos reales desarrollados por Siqueira en su Sistema Trimodal



Fuente: Barboza (2017)

¹³ La escala nordeste se puede considerar como un mixto y mezcla del modo lidio y mixolidio. El modo lidio se caracteriza por la alteración del cuarto grado de la escala, medio tono arriba. Por lo tanto, una escala do de lidio da como resultado las siguientes notas: do, re, mi, fa #, sol, la, si. Contribución identificada a partir de la investigación de José Siqueira, en 'O Sistema Modal' en la música popular brasileña, en las páginas 3-4; establece que los modos más utilizados en el Noreste son: I Modo Real (mixolidio), II Modo Real (lidio) y III Modo Real - Mixto Mayor (mezcla de lidio y mixolidio), además de un modo derivado (Frigio), Modo II derivado (dórico) y III Modo derivado - mezcla menor (mezcla de frigio y dórico) Fuente: Paz, E. A. (1994). Estructuras modales en la música popular brasileña. 3ª edición. Editora UFRJ.

¹⁴ En teoría musical, los modos se refieren a la disposición de los intervalos de tono y semitono en una escala musical.

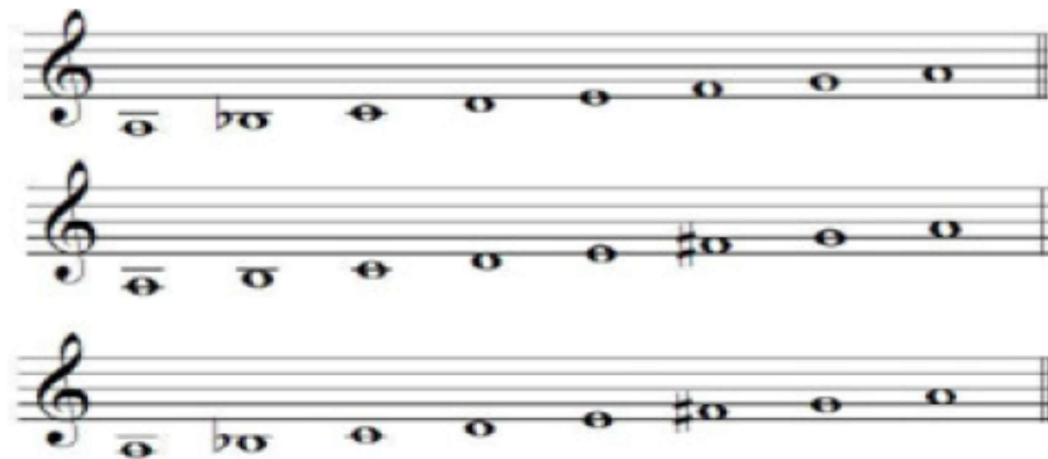
Los tres modos directamente relacionados con la tradición instrumental, vocal y musical de la región Nordeste, fueron denominados por Siqueira como "modos reales", algunos de ellos mostrando similitudes con los modos eclesiásticos. "El primer modo real corresponde al modo eclesiástico mixolidio, el segundo modo real corresponde al modo eclesiástico lidio y el tercer modo real resulta de la unión de los dos primeros" (Barboza, 2017, p. 30).

Según Farias (2013), Siqueira nombró otros tres modos derivados que, de acuerdo con la relación tonal en los modos menor y mayor, difieren de su modo real en un tercio inferior. "El primer modo derivado es equivalente al modo eclesiástico frigio, el segundo modo derivado corresponde al modo eclesiástico dórico y el tercer modo derivado, uniendo los dos primeros, y, como su pariente real, no tiene correspondiente histórico" (Barboza, 2017). Según Siqueira, el uso de modos reales y derivados se referiría a la identidad nacional brasileña, ya que las melodías del Nordeste utilizan escalas modales, alejándose de la música tonal tradicional; y modificando el sistema armónico que es el soporte de la tonalidad moderna (Siqueira, 1981).

Creemos que la consideración de la existencia de la escala nordestina debe ir acompañada de la observación de que no se trata de un vínculo directo con los modos griegos clásicos, sino más bien de "otro tipo de modalismo que ya había sido modificado por la influencia de otras experiencias, lenguajes rítmicos y melódicos, convirtiéndose así en una de las bases identitarias del nordeste" (Santos, 2017, p. 194).

Imagen 2

Los tres modos derivados desarrollados por Siqueira en su Sistema Trimodal



Fuente: Barboza (2017)

En este punto, cabe mencionar que la cultura musical árabe medieval se trasladó al Brasil y se mantuvo en el interior nororiental, permaneciendo vinculada a la cultura musical ibérica medieval. Esto explica la preservación de las escalas modales y de los acordes que suenan tanto nordestinos como medievales. Este hecho refuerza la afirmación de Wisnik (1989), de que "un modo no es sólo un conjunto de notas sino una estructura de recurrencia sonora ritualizada por un uso" (Wisnik, 1989, p. 68); pudiendo estar ligado a las "provincias sonoras, territorios singulares, cuyo colorido y dinámica interna se asociarán a diferentes disposiciones afectivas y a diferentes usos rituales y solemnes" (Wisnik, 1989, p. 85). En el mismo sentido, reflexiona Danilo Guanais¹⁵:

¹⁵ Danilo Guanais inició sus estudios musicales en EMUFRN. Actuando en un principio como instrumentista, pronto descubrió su vocación por la composición. En 1996 grabó su *Missa de Alcaçus*, publicada como libro / partitura en 2013. En 2002, estrenó su Sinfonía nº 1 en Natal y en 2013, *A Paixão Segundo Alcaçus*. Maestría en Artes en la Unicamp desde 2002 y Doctor en Composición en la UNIRIO, compone habitualmente para grupos vocales e instrumentales, siendo su obra frecuentemente ejecutada en el país y en el extranjero. También se dedica al trabajo de composición de bandas sonoras para espectáculos al aire libre y musicales. Ganador del Premio Hangar al Mejor Compositor Clásico del Nordeste, en 2004, actualmente imparte las asignaturas de Folclore Musical, Lenguaje y Estructuración

Me incomoda la forma en que algunos manuales y teóricos se refieren a las escalas y los modos como prototipos mínimos de un idioma, como los de la música del nordeste, el jazz, la música china o la música bachiana, como si las escalas pudieran hacer eso. Las escalas, a mi juicio, son una especie de repertorio mínimo de alturas, con la licencia de repetición para la nota principal. Digo esto porque es posible reconocer el mismo repertorio escalar (como, por ejemplo, una escala mayor b7) en canciones tan diversas como una sinfonía de Leonard Bernstein, un musical de *Broadway*, un *aboio*¹⁶ en el interior de Paraíba, un jazz tradicional y un canto gregoriano. Me incomoda tanto que la noción de un modo nororiental se caracterice por una modificación de otro modo litúrgico antiguo o, peor aún, de un modo griego (algo que no es lógico si tenemos en cuenta las características históricas reales envueltas en este tema). Creo en la influencia que ha tenido la música modal litúrgica en Brasil fue debido a la presencia de jesuitas en la época colonial, por ejemplo, pero esto no necesariamente establece la noción de causa y efecto que muchos estudios pretenden mostrar. (Danilo Guanais, en una consulta realizada en julio 2020, traducción del autor)

Las reflexiones de Wisnik y Guanais nos llevan al abordaje de un pensamiento geográfico-musical relevante: el de que los modos se descifran espacialmente, de manera procesal, en los diferentes contextos regionales; actuando con fuerza en la

Musical, Armonía y Composición en la Escuela de Música de la UFRN. Fuente: Panel SESC. Disponible en: <https://painelsesc.sesc.com.br/Partitura.nsf/viewCompositores/06A0F8E9844FCB37832579F90052626D?OpenDocument>

¹⁶ Canto triste y monótono, generalmente sin palabras, con el que los vaqueros guían o llaman al ganado. Fuente: Diccionario Houaiss.

corporeidad, en las sensaciones, en las percepciones y en los imaginarios individuales y colectivos instituidos. Tal reflexión es de enorme importancia por refutar algo comúnmente expresado en los manuales de música brasileña, que la música nororiental está demarcada por la presencia de la séptima menor en su escala, y esto se convierte en el hecho primordial que impulsaría sus sonoridades. Sin embargo, Guanais explica:

[...] una escala lleva el elemento identitario que motivó su construcción (por eso hablamos de escalas y modos "nororientales", por ejemplo). En este sentido, los teóricos deberían respetar los límites de estos campos característicos y evitar nombrar las escalas nororientales como modos tonales o griegos. Los modos no son construcciones enteramente intelectuales o culturales, también son el resultado de relaciones naturales derivadas de la naturaleza intrínseca de los sonidos: vibraciones, armónicos naturales, etc. (Danilo Guanais, en consulta realizada en julio de 2020, traducción del autor)

Los sonidos del nordeste dialogan y se nutren de las características identitarias presentes en las diferentes formaciones espaciales del interior del nordeste, estando intrínsecamente conectados a ellas, a través de la estructuración de territorios sonoros. Según la percepción de Guanais, los sonidos se basan en "repertorios mínimos de distintos ambientes o lenguajes musicales, histórica y geográficamente", y una escala musical lleva el elemento identitario que motivó su construcción. Añadimos algo a esta idea, planteando que al igual que se recogen culturalmente los ritmos, las formas de cantar, tocar un instrumento y extraerle diferentes tonos, las formas de bailar y las técnicas de improvisación; se reproducen espontáneamente durante generaciones.

Una dimensión relevante del valor de las sonoridades en la sociedad es su potencial para generar imágenes e imaginarios capaces de ayudar en la comprensión crítica de la realidad. En una publicación anterior (Dozena, 2019) defendimos la proposición de que los sonidos se expresan como un lenguaje espacial, aunque también son el lenguaje de las cosas y los hombres (Benjamín, 2013). Por ser un lenguaje espacial, los ritmos, modos, timbres y escalas están relacionados con los territorios en los que se originan, porque los territorios están intrínsecamente conectados con estas reminiscencias sonoras espaciales; reverberadas por ritmos como el *baião* y el *xaxado*, por los cantos de los repentistas y emboladores o por el *aboio* de los vaqueros.

En otras palabras, la posibilidad de escuchar el interior del nordeste se establece en base a sus ritmos y sonidos regionales, con las canciones, por ejemplo, mostrando gran parte de la dinámica regional en sí. Esta proposición infiere que al escuchar música un individuo también "escucha el territorio", en tanto que características musicales como melodía, armonía, escala y ritmo, se relacionan con condicionamientos espaciales específicos. Por tanto, los repentes y emboladas tienen una relación intrínseca con los lugares de su producción musical en el interior nororiental. El interior del nordeste brasileño no es exclusivamente la "zona del forró"¹⁷ como se lee y escucha con frecuencia, sino una extensión territorial con muchas regionalidades sonoras. Aquí consideramos las regionalidades en función de lo planteado por Arendt:

¹⁷ Forró es a la vez un baile popular, en el que se baila en parejas con música de origen nororiental; y un género musical compuesto por una diversidad de otros géneros, como *coco*, *baião* y *xote*. Fuente: Diccionario Houaiss.

Las regionalidades también pueden tomarse como índices de fronteras culturales que se mueven en el tiempo y el espacio. Como especificidades, llevan a los individuos a aceptar o rechazar los valores actuales a escala regional. Es decir, al habitar una región, es posible identificarse positivamente con algunas regionalidades y, al mismo tiempo, entrar en conflicto con otras. Las regionalidades implican actitudes de resistencia o participación, hostilidad o alianza, rechazo o aceptación, actuando a veces como obstáculos y límites, a veces como continuidades y vínculos. (Arendt, 2012, p. 96)

En todo el país, diversos patrimonios culturales se han conjugado y reelaborado en un proceso constante de incorporación y diálogos negociados, en los que se hizo posible vislumbrar el mestizaje y las regionalidades como los medios por los que se elaboraba todo el proceso comunicativo. En términos musicales, como ya dijimos, el clima tropical semiárido del interior del nordeste puede sugerir, a primera vista, la falsa idea de uniformidad musical. Pero en realidad, observamos una multiplicidad de ritmos e instrumentos musicales, en una increíble proliferación de sonidos en mercados abiertos, plazas públicas, comunidades rurales, pueblos y ciudades.

Forró como género de la música sertaneja, embolada como técnica y habilidad para improvisar *baião*, *xaxado*, *coco* y *maracatu* como patrones rítmicos; surgen en las ciudades del nordeste. En toda esta dimensión musical, percibimos un juego entre lo real y lo simbólico, en ocasiones relacionado con mitos y sacralidad, y con manifestaciones festivas. Se trata de un universo musical muy rico, que actúa como fuente de creatividad, además de promover vínculos territoriales e identitarios fortalecidos por una cultura

musical característica, construida a partir de tradiciones que constituyen el entorno sonoro del nordeste brasileño. Es interesante notar que este universo musical está relacionado con las melopeas moriscas y su indefinible impresión de sonidos que se mezclan con las palabras habladas (Cascudo, 2001). El ambiente sonoro del Sertón deriva, por tanto, de la hibridación cultural resultante del contacto de los portugueses y sus elementos musicales, con los elementos musicales de la cultura indígena y afrobrasileña, resultando en una multiplicidad de géneros musicales, técnicas de improvisación, patrones rítmicos, bailes y expresiones festivas.

Muchos compositores de música clásica se vieron influenciados por este ambiente sonoro del interior nororiental, como Villa-Lobos (Medeiros, 2020). Nuestra experiencia espacial incluye escuchar fuentes de sonido no musicales (naturales o artificiales), siendo esta experiencia subjetivamente apropiada del orden de los sonidos y ruidos en el corazón de nuestros patrones de pensamiento racional. Esto es lo que emocionó a Villa-Lobos con el Canto de *Araponga*¹⁸, insertándolo en la aliteración musical en Si Bemol de la pieza Coral 'Canto do Sertão', como explica Medeiros:

Esta claridad estuvo presente en las Bachianas Sertanejas¹⁹, identificadas por primera vez en la Introducción *Embolada*, en Bachiana n. 1, en las que se destacó el ambiente de los mercados abiertos del Nordeste; luego, con el suelo

¹⁸ Una especie de pájaro cuyo "canto se asemeja al sonido de los golpes de hierro sobre un yunque"; por lo tanto "muy buscado en el mercado de aves de jaula". Fuente: Dicionario Houaiss.

¹⁹ Las 4 piezas de las Bachianas Sertanejas se pueden escuchar en: "Introdução Embolada" - Bachiana n. 1: <https://youtu.be/RigFykpKWBo?t=8>; Danza "Lembrança do Sertão" - Bachiana n. 2: https://youtu.be/_qYLBGo2KsA?t=18; Coral "Canto do Sertão" - Bachiana n. 4: <https://youtu.be/QUdmZyGXgzM?t=15>; y Aria "Cantiga" - Bachiana n. 4: <https://youtu.be/iZKfrKYEoRM?t=23>

melancólico por el que “todo pasa”: la feria, la fiesta, el trabajo, la vida. En Bachiana n. 2, en la Danza Recuerdo del Sertón, el puente casi impresionista de la viola del bosque está presente con la melodía deslizándose sobre las notas del piano, aunque no se identifiquen a primera vista. En Bachiana n. 4, en el Coro del Canto del Sertón, la melodía católica campestre en el dominio público es interrumpida por el ostinato del Canto de la *Araponga*. Este canto trae la idea de que la súplica ha cesado, las oraciones en un canto de peregrinación fueron respondidas, anunciando que el clima había cambiado, al escuchar el canto frío y estridente de la *Araponga*, el pájaro “herrero”, que migra desde la Zona de la Mata para el Sertón. Por último, tenemos Aria Cantiga de la Bachiana n. 4, en la que aparece el ritmo acentuado del *baião*, intercalado con la melodía nostálgica de la canción popular *Ó mana deixa eu ir para o Sertão* de Caicó. (Medeiros, 2020, p. 170, traducción del autor)

El autor relata las vivencias musicales del compositor Villa-Lobos con músicos de Ceará, en particular con el saxofonista Donizete, en el que el compositor observa que estos músicos afinaban más “para abajo” sus instrumentos y cantaban como si se acercaran al diapason normal, aunque no llegaban, lo que, para los músicos cearenses, les sonaba “normal”. Villa-Lobos, en ese contexto, se interesó por la experiencia de otros referentes musicales, otras afinaciones, que se le hacían contemporáneas (Medeiros, 2020). Sobre este evento, Maia registró el relato de Villa-Lobos:

Allí [en Ceará] cantamos de otra manera, usando una especie de cuarto de tono especial. La canción siempre parece desafinada. Si hacemos que un cantante escuche un acorde perfecto, no se da cuenta de la "perfección" y no le gustará el

acorde. Pero si aflojamos un poco la afinación se alegrará [...] Todo esto, todas estas observaciones, me inspiran profundas reflexiones. Y por eso escribo música disonante. No escribo para parecer moderno. De ninguna manera. Lo que escribo es la consecuencia cósmica de los estudios que hice, de la síntesis a la que llegué para reflejar una naturaleza como la de Brasil. (Maia, 2000, p. 15)

Creemos que estas otras referencias se basan en otras racionalidades, convergentes, paralelas, complementarias o divergentes al mismo tiempo. Además de la racionalidad hegemónica, existen otras racionalidades configuradas en territorios musicales simbólicos y materiales. Por ello, cada vez es más indispensable reflexionar sobre los mecanismos y tácticas cotidianas que valoran las experiencias sonoras existentes en estos territorios.

El Movimiento Armorial como impulsor de los sonidos del nordeste

El Movimiento Armorial es uno de los principales referentes del regionalismo musical nororiental, con lenguajes artísticos mixtos, bajo el liderazgo de Ariano Suassuna²⁰. Surgido en la ciudad de Recife, en la década de 1970, los principales aportes del movimiento se desarrollaron en los campos literario y musical, a partir de la incorporación de alegorías de la cultura nororiental evidenciada por la influencia indígena, africana e ibérica, y que hicieron notable la ludicidad presente en la cultura sertaneja en el nordeste:

²⁰ Ariano Suassuna fue miembro de la Academia Brasileña de Letras, nacido en Taperoá en el estado de Paraíba. Actuó como escritor, dramaturgo, poeta, novelista y profesor en la Universidad Federal de Pernambuco. Suassuna era muy motivado por la cultura nororiental, que, para él, estaba bien representada por la literatura de cordel.

A pesar de las consideraciones previamente construidas, aprisionadas por el fenómeno de las sequías y el éxodo rural, consideramos que existen definiciones que presentan una historicidad de las décadas de los cuarenta y cincuenta, de una región más agradable y lúdica, con representación en el Movimiento Armorial de los sesenta y setenta. Estas definiciones trazan un paralelo con el medievalismo caballeresco ibérico, con movimientos artísticos inspirados en la cultura popular, como los que se encuentran en la literatura de Ariano Suassuna y en el arte de Francisco Brennand. (Medeiros, 2020, p. 23, traducción del autor)

Tres fueron los grupos musicales más destacados que constituyeron el Movimiento Armorial: el Quinteto Armorial, la Orquesta Romance Brasileña y la Orquesta de Cámara Armorial. Según Suassuna, la palabra armorial se utilizó como una apropiación del significado relacionado con el "libro en el que están registradas las armas de la nobleza" (Diccionario Houaiss), siendo cada expresión artística un emblema de un escudo de armas. La palabra está relacionada con la heráldica, y Suassuna la usó como un adjetivo del arte de las armaduras que brillan como un escudo de armas, y que sugieren símbolos e insignias que revelan el alma de la cultura popular en el nordeste. Así, Suassuna asumió la búsqueda de la nobleza en la cultura popular, con el objetivo de acercarse a lo popular como lo que no está incorporado en las determinaciones de la industria cultural, y a lo erudito como todo lo que es regido por los principios del arte tradicional europeo y occidental:

La cultura popular la hace el Pueblo, el "cuarto Estado", aquí identificado con los analfabetos o semianalfabetos. Es el conjunto de espectáculos como *Bumba-meu-boi*, versos del Romancero, relatos orales, xilografías de las portadas de los

folletos, esculturas en arcilla quemada, tallas, ornamentos, banderas y estandartes de Caballerías - en definitiva, de todo aquello que el Pueblo crea para vivir o para deleitarse [...]. (Suassuna, 2008, p. 156)

El movimiento puede entenderse como una búsqueda para reforzar la legitimidad del nordeste brasileño frente a una realidad globalizada invasiva, escanear el lugar del mundo (el interior del nordeste), tener un juicio crítico sobre la modernización aniquiladora y hacer que el interior nordestino emerja como algo místico y sublime:

En el campo de lo popular, los armorialistas eligieron la música del sertón como la verdadera música popular del nordeste. Según Suassuna, esta, comúnmente llamada música sertaneja, era heredera de la música extraeuropea (especialmente la indígena, africana e iberoárabe) y del canto gregoriano, que se generalizó en Brasil con la llegada de los misioneros jesuitas durante la colonización portuguesa. (Santos, 2017, p. 193, traducción del autor)

En la música armónica, se produjo la modernización de instrumentos musicales que eran un legado medieval ibérico, como el acordeón, el violín, la guitarra, la viola y la flauta de pífano. Además, la música armorial buscó crear una producción artística impulsada por elementos de la cultura popular, habiendo sido inicialmente representada por la Orquesta Armorial de Cámara, durante la década de 1970. La principal premisa del Movimiento Armorial fue la elaboración de un arte erudito basado en los recursos de la cultura popular, encarnando una práctica de resistencia a las imposiciones de la industria cultural estadounidense en Brasil; siendo, en cierto modo, un eco del movimiento modernista, y de las ideas principalmente de Mário de Andrade, Capistrano Abreu y Silvio Romero.

Cabe señalar que además de la dimensión musical, el Movimiento Armorial abarcó literatura, arquitectura, cine, teatro, danza, artes plásticas, entre otras manifestaciones artísticas. Los territorios musicales de los sertanejos nororientales fueron identificados en los compositores vinculados al Movimiento Armorial a partir de los ritmos utilizados en las composiciones, los timbres, los modos musicales y el estilo de canto de los *sertanejos*²¹. La repetición de estos elementos en las composiciones musicales contribuyó al diseño de un imaginario campestre alimentado por memorias individuales y colectivas. Este imaginario fue definido por Antônio Madureira, uno de los músicos del Quinteto Armorial, como un mundo sonoro:

Este mundo sonoro existe en todos los brasileños, pero a veces es asfixiado. Dejamos que surja. Son cosas naturales para la gente del Nordeste y también para nosotros, del Quinteto Armorial: solo que también tenemos la educación clásica, y observamos las leyes técnicas y estilísticas de esta música, el fraseo, ornamentos y armonías, y luego del análisis, ejecutamos nuestro trabajo. En otras palabras: desde una mirada erudita, rehacemos la música popular, sin dejar que ella pierda su esencia (testimonio de Antônio Madureira²²).

Algunos instrumentos musicales que alimentaron y aún sostienen el Movimiento Armorial son la *rabeca*²³, la guitarra, la viola nordestina, el pífano, la pandereta; además de

²¹ Cabe mencionar que algunas expresiones culturales que inspiraron a los compositores del Movimiento Armorial procedían de la región costera nororiental (principalmente de Pernambuco) y de la región agreste. Por ejemplo, mencionamos el maracatu rural, maracatu baque-virado y frevo.

²² *Os sons do Armorial estão voltando* (1976). Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p. 14.

²³ Rabeca es un instrumento musical de origen árabe, precursor del violín, de fabricación popular, que suena por fricción, tocado con un arco, y que originalmente tiene el cuerpo en forma de pera donde se colocan tres o más cuerdas. Se hizo popular en la Península Ibérica durante el período de la invasión morisca y probablemente fue traído a Brasil en el momento de la colonización portuguesa. Fuente: Barbosa, Virginia. Violín. *Pesquisa Escola Online*, Fundación Joaquim Nabuco, Recife, 2003.

literatura de cordel, xilografía, fiestas populares como el caballo marino²⁴, *caboclinho* y *reisado*, el teatro de *mamulengos* y mitos regionales. El principal resultado buscado por el Movimiento Armorial fue la elaboración de un arte popular y erudito. En el campo musical, el Quinteto Armorial²⁵ fue el principal representante del movimiento, resonando en sus composiciones diferentes instrumentos, que resaltaron los sonidos presentes en el interior del nordeste:

En esta perspectiva, el paisaje sonoro propuesto por el Quinteto Armorial buscó material musical asociado a la realización de un modalismo nororiental. Esto se puede caracterizar por la recurrencia de la dinámica pregunta-respuesta (conocida como canto y respuesta), de séptimas más pequeñas, aumento de cuartos y variedad modal. Pero no solo eso; la cuestión timbrística y rítmica son también decisivas para la comprensión de su desarrollo. En cuanto a los timbres, la selección de instrumentos estuvo en línea con su ideal de síntesis musical, ya que entabló un diálogo entre marimbau²⁶, violín, viola sertaneja, pífano, *ganzá*, *zabumba*, por ejemplo, con violín y flauta transversal. En el caso de los ritmos, el *baião*, el *maracatu* rural, los toques indígenas, los puentes y los desafíos de los repentistas (similares a los sonidos de las canciones trovadorescas medievales) fueron explorados con más intensidad. Todos estos elementos dispuestos en

²⁴ Es una representación escénica brasileña, típica de los estados de Paraíba y Pernambuco.

²⁵ Acercándonos al concepto de mosaico regional de la música producido por el Quinteto Armorial, se observa que esta música buscaba su elaboración como lenguaje a partir de la experiencia cultural, es decir, buscando el punto de vista musical "desde abajo". De esta manera, la "heráldica" se presentó como un mosaico de la música del *nordeste* en cuatro elepés (Andrade, 2017, p. 142).

²⁶ El marimbau es un instrumento inventado, construido específicamente para el uso del Movimiento y con un sonido diseñado para representar principalmente la influencia de la cultura morisca en la formación de la imaginación nororiental. Inspirado en el berimbau-de-lata, versión del berimbau bahiano, que se encuentra en algunas ciudades del Nordeste, el llamado marimbau nororiental fue el resultado de una investigación sonora desarrollada por músicos como Fernando Torres Barbosa, integrante del Quinteto, y Antúlio Madureira, hermano de Antônio y por él invitado a participar como instrumentista de la Orquesta Romance (Ventura, 2007, p. 158).

diálogo sistematizaron el modalismo nororiental propuesto por el quinteto.
(Santos, 2017, p. 193)

En el caso específico del Quinteto Armorial, su propuesta fue crear música instrumental inspirada en la esencia de la cultura popular del Nordeste, con un grado de sofisticación enorme. El sonido del Quinteto Armorial²⁷ proyectaba un paisaje sonoro directamente asociado con el imaginario y las imágenes del Sertón del nordeste. Por tanto, los demás grupos que integraban el Movimiento Armorial también promovieron una enorme visibilidad de la cultura del país nororiental, incluido el ámbito comportamental (principalmente de los jóvenes).

En el ámbito musical, la principal derivación se produjo a partir de la revelación del poder de los sonidos sertanejos del nordeste proporcionada por el modalismo; en la medida en que “lo modal también fue explorado por este motivo, ya que produce música espacial, contraria a la dinámica temporal y más lineal del tonalismo” (Santos, 2017, p. 202). Wisnik también corrobora esta reflexión:

[...] el mundo modal es en gran medida el mundo de estas formaciones sociales resistentes al cambio y a todo tipo de evolución, manteniéndose en la repetición ritual de sus fórmulas y sus escalas recurrentes, lo que les hace rehuir al ritmo progresivo de la historia, hasta que el capitalismo lo desintegre, en la actualidad.
(Wisnik, 1989, p. 77, traducción del autor)

²⁷ El quinteto finalizó en 1980, con cuatro LP grabados: “Do Romance ao Galope Nordestino” (1974), “Aralume” (1976), “Quinteto Armorial (1978) e “Sete Flechas (1980). Los LP se pueden escuchar en el *blog Música Boa*. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=G7UtQCgscl4>. Consulta realizada en agosto de 2020.

Incluso con respecto a los instrumentos utilizados, “el uso del violín y el marimbau -que no tienen la afinación del sistema templado- contribuyó al efecto místico y circular propio de la música modal” (Santos, 2017, p. 201). Los sonidos expresados por los grupos relacionados con el Movimiento Armorial buscaban elaborar un diálogo con el dominio fitogeográfico y paisajístico predominante en el interior del nordeste. Tales sonidos establecieron paisajes basados en recuerdos, imágenes y sensaciones; activando los cinco sentidos humanos. En otras palabras, los sonidos de las armaduras han instituido significados originados y producidos a partir de la condición espacial del interior nordestino. Por lo tanto, creemos que podemos considerar los sonidos en sí mismos como parte del paisaje del interior del nordeste:

Pensando en la música como medio de expresión para el choque entre lo rural y lo urbano, pero también como elemento constituyente del imaginario espacial social, el Armorial buscó, en primer lugar, reconocer un paisaje sonoro para el espacio Nordeste, validado por la institución de las marcas sonoras - timbres de instrumentos, el *aboio* de los vaqueros, el mugido del ganado, el repique de las campanas, el estallido de los brazos de los *cangaceiros*, el chisporroteo de los cuchillos de los *jagunços* - sonidos considerados típicos de la región e incorporándolos en su discurso musical, componer música en estrecha conexión con el espacio, con el territorio nororiental. Mezclando música y lo que serían los sonidos idílicos del campo, el Armorial pretendía componer una banda sonora para el Nordeste pastoral de su discurso, una música que representase la expresión sonora de la llamada “esencia cultural del nordeste”. (Ventura, 2007, p. 182, traducción del autor)

La dimensión espacial se vuelve central cuando la asimilamos a través de la escucha. A diferencia de oír, que es involuntario, la escucha se produce mediante el reconocimiento de los sonidos que nos rodean, a partir de la representación mental relacionada con ella. A través de la representación mental de las sonoridades, los individuos se identifican con y en su territorio, además de territorializarse, reconociéndolas y reforzándolas. El reconocimiento de las sonoridades también deriva de su aprendizaje, en nuestras vivencias territoriales diarias, en las que las espacialidades actuales fortalecen los sentidos sonoro-espaciales. Según Ventura:

Lo que busca el Armorial es solo el retorno a lo que sería el ambiente “natural” del Nordeste, del Sertón, y para ello pretende recuperar o recrear a través de la música sus llamados “sonidos naturales”, pastorales, en timbre, pero también en intensidad y volumen. En este sentido, la elección de instrumentos considerados por el Armorial como “populares” - el violín, la viola *caipira*, la *zabumba*, entre otros - apunta a establecer un “ambiente sonoro” que el Movimiento considera propio del Nordeste: caracterizado por un timbre áspero, agudo, obtenido por la rusticidad de los llamados instrumentos populares, y por un volumen sonoro reducido a la resonancia de los propios instrumentos, lejos de la parafernalia ruidosa y electrónica de la ciudad moderna. (Ventura, 2007, p. 149, traducción del autor)

La apreciación de los sonidos del interior nororiental fue ampliamente promovida por el Movimiento Armorial, en un intento de reproducir el paisaje del interior, a partir de la dimensión dialógica que engloba el diálogo con los aspectos espaciales de los sonidos

y con los aspectos sonoros del espacio; planteada por un "nordeste sonoro" intrínseco a la región:

La Música Armorial, de esta manera, se inserta en la construcción imaginativo-discursiva del castillo imaginativo en el interior nororiental, y en estos dos sentidos hay que considerar: cómo el arte expresivo entró en el imaginario espacial; pero también como vía de escape de la experiencia posmodernizadora que llegó con el siglo XX, como discurso que pretende regular el fluir de la expresión humana y estancar su ritmo histórico, coagulándolo bajo la cúpula imaginaria, táctil, fragante, sabrosa y sonora. Nordeste idealizado. Para pensar en una historia de la música armorial, es necesario reconocer el papel de la música en la constitución imaginaria de los espacios; para buscar comprender (escuchar) su fluir, es necesario proponer una comprensión de los múltiples lugares del hombre en la escritura de la historia a veces compositor, ora oyente, ora nota musical, ora ruido fuera del concierto. (Ventura, 2007, p. 184, traducción del autor)

Esta búsqueda de la esencia cultural del Sertón revela el poder de los sonidos regionales brasileños, además de los procesos sociales para la configuración de identidades con base territorial. Al escuchar los cantos del Movimiento Armorial, podemos reconocer en ellos la regionalidad demarcada por los sonidos del país nororiental, revelada por los instrumentos musicales utilizados, por los ritmos regionales y por el intento de reproducir la forma de cantar de los repentistas.

Consideraciones finales: la reinención del interior del nordeste a través de experiencias sonoro-espaciales

Al definir la mirada con el lenguaje de los sonidos, y en el caso aquí expresado, con los sonidos del país del nordeste, redefinimos el acto mismo de mirar a Brasil. Escuchar los sonidos de los países del nordeste hoy implica movilizar la escucha activa de investigadores y no investigadores, movilizar afectos y sensibilidades que dialogan con la multiplicidad de signos, sonidos, gestos y manifestaciones artísticas. Al escuchar los sonidos con una escucha activa, abrimos nuestros oídos a la plenitud de la cultura de la música sertaneja del nordeste. Pero esta escucha activa es un desafío que se impone como brasileños, ya que nosotros mismos no estamos conectados con estas esencias, que dan sentido a la existencia misma de lo que convencionalmente se llama cultura brasileña. Como expone la letra de la canción *Querelas do Brasil* de Aldir Blanc y Maurício Tapajós: "Brasil no conhece Brasil, Brasil nunca ha estado en Brasil". Brasil desconoce en gran medida sus "*sertões, guimarães, bachianas*" (como dice la canción). Y esto involucra a todas las regiones del país, en las que también existe un gran desconocimiento sobre los compositores locales y las manifestaciones musicales locales heredando historias territoriales particulares. Esto se puede ver, por ejemplo, en el caso de sambas paulistas de origen rural y campestre (desconocido para la mayoría de los paulistas), como demostramos en Dozena (2011). Y lo mismo ocurre en la ciudad donde vivo actualmente, Natal, donde hay un gran desconocimiento sobre el *coco zambé*, el baile *araruna*, el carnaval de tribus indígenas, entre otras manifestaciones culturales y artísticas.

Todas ellas son manifestaciones de tonos y diseños rítmicos que resuenan y producen múltiples brasileñidades sonoras. Por tanto, la superación de los estereotipos sobre el interior del nordeste se vuelve cada vez más central, y creemos que la reinención del nordeste se viene llevando a cabo. Las artes tienen una enorme capacidad para reformular el imaginario y alterar los estereotipos construidos históricamente. Desempeñan un papel importante en la reformulación de estas imágenes relacionadas con el interior del nordeste; haciendo posible superar los discursos hacia el conocimiento "real" del interior nororiental.

Y el hecho de conocer el *hinterland* contemporáneo, puede generar la desconexión de juicios, por ejemplo, el desconocimiento del *hinterland* nororiental en relación a los elementos de la modernidad, y su aislamiento en relación a lo que está sucediendo en el resto del país. El Brasil profundo manifiesta un universo musical muy rico y diverso, que es fuente de creatividad para los compositores y, al mismo tiempo, generador de vínculos de identidad territorial con las comunidades; que se fortalecen en las relaciones de sociabilidad. Los sonidos del interior del nordeste brasileño dan visualidad a identidades que se han producido y reproducido en la región, y que continúan motivando identificaciones superpuestas; requiriendo otras definiciones de la región en la época contemporánea.

El Movimiento Armorial elaboró una narrativa basada en imágenes relacionadas con el interior del nordeste, congelándola bajo un envolvente sonido ideal. En esta búsqueda procedimental de la esencia de la cultura brasileña, el Movimiento Armorial valoró las características de lugares específicos, que ofrecían condiciones previas a sus ideas

musicales. Incluso algunos instrumentos musicales fueron creados según las condiciones que brindaban los lugares (como el marimbau), condiciones tomadas y reverberadas del repertorio cultural de cada grupo social. En otras palabras, la condición espacial nororiental sertaneja fue central para la creación musical relacionada con el Movimiento Armorial. Aunque el movimiento terminó en la década de 1980, su influencia continúa hoy, reverberando en múltiples artistas y agrupaciones musicales, como Antônio Nóbrega, Siba, Cordel do Fogo Encantado, Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Mestre Ambrósio, Antúlio Madureira, Grupo Gesta, Grupo Sa Grama, Quartet Romançal, proyecto Nova Música Armorial²⁸, entre otros.

Esperamos haber logrado demostrar que la inagotable riqueza musical presente en el Sertón exige no solo de los investigadores sino también de los docentes su constante comprensión geográfica y musical. Es decir, los sonidos "vivos" presentes en estos territorios musicales exigen su "lectura musical" y la comprensión de las consecuentes herencias en el universo melódico y rítmico nacional.

El Movimiento Armorial se desarrolló por la búsqueda de la utopía de la invención de un ideal de Brasil apoyado en la tradición cultural nororiental, particularmente la del origen de los bosques; lo que aportaría una autenticidad identitaria como resultado del encuentro de culturas indígenas, europeas y africanas. Arrojó luz sobre la importancia

²⁸ El objetivo del proyecto internacional *New Music Armorial* (*New Armorial Music Project* - NAMP), una asociación entre las Universidades Federales de Campina Grande (UFCG) y Rio Grande do Norte (UFRN), es producir y llevar a todo tipo de público espectáculos con obras vocales y corales originales de alto nivel. El proyecto es coordinado por los profesores Danilo Guanais de UFRN y Vladimir Silva de UFCG. Fuente: Portal de UFCG. Disponible en: <https://portal.ufcg.edu.br/ultimas-noticias/1052-musica-armorial.html> <Consulta realizada en agosto de 2020>.

de valorar los sonidos populares del interior nororiental como algo exquisito, contribuyendo a la continuidad del proceso de construcción de la esencia cultural brasileña; y fomentar una nueva estética en la música brasileña. En este contexto, el Sertón emerge como un ser musical, en el que sus sonidos provocan necesariamente una comunicación sonora y, como consecuencia, una experiencia espacialmente vivida y bien delimitada.

Referencias

- Albuquerque, Jr. D. (2019). O rapto do sertão: a captura do conceito de sertão pelo discurso regionalista nordestino. *Revista Observatório Itaú Cultural*, 25, 21-35.
- Albuquerque, Jr. D. (2013) *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste, 1920-1950)*. Intermeios.
- Albuquerque, Jr. D. (2006). *A invenção do Nordeste e outras artes*. 3a. ed. FJN: Massangana; Cortez.
- Andrade, F. (2017). Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música. [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo]. Repositorio de Tesis: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-13122017-112348/pt-br.php>.
- Andrade, M. de. (1989). *Dicionário Musical Brasileiro*. Itatiaia.
- Arendt, J. C. (2012). Do outro lado do muro: Regionalidades e regiões culturais. *RUA* (online), 2(18), 82-99. DOI: <https://doi.org/10.20396/rua.v18i2.8638287>
- Bacelar, T. (2019). A SUDENE e as desigualdades regionais. Palestra realizada na 1a Jornada Intérpretes do Brasil: do Nordeste para o Brasil. Instituto de Economia da

UNICAMP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=keLOozg5oLQ>.

Consulta realizada em agosto de 2020.

Barboza, M. B. (2017). *Três estudos para trompete e piano de José Siqueira: uma abordagem técnico interpretativa da obra e sua preparação para performance através da utilização de métodos aplicados aos estudos de rotina do trompetista*. [Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte]. Repositorio de Tesis: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/25024>

Benjamin, W. (2013). Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. En *Escritos sobre mito e linguagem*. 2ª. Ed (pp. 49-73). Editora 34.

Caetano, F. A. de O. *et altri*. (2017). Desertificação no Nordeste brasileiro: uma análise das vulnerabilidades socioeconômicas do município de Irauçuba/CE. *Revista Espacios*, 38(39), 14-35.

Cascudo, L. da C. (2001). *Mouros, judeus e franceses, três presenças no Brasil*. 3a ed. Editora Global.

Cascudo, L. da C. (1993) *Dicionário do folclore brasileiro*. 7ª ed. Itatiaia.

Cascudo, L. da C. (1980) *Folclore do Brasil*. 2ª ed. Fundação José Augusto.

Castro, I. E. de. (2001). Natureza, imaginário e a reinvenção do Nordeste. En Z. Rosendahl y R. L. Corrêa (Orgs.), *Paisagem, imaginário e espaço* (pp. 72-81). EdUERJ.

Dantas, E. W. C. (2019). O Nordeste desconstruído ou reconstruído? *Confin*s [Online], 501. DOI: <https://doi.org/10.4000/confin.21089>

Dozena, A. (2019). Os sons como linguagens espaciais. *Espaço e Cultura*, 45, 31-42. DOI: <https://doi.org/10.12957/espacoecultura.2019.48532>

Dozena, A. (2011). *A Geografia do Samba na Cidade de São Paulo*. 1a. ed. PoliSaber.

Farias, R. B. (2013). Obras para Trompete do Compositor José Siqueira: Peças camerísticas e o Concertino para Trompete e Orquestra de Câmara. [Tese de doutoramento em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro].

Lamas, D. M. (1992). A tradição poético-musical no Brasil: suas raízes portuguesas. *Academia Nacional de Música*, 3, 16-29.

Loddo, D. y Rougier, T. (2005). Cantadores du Nordeste du Brésil: un art en devenir. *L'art des chansonniers: actes du colloque de Gaillac*, Toulouse, Conservatoire Occitan, Centre des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse-Midi-Pyrénées; CORDAE/La Talvera, pp.77-102.

Maia, M. S. (2000). *Villa-Lobos: alma brasileira*. Contraponto.

Medeiros, A. J. de O. (2020). *O sertão imaginado nas bachianas brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. [Tese de Doutorado em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte]. Repositorio de Tesis UFRN: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/30112>

Pais, J. M. (2009). Artes de musicar e de improvisar na cultura popular. *Cadernos de Pesquisa*, 39(138), 747-773, set./dez. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0100-15742009000300004>

Paz, E. A. (1994). *Estructuras modales en la música popular brasileña*. 3ª edición. Editora UFRJ.

Ribeiro, D. (1995). O Brasil sertanejo. En D.O. Ribeiro (Ed.), *Povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* (pp. 364-407). Companhia das Letras.

Santos, N. L. (2017). O Quinteto Armorial e sua relação com a modernidade brasileira (1974-1980). *ArtCultura*, 19(35), 185-202, jul.-dez. DOI: <https://doi.org/10.14393/ArtC-V19n35-2017-2-14>

Silva, A. D. V. da (2013). *Coerência sintática do Sistema Trimodal em duas obras de José Siqueira*. [Dissertação em Música, Universidade Federal da Paraíba]. Repositorio de Tesis UFPB. <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6610>

Silva, V. A. P. (2005). Os modos na música nordestina. *Piano Class: Revista de Música e Artes*. Disponible en: <https://pianoclass.com/pt-br/os-modos-na-musica-nordestina/>

Siqueira, J. (1981). *O sistema modal na música folclórica do Brasil*. [s.e.].

Suassuna, A. (2008) *Almanaque armorial*. Organização de Carlos Newton Júnior. José Olympio.

Suassuna, A. (1997). Violeiros e cirandas: poesia improvisada. *Revista Estudos Avançados*, 11(29), s/p.

Trotta, F. (2008). Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Revista Ícone*, 10(2), 1-12. DOI: <https://doi.org/10.34176/icone.v10i2.230128>

Ventura, L. C. (2007). *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial*. [Dissertação de Mestrado em História e Espaços, Universidade Federal

do Rio Grande do Norte]. Repositorio de Tesis UFRN.

<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/16995>

Vilela, I. (2013). *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. EDUSP.

Wisnik, J. M. (1989). *O som e o sentido*. Companhia das Letras.

Agradecimientos

Agradezco a Agustín Arosteguy y Danilo Guanais por leer la primera versión del texto y por las consideraciones realizadas.

Capítulo 2

La dieta de consumo musical de los jóvenes en el entorno digital

Andrés Barrios Rubio
Luis Miguel Pedrero

Introducción

El 1 de agosto de 1981 comenzaron en Estados Unidos las emisiones de *Music Television* (MTV), primer canal televisivo del mundo especializado en música que impulsaron conjuntamente la compañía del sector del entretenimiento *Warner Communications* y la célebre empresa de tarjetas de crédito *American Express*. Su programación, basada en la difusión de los videoclips que la industria discográfica concebía en aquella época como soporte de apoyo al lanzamiento de nuevos títulos del pop y del rock, se estrenó con el tema *Video Killed The Radio Star*, publicado dos años antes por la banda británica *The Buggles*.

En las imágenes –viejos receptores de radio explotan y caen al suelo mientras emergen televisores con señales en video– se enfatiza el mensaje de la pérdida de influencia de la radio ante la deslumbrante irrupción de pantallas con señales grabadas. Sin embargo, aquel vaticinio no se cumpliría hasta cuatro décadas después, a finales de la segunda década del siglo XXI, cuando las plataformas digitales de *streaming* se convirtieron para el público adolescente y juvenil en la principal ventana de acceso al *pop* y en el vehículo que ha reconfigurado por completo sus hábitos de consumo de audio en el ecosistema *online*.

El *pop*, la música y la radio antes de Internet

La radio musical cristalizó en Estados Unidos a mediados del siglo XX apoyada en la confluencia de factores tecnológicos (la aparición del transistor), políticos (el impulso de la FM) y económicos (la apuesta por formatos de bajo coste). Fue así como se diseñaron programaciones con creciente vocación segmentadora gracias al progresivo desarrollo del *rock* y el *pop*, que eclosionaron en los años 50 y se convirtieron muy pronto en uno de los ingredientes básicos del universo cultural y social de los jóvenes. De inmediato, se constató la ventajosa relación entre las editoras de discos y las emisoras basadas en este contenido: la radio encontró en la música un recurso idóneo para sostener sus emisiones sin altas exigencias productivas y un gran rendimiento publicitario, mientras la industria discográfica identificó la radio como su más eficaz escaparate (Pedrero-Esteban, 2014). La relación recíprocamente provechosa entre la radio y las disqueras contribuiría a que fraguasen programaciones cada vez más diversas y segmentadas que acogían los nuevos estilos y géneros de música *pop*. Al inicial formato del *Top 40* (las canciones populares de cada momento) se añadirían los de Música para adultos (que nació como *Middle of the Rock* y se terminó asentando como *Adult Contemporary*, es decir, combinación de títulos actuales y del recuerdo para una audiencia más adulta); Música étnica (a partir del formato *Country*, una apuesta por la música autóctona en cada territorio); Música Amable (una selección a veces ecléctica que también se ha denominado *Lounge music* o *Easy listening*, y que con el tiempo se integraría en el *Light Adult Contemporary* o *Lite AC*); Música del recuerdo (propuesta donde se incluyen variantes ligadas a muy diversas épocas y ambientes melódicos: *Oldies*, *Classic Hits*,

Gold...); o Música alternativa, que es la evolución del primigenio *Album Oriented Rock* o AOR de los años setenta.

Las dos décadas finales del siglo XX alumbraron formatos radiofónicos ligados a estilos y corrientes contemporáneos de aquella época y cuya taxonomía ha servido para acoger las innovaciones musicales sobrevenidas desde entonces: las radios de Música urbana se centran en los ritmos y expresiones artísticas de vanguardia, a menudo ligados a la música negra y latinoamericana popular, con subespecializaciones que van desde el *Hip Hop* y el *R&B* hasta el Reggaetón, el *Latin Dance* o el Trap (Úbeda, 2020). Finalmente, el formato *New Age Contemporary* –que a menudo se asimila al *Smoth Jazz*– conforma una selección voluble en lo musical que integra derivaciones tan heterogéneas como la *World Music*, el *Jazz-Fussion*, el *Folk* o la música progresiva.

La paulatina expansión de cada uno de estos formatos, adaptados y personalizados en los distintos mercados en los que se fueron implantando a partir de su éxito en Estados Unidos, confirmó la facilidad y versatilidad de la radio especializada musical en el diseño de fórmulas y parrillas competitivas, más aún ante el desgaste de la programación generalista y la débil penetración de otras parrillas temáticas hertzianas como las radios religiosas, económicas o culturales. En todo caso, la principal aportación de aquella emergente radio musical a nivel global no fue tanto el impulso a la venta de discos como su papel cohesionador al divulgar y contextualizar las canciones y artistas; gracias a esa función contribuyó a conformar el gusto y la percepción crítica de muchos oyentes, especialmente los jóvenes y adolescentes.

Como señala Zallo (1997), dado que el acceso del gran público a cualquier manifestación cultural y artística viene posibilitado por los medios masivos de comunicación, los cuales seleccionan y publicitan las obras juzgadas de mayor interés y establecen su modo de fruición, resulta obvio que la función de la radio supera a la de simple difusora del *pop*; más aún de la radio musical, que como primera y principal variante de la especialización, y al tiempo que satisface las expectativas del oyente, conecta su atención con el interés de otras industrias culturales y así da sentido a esa programación.

Gracias a la radio musical y a su simbiosis con las compañías discográficas se inoculó el hábito de escucha en varias generaciones de jóvenes que más tarde se convirtieron en fieles oyentes del medio, aunque con la edad su menú fuese incorporando contenidos de otras temáticas. Pero es que, además, y desde la perspectiva de una educación musical, la simplicidad del discurso narrativo de aquella fórmula –la radio de éxitos actuales se articulaba en torno a la secuencia cuña/indicativo/disco, indefectiblemente presentado por un disc jockey que aportaba la información precisa para reconocerlo–, todas aquellas generaciones conocen, comprenden y en una alta proporción continúan disfrutando del *pop* del pasado a partir de aquella experiencia (Aguilera *et altri*, 2010).

La industria musical en el escenario digital

La vertiginosa irrupción y progresiva expansión de las nuevas herramientas y canales de distribución y consumo de música surgidas en la era digital ha reconfigurado de modo irreversible el escenario descrito durante la era analógica. En realidad, la revolución de Internet sobre las lógicas de producción, distribución y comercialización de las industrias

culturales ha instaurado vías inéditas en el acceso, la experiencia y la interacción con los contenidos de información, ocio y entretenimiento (Pedrero-Esteban y Barrios-Rubio, 2024). La convergencia de plataformas, medios y lenguajes gracias a la eclosión del *smartphone* como dispositivo dominante de consumo de productos hipertextuales, multimediales e interactivos ha materializado la denominada “mediamorfosis” (Fidler, 1998), es decir, la transformación de los medios como resultado de la conjunción de cambios culturales derivados de la entronización de las nuevas tecnologías.

La industria de la música fue la primera en experimentar los efectos de estos cambios: tal como describe Stephen Witt en su obra *Cómo dejamos de pagar por la música* (2015), la libre circulación y descarga de canciones propiciada por la aparición del formato *MPEG Audio Layer-3* (MP3) comenzó a alterar el hasta entonces férreo e invariable sistema de comercialización de la industria discográfica. Aunque la tecnología digital que representó a principios de los años ochenta el lanzamiento del *compact disc* (cd) como soporte estandarizado parecía la salvación para un sector sumido en una grave crisis de ventas, la compresión, conversión y libre intercambio de archivos musicales multiplicó de modo exponencial la distribución y el acceso a la música y, al tiempo, consagró la dolosa cultura de apropiación gratuita de las canciones y la inevitable reconfiguración de este sector.

Cabe recordar que la industria global de la música grabada, que se había expandido sin freno durante un cuarto de siglo, logró triplicar en 1999 la cifra de mil millones de discos vendidos en todo el mundo conseguida en 1974 (Witt, 2015). La aparición de *Napster* y otros servicios de archivos compartidos que normalizaron la piratería en línea (*Kazaa*,

LimeWire, *Grokster*, *DC++* o *The Pirate Bay*), motivó que la facturación derivada de los soportes físicos (casetes, *CD*, vinilos...) cayese a cifras de principios de los años setenta. La industria musical, que hasta aquel momento había optimizado su negocio en torno al sector discográfico (venta de fonogramas), se vio obligada a asimilar las nuevas formas de apropiación y consumo (Fouce, 2010) y a explotar las otras dos vías de ingresos que completaban su actividad: las licencias musicales y los conciertos en vivo (Moreno-Cazalla y Pedrero-Esteban, 2020).

El rol de los artistas y creadores, de las compañías y de las casas editoras en el entorno digital permaneció inicialmente inalterado con respecto a la era analógica; sin embargo, en la cadena de valor de la industria surgieron las plataformas de distribución comercial de música —las llamadas Terceras Partes o *Third Partly On Line Music Store*, con *iTunes* como precursor—, que de inmediato introducirían una nueva relación de los usuarios con la música: ya no era necesaria la adquisición de un disco completo, ahora se podían comprar canciones sueltas de todos los artistas y grupos disponibles en los catálogos digitales. Más tarde, y con *Spotify* al frente, comenzaron a extenderse los servicios de difusión de la música en *streaming* (sin descarga previa en los dispositivos), tanto en la variante de acceso libre a cambio de publicidad (*freemium*) como mediante suscripción.

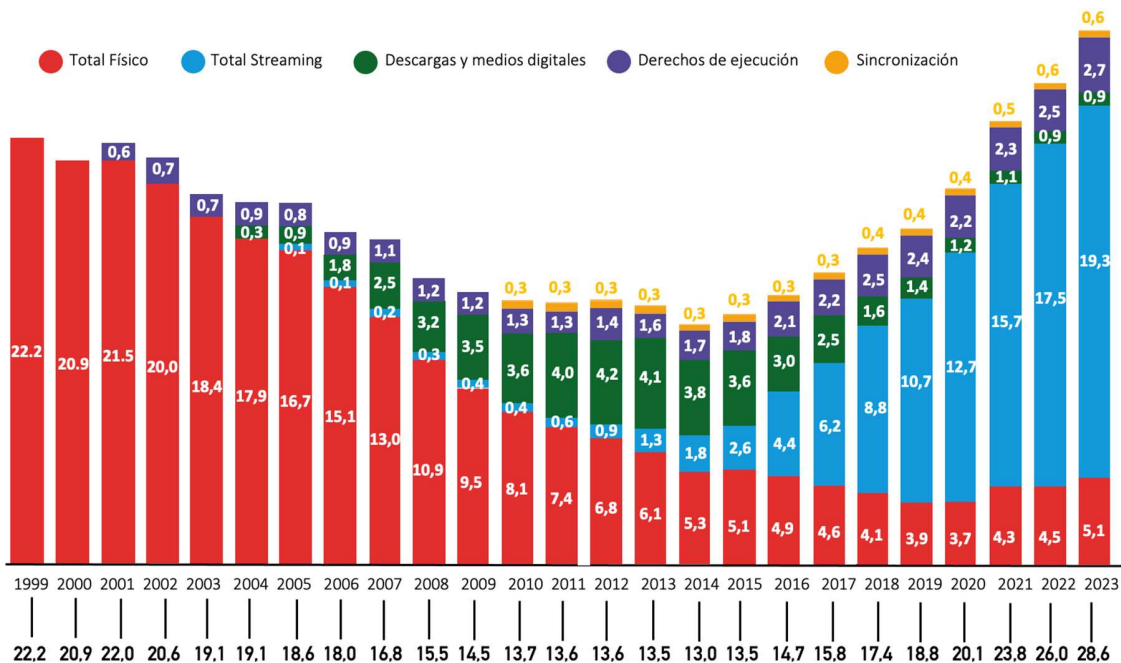
Estos actores se han terminado por imponer como canales preferentes para descubrir y consumir la música en detrimento de los cauces tradicionales, como se constata en el siguiente gráfico de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI), donde se representa la evolución de los ingresos de las compañías discográficas a partir de la

participación relativa de cada formato o actividad. Los ingresos totales marcan una curva descendente motivada, sobre todo, por la pérdida de valor de los soportes físicos hasta alcanzar su punto mínimo en 2014. A partir de entonces se observa la tendencia alcista, que va impulsada por el incremento del valor aportado por el *streaming*, mientras las ventas físicas cada vez representan una proporción menor del total y los ingresos de las descargas –que cobraron un cierto protagonismo entre 2010 y 2015– han ido perdiendo relevancia desde entonces (Sánchez-Giménez, Sellas, y Pedrero-Esteban, 2025).

La compañía de investigación y análisis de la industria musical *MusicWatch* publicaba en 2016 un informe donde reflejaba cómo el consumo de listas de reproducción en los servicios de música en línea constituía una tendencia consolidada, si bien se observaba también que casi el 80% de los usuarios de emisión en continuo musical escuchaban al mismo tiempo música en emisoras AM y FM (Moreno, Arense y Moreno-Cazalla, 2019). De hecho, y pese a su apabullante tasa de crecimiento, las plataformas de *streaming* representan aún mercados muy jóvenes y con amplio espacio para crecer. Según IFPI, 2019 se cerró con un total de 341 millones de suscripciones de pago a estos servicios a escala global, pero esa cifra representaba entonces únicamente el 11% del total de los 3.200 millones de usuarios de teléfonos móviles. En 2020, en pleno confinamiento por la pandemia, los ingresos por esta modalidad de consumo crecieron casi un 20% hasta 13.400 millones de dólares, frente al descenso continuado de las ventas de formatos físicos (Gráfico 1). A finales de ese año, más de 443 millones de usuarios abonaban una cuota periódica en alguna plataforma (IFPI, 2021).

Gráfico 1

Ingresos globales de la industria de música grabada 1999-2023 (miles de millones \$)



Fuente: Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI, 2021)

El cambio en los hábitos de consumo de música y la adopción del *streaming* ha logrado que la industria discográfica encadene crecimientos desde 2015, si bien su volumen aún no ha igualado el récord de ingresos de 28.9000 millones de dólares en 1999, en plena edad de oro del *CD*. Se ha normalizado un modelo de consumo musical basado en el acceso en detrimento del modelo de propiedad de soportes físicos, y en este contexto son las plataformas las que han arrebatado a la radio musical su papel como agentes de exposición y prescripción con catálogos casi infinitos de títulos —en torno a 70 millones— y con herramientas de clasificación, selección y recomendación personalizada cada vez más eficientes en ese reto transversal a todos los actores digitales: captar la atención y retener al usuario.

Conviene advertir, no obstante, que este modelo se vislumbra como una transición hacia propuestas cada vez más integradoras del repertorio de opciones sonoras que brinda el ecosistema digital. La musical es una de las industrias más concentradas del sector de la cultura y el entretenimiento: *Universal Music Group*, con una cuota del 32%; *Sony Music Entertainment* (20%) y *Warner Music Group* (16%) acaparan más de dos terceras partes del mercado, y solo una tercera parte corresponde a compañías independientes (Rodríguez Canfranc, 2021).

Dado que los derechos de explotación de los catálogos de canciones son propiedad de estas compañías, y que los servicios de *streaming* deben negociar periódicamente su cesión con un coste elevado y difícilmente recuperable –desde su fundación en 2007 y hasta finales de 2020, *Spotify* siempre tuvo pérdidas salvo un trimestre en 2018–, algunas plataformas han apostado por crear contenidos de audio propios a través del formato *podcast*. Su penetración mundial en 2021 supera el 40% de la población internauta, si bien hay países donde ese porcentaje es aún más elevado: India, 61%; Tailandia, 59%; Turquía, 59%; México, 55% o Colombia, 46% (*Digital News Report*, 2021). Según el informe *Infinite Dial 2021* de *Edison Research*, aproximadamente 80 millones de estadounidenses (la cuarta parte del país) son oyentes semanales de *podcasts*, entre los que la ‘generación X’ (los nacidos entre 1965 y 1981) suponen un 42%.

El auge de los *podcasts* (Piñeiro-Otero y Pedrero-Esteban, 2022) abre una nueva vía de generación de ingresos a las plataformas de música en *streaming*, limitadas por el poder

de los sellos discográficos encargados de grabar y promocionar a los artistas. La pujanza en este nuevo mercado ha dado lugar a cuantiosas inversiones por parte de las grandes empresas tecnológicas –*Apple, Google, Spotify, Amazon*– para crear, ayudar a descubrir y monetizar el consumo de los *podcasts*. Y ante ese movimiento, la propia industria musical ha dado pasos en la misma dirección: *Universal Music Group* firmó en 2019 un acuerdo con la productora independiente de *podcasts* más grande de Estados Unidos, *Wondery Media* (sería adquirida en 2020 por *Amazon*) para desarrollar *podcasts* originales basados en la amplitud y profundidad de sus artistas y sellos. Con similar objetivo, *Sony Music* adquirió en junio de 2021 la factoría británica de *podcasts* *Something 'Else*, la mayor en aquel país.

La música como contenido autónomo y ahora también como parte de otros contenidos digitales sonoros y visuales –*podcasts*, vídeos y publicaciones en redes sociales– sigue siendo un ingrediente básico en el menú de ocio de los jóvenes, pero ¿cuáles son en el escenario digital contemporáneo, cada vez más concurrente y competitivo, las fuentes de referencia para su descubrimiento, elección y consumo? Y, sobre todo, ¿qué papel se le reserva ahora a la radio como agente de prescripción y popularización?

El consumo juvenil de audio en la era del *smartphone*

Como se constata en recientes estudios (Martí *et al*ri, 2010; López-Vidales y Gómez-Rubio, 2021), los jóvenes manifiestan creciente desinterés y desafección hacia el medio hertziano: si bien mantiene la portabilidad y compatibilidad con otras actividades como virtudes más apreciadas, a la radio le resulta imposible competir con las opciones de

interacción y versatilidad de las plataformas de video y audio o de las redes sociales. La denominada 'generación Z' (los nacidos desde 1999 en adelante) se caracteriza por ser participativa, concienciada, comprometida y dotada de más recursos que ninguna otra para lograr el triunfo social y personal. Sus intereses en el ocio y entretenimiento están muy orientados hacia los dispositivos y pantallas móviles, con menor atención hacia la radio y la televisión que las generaciones precedentes.

Este cambio de hábitos ha dado lugar a un nuevo espacio comunicativo que refleja mejor sus valores y responde al uso generalizado y constante que los jóvenes hacen de Internet en todos los ámbitos de la vida. Para ellos, los medios de comunicación no constituyen ya la referencia como prescriptores de información u opinión, ni siquiera son su principal fuente de entretenimiento. De ahí que su dieta de ocio digital esté integrada ahora por una multiplicidad de productos comunicativos (audios, vídeos, infografías, textos...) que ofrecen la satisfacción individualizada de sus gustos sin dependencia del momento, el espacio o el modo de conexión.

Los jóvenes se exponen hoy a un escenario sonoro conformado por la *web*, las *apps*, las redes sociales y el *podcast*, ingredientes que brindan la personalización del consumo sincrónico —es decir, el producto radiado en antena—, y asincrónico o bajo demanda, material concebido para el espacio digital (Barrios-Rubio, 2021). Se trata de una dieta condicionada por dispositivos y sensibilidades sonoras que estimulan la capacidad de interacción y la experiencia personal y colectiva con un audio donde convergen nuevas narrativas, formatos y lenguajes (Martínez-Costa y Legorburu, 2020).

Inmersas –casi cautivas– en las pantallas móviles, las audiencias digitales se atienen a otras pautas de consumo y de relación con la música. La mediatización del *smartphone* (Pedrero-Esteban, Barrios-Rubio y Medina-Ávila, 2019) ha modificado su mentalidad y la forma de ver y concebir el mundo: la dieta sonora de los jóvenes está determinada por la presencia de los artistas en diversas plataformas, una estrategia de difusión con eje en la movilidad y el acceso a los datos que constituye un vínculo directo de relación y amistad entre el cantante o grupo y sus seguidores. Estas rutinas productivas resultan consecuentes con la estrategia de convergencia que responde a los hábitos y demandas del público en el entorno digital.

Las aplicaciones, bien sea a través de equipos portátiles o de pantallas de escritorio, han transformado el modelo de negocio de la industria discográfica, que se ha redirigido a la búsqueda de *targets* específicos, generalmente agrupados por el género musical, con quienes establece una relación directa como visitantes únicos y diarios en los diferentes entornos virtuales. El objetivo es captar su atención y generar una agenda de consumo volcada hacia las plataformas de música *online*, donde se aprecia una sobreabundancia de contenidos que intentan erigirse en tendencia y perdurar en el tiempo. Los jóvenes, a través de la técnica del ensayo-error, navegan a través de un menú de productos con tácticas de distribución convergente: música, *podcasts*, *streaming*, texto, audio, vídeo e infografía... conforman un variado repertorio con frecuencia prescrito desde el ámbito familiar y social, lo cual evidencia cómo la dieta mediática de los jóvenes se configura desde una diversidad de intereses y, a su vez, define una forma de ver y actuar, de interpretar y relacionarse con el mundo cercano.

Los servicios de *streaming* musical como *Spotify*, *Apple Music*, *Amazon Music*, *Google Play Music*, *Pandora* o *YouTube*, entre otros, más que cumplir una función de agregación de contenidos, han mutado a la condición de grandes editores temáticos, radar y eco del mercado y de la sensibilidad de aquello que se conversa y es tendencia en las plataformas sociales (Pérez-Alaejos, Terol-Boliches y Barrios-Rubio, 2022). Propagan así una propuesta comunicativa musical apoyada en elementos textuales, visuales, sonoros y audiovisuales vía *smartphone* a través de *Content Management System* (CMS), notificaciones, mensajes de texto... Este diagrama de flujo permite funcionar con ritmo, se constituye en una agenda ligada a las características de las redes de acción y responde a los rasgos generacionales del público nativo digital. Los idiomas cambian y la forma de trabajar y comunicar las propuestas musicales también se transforma.

La audiencia juvenil y adolescente pertenece hoy a otra generación: se han convertido en usuarios a quienes resulta imprescindible entender y comprender si se quiere llegar a ellos a través de nuevos canales de comunicación. En este sentido, la ingente cantidad de datos que obtienen las plataformas de *streaming* musical se convierte en insuperable herramienta para conseguir la máxima satisfacción en la experiencia de los usuarios con sus propuestas de audio: “Del consumo que llevan a cabo los 345 millones de oyentes de *Spotify*—145 millones de ellos en la modalidad de pago—, y gracias al *machine learning* o inteligencia artificial, obtenemos indicadores para saber cuáles son las tendencias más demandadas, pero también para ser más eficientes en la tarea de curación y selección personalizada de canciones a través de las *playlists*», según la directora de música de *Spotify* para el sur de Europa (Prieto, 2021).

En ese objetivo de conectar a oyentes con artistas y a los artistas con sus seguidores, la inversión en tecnologías y aplicación de algoritmos se ha convertido en una estrategia esencial e imprescindible. También la planificación matemática de agendas que trabajan la coyuntura del entramado social y propician rutinas de acceso rápido y con calidad a la música desde las pantallas de dispositivos móviles y wearables (relojes, pulseras, gafas y próximamente accesorios incluidos en vestidos y otros complementos de moda); se trata, en definitiva, de lograr que la música se haga presente en una esfera de 360°.

En línea con los procesos implantados a escala global ante la consolidación de Internet como ventana convergente de difusión y comercialización del ocio y entretenimiento (Romero-Rodríguez y Rivera-Rogel, 2019), la industria musical integra las redes sociales –*Facebook, Twitter, Instagram, YouTube, TikTok*– en sus estrategias de distribución, que entiende como canales indispensables para el descubrimiento y acceso a su oferta. La bifurcación *offline* y *online* obliga a concebir mensajes para pantallas interactivas con la inclusión de vínculos o enlaces interconectados y jerarquizados entre sí, redundancia que conduce al usuario a su consumo no sólo desde la intención propia, sino también desde el impulso de una comunidad digital a la que se trata de convertir en afín a la propuesta musical. Lo convulsionado del ambiente social lleva a los jóvenes a una búsqueda constante de nuevas alternativas sonoras, incluso a temas de protesta que aborden los problemas de la sociedad de hoy.

El entorno digital alumbra estructuras y propuestas convergentes que obedecen a unas coordenadas espacio-temporales propias de los procesos interactivos formulados por

Jenkins (2008): un contenido que fluye a través de múltiples plataformas, que propicia la cooperación entre diferentes industrias de entretenimiento y da lugar a un comportamiento migratorio de las audiencias, dispuestas a acudir casi a cualquier parte en busca del anhelado deseo de nuevas experiencias de entretenimiento. A grandes rasgos, este es el panorama desde el cual las compañías discográficas y los artistas configuran unas estrategias distintivas de poder como industria, como mercado y como reguladores de un proceso en el que es necesario desplegar unas tácticas para llegar a las capas menores de la población.

Gráfico 2

Presencia de los usuarios, en el mundo, en las redes sociales y contenidos que consumen en la red



Fuente. Elaboración propia con datos Hootsuite 2025

Los jóvenes y su *sound map* buscan la satisfacción de necesidades de consumo, relación, interacción y reconocimiento, foco de recepción y consumo digital desde dispositivos móviles (Díaz-Nosty, 2017) que propician la disseminación de aplicaciones para escuchar audio (Moreno, Amoedo y Martínez-Costa, 2017). Este ambiente ha obligado a redefinir la industria musical en su transición del *Long Play* (LP), el CD, el MP3 y el transistor a las pantallas fijas y portátiles. Se ha revitalizado así el valor comunicativo del audio que se hace presente en las tecnologías en las que el oyente puede encontrar un contenido: el *smartphone*, la tableta, el ordenador portátil y los altavoces inteligentes piden al emisor adaptar el producto sonoro a los componentes de tiempo y escucha que satisface las necesidades del usuario (Bhattacharya y Sen, 2003), y genera un hábito de audición.

Los cambios son rápidos y dinámicos, y los productores musicales se ven obligados a innovar y reinventarse de manera permanente; el sonido explora el camino por el que transitar y lograr ocupar un espacio de compañía y descanso en la agenda de los jóvenes. La atención de los usuarios está totalmente dispersa (Llorca-Abad, 2015); la conectividad constante, el uso simultaneo de muchas pantallas y la multiplicidad de canales con acceso a la música ha conllevado a una tendencia de socializar el entretenimiento que se tiene en la palma de la mano con el *smartphone*.

La distribución de contenidos en los canales digitales ha redefinido también el perfil del consumidor, caracterizado hoy como un usuario híbrido, cambiante en sus rutinas, que puede llegar al producto musical por el medio convencional y de ahí trasladarse al virtual

o viceversa. Este modelo de consumo replantea la rentabilidad del contenido en función del número de descargas y en la captación de nichos de usuarios identificados con la propuesta narrativa que ofrece la marca sonora. La transformación del audio, del ocio y del entretenimiento en el entorno digital se plantea en la pantalla como contenido para escucha atemporal, consumo personalizado y a la carta. Es una herramienta productiva que da visibilidad a oyentes que encuentran un espacio desde el cual poder contar sus historias, necesidades, agobios, acosos y opresiones. Se trata, en definitiva, de un nuevo modelo narrativo y de consumo que aporta una forma de introducirse en la sociedad, un producto sonoro que responde a las dinámicas digitales y es compatible con la radio en continuidad.

El mercado delinea un escenario de competencia entre las plataformas musicales, las redes sociales y demás elementos en los *smartphones*. Los estudios sobre el consumo de los jóvenes confirman que las nuevas audiencias no centran su agenda mediática solo en contenidos musicales (Gutiérrez-García y Barrios-Rubio, 2021): si bien la música es un ítem importante de la carta sonora, la información tiene un lugar importante en la agenda de las capas más jóvenes de la población. El consumo musical se trasladó de la antena a *Spotify*, escenario en el que, sin importar el tiempo de conexión, los jóvenes escuchan el color musical de su preferencia; los audios y vídeos que se consumen son cortos y acompañan la navegación con información en la que indagan explicación de los temas o datos curiosos que están pasando en el mundo.

El *road map* de consumo sonoro de los jóvenes denota estar ligado a las acciones del día: en la mañana, información; en la tarde, entretenimiento; y en la noche, música. Los *millennials* cambiaron su forma de llegar a los productos comunicativos e interactuar con ellos: cada plataforma tiene su función, y todas constituyen una vía de entrada a esa alternativa de comunicación que se les ofrece. Se aprecia un uso e interpretación crítica de la música que reconfigura la asociación cultural de la audiencia con su entorno a través de nuevos formatos y géneros captados por públicos atomizados en dispositivos, aplicaciones o redes sociales, que son instancias que brindan métricas de financiación concordantes con el *crowdfunding* y la suscripción que sostiene la industria musical.

Estas prácticas sociales y culturales en convergencia con la tecnología dan cabida a una nueva estructura productiva (Müller y Ariño, 2019), es decir, a la transformación de unas rutinas cuyo propósito es captar la atención de las audiencias e identificar cómo consumen el contenido. Es evidente que las nuevas generaciones prefieren el consumo personalizado de música: llegar a ella cuándo y desde donde cada uno quiera; esta individualización, sin embargo, abre puertas a innumerables posibilidades de conexión con otros, reto que impone a la industria la distribución en *streaming* con opciones para compartirla en las redes sociales. Esta dinámica de actuación, ligada a la omnipresencia del smartphone, se corresponde con la renovación generacional y el carácter más social de las audiencias. Ante tal entorno comunicativo, la industria musical ha de asumir el enorme reto de diseñar y estructurar mensajes específicos para sus *webs*, redes sociales y emisiones en *streaming* de audio y vídeo que ayuden a los usuarios a interesarse y profundizar en los temas propuestos.

Reflexiones y conclusiones

La evolución y transformación de la industria musical evidencia un gran esfuerzo por adecuarse a los condicionantes de las ventanas digitales. No se trata solo de satisfacer los centros de interés de los usuarios, sino, sobre todo, enfocarlos desde estrategias narrativas que logren captar su atención por encima de la exponencial sobreexposición de estímulos que brinda Internet. En el proceso de búsqueda, agregación y recopilación de contenidos que propicia el consumo digital a través de los dispositivos de pantalla se han ido generando nichos de público ávidos de contenidos innovadores. Por ello, la industria musical ha visto afectada tanto la producción de contenidos como su modelo de negocio y, sobre todo, la relación con su público. De ahí el esfuerzo de promotores, artistas y grupos por posicionarse en el nuevo entorno digital y reconocer –para satisfacer mejor– los gustos y sentimientos de los nativos de este ecosistema.

La innovación tecnológica ha impuesto nuevas formas de consumo cuyas lógicas no se corresponden ya con el sistema analógico de producción, distribución y comercialización de acetatos, discos o *CDs*; la conectividad, ubicuidad, atemporalidad e interactividad constituyen valores ya inherentes a la música creada por los artistas y comercializada por las compañías y las plataformas de *streaming*, que necesitan actualizar casi a diario el conocimiento sobre los gustos y los intereses del público multidispositivo, multitarea y multidemanda. Hoy en día se enfrentan dos visiones: la del control del medio frente a la del acceso de Internet; mientras los servicios a la carta se basan en sistemas que habilitan la selección de contenidos y la creación de listas para un consumo específico, personalizado y adaptado para-y-por-cada perfil de usuario, las radios mantienen un

sistema continuo de distribución de contenidos, el *simultcasting*, basado en la difusión en tiempo real y donde rige la secuencialidad del directo frente al sistema discreto de contenidos bajo demanda, curados y segmentados. Lejos de la libre elección y el acceso a canciones o *webcasting*, se podría plantear la incorporación de nuevos elementos de la narrativa digital, nuevos derechos para reproducir las canciones o la mejora de la navegabilidad y la interacción.

En esa transición los actores tradicionales asumen la pérdida de la relevancia e impronta que tuvieron en otro tiempo, pues los espacios de circulación musicales están abiertos ahora a la participación e interacción directa de millones de usuarios que, de facto, se erigen en potenciales herramientas de difusión y propagación del tema sonoro. Ante un cambio paradigma tan rotundo, para la industria musical –la global y también la local– se ha convertido en imperativa la apuesta por nuevos contenidos (temáticas amplias y géneros variados); públicos (mayor segmentación, otros *targets* y nichos); tratamientos (renovados formatos y lenguajes), canales de distribución (aplicaciones, redes sociales) y sistemas de financiación y monetización (suscripción, *crowdfunding*).

A diferencia del escenario previo a Internet, las lógicas del negocio digital se asientan sobre un consumo no lineal y preferentemente visual: el horario ya no es una variable en poder de los emisores, sino de los usuarios, y la tendencia a “colgar” en ventanas *online* el producto convencional no sirve para ganar nuevos usuarios, solo para facilitar el acceso a los existentes; dicho de otro modo, la explotación del consumo a la carta no es una innovación en sí misma, simplemente la consecuencia del actual ecosistema. Es así

como, de acuerdo con Moreno-Cazalla (2021), cabe identificar cuatro experiencias en el consumo de música digital:

1. La experiencia delegada de una radio musical: la radio tiene enfoque digital para el oyente que no quiere buscar ni elegir, para quien se programa un catálogo amplio y reconocible porque los gustos individuales no tienen un impacto sobre el contenido ofrecido.
2. La experiencia relajada o “playistificación” infinita: las listas de reproducción han generado un nuevo tipo de oyente de música, uno que piensa menos en el artista o en el álbum que buscan, y en cambio se conecta con emociones, estados de ánimo y actividades, y para ello simplemente eligen una lista de reproducción y la dejan fluir.
3. La experiencia social: con la tecnología y las redes sociales, la música grabada se convierte en un elemento de expresión que invita a la participación y que cambia con el tiempo: desde los *mashup* a los vídeos de *TikTok* y *Reels* de *Instagram*, crear contenido musical y compartirlo con una comunidad se ha convertido en parte de la cultura de los jóvenes contemporáneos.
4. La experiencia auditiva íntima: el acto de escuchar sigue implicando, incluso en el contexto de socialización digital, tener una experiencia envolvente y cálida en la que cada oyente disfruta y asimila el contacto con la música. Esta experiencia implica tanto al usuario como a los creadores (músicos, ingenieros, productores), que pueden participar proponiendo música que se adapte a este propósito.

Este texto ha puesto de manifiesto cómo la industria musical ha asumido las exigencias del nuevo entorno de consumo y qué estrategias son las que condicionan su actividad hoy. La apuesta común y convergente se centra en rejuvenecer un modelo de negocio con el posicionamiento de la música en los móviles: las redes sociales se han convertido en las 'autopistas' por las que el contenido atrae a la audiencia de menor edad –que con los años se intentará convertir en cautiva–, de ahí las estrategias para introducirse en tales plataformas (*Facebook, Twitter, Instagram, YouTube y TikTok*). Si bien la música ha estado ligada durante años a una experiencia personal e íntima por realizarse mediante auriculares, en Internet se transforma en una experiencia compartida y social.

La música ha ganado presencia en la participación de las comunidades en las distintas plataformas, en las que se genera un flujo acorde a los rasgos generacionales del público de cada red o escenario cuya relevancia supera ya a la del paradigma comunicativo clásico. Estos grupos se muestran activamente conectados desde múltiples dispositivos que favorecen e incluso estimulan el intercambio de creaciones bajo heterogéneas fórmulas expresivas: narrativas escritas, visuales, sonoras e iconográficas, pues ahora la audiencia satisface sus expectativas de comunicación sin dependencia del soporte; de ahí la conveniencia de crear productos adaptables a cada una de las redes y plataformas mediante una planificación de agendas.

A lo largo de la historia, la industria musical y la radio se han reinventado y acomodado a las situaciones propias de cada época e incluso a los retos tecnológicos que le han sido impuestos en cada momento. En este instante hacen frente a la incorporación de

sus esquemas al ecosistema digital y a estar presente en los dispositivos móviles, espacios en los que la personalización del gusto y la diversificación de alternativas para captar la recepción de la señal sonora trae consigo un impacto en la forma de concebir el medio y desarrollar su narrativa. Las emisoras temáticas musicales de géneros como el *rock*, el *pop*, el *reggae*, el *dance*, el reggaetón, el merengue, la salsa, el vallenato y otros estilos autóctonos propios de cada región, mantienen su capacidad para atender y reforzar a comunidades de oyentes tanto o más activas que las que se conectan a las plataformas de streaming como *Spotify*, *Apple Music*, *Amazon Music*, *Google Play Music*, *Pandora* o *YouTube*, entre otras.

La clave, hoy como ayer, reside en el poder emocional de la música y en su capacidad para impregnar los valores, conductas y vivencias de cada usuario. La red y el entorno digital constituyen el escenario contemporáneo en el que ahora se hace efectiva la relación entre el creador y el usuario, entre el prescriptor y el *fan*, entre la música y el oyente. Cambian las tecnologías, pero no la insuperable capacidad de la música para ser parte indisoluble de la vida de los jóvenes.

Referencias

- Aguilera, M. de. *et altri*. (2010). Apropiações imaginativas de la música en los nuevos escenarios comunicativos. *Comunicar*, 34(XVII), 34-44. DOI: [10.3916/C34-2010-02-03](https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-03)
- Barrios-Rubio, A. (2021). Radio, music and podcast in the consumption agenda of Colombian adolescents and youth in the digital sonosphere. *Communication & Society*, 34(3), 31-46. <https://doi.org/10.15581/003.34.3.31-46>
- Bhattacharya, C B. y Sen, S. (2003). Consumer-Company Identification: A Framework for Understanding Consumers Relationships with Companies. *Journal of Marketing*, 67(2), 76–88. <https://doi.org/10.1509/jmkg.67.2.76.18609>
- Díaz-Nosty, B. (2017). Coexistencia generacional de diferentes prácticas de comunicación. En B. Díaz Nosty (Coord.), *Diez años que cambiaron los medios: 2007-2017* (pp. 7-26). Ariel.
- Fidler, R. (1998). *Mediamorphosis. Comprender los nuevos medios*. Granica.
- Fouce, H. (2010). De la crisis del mercado discográfico a las nuevas prácticas de escucha. *Comunicar*, 34(XVII), 65-72. DOI: [10.3916/C34-2010-02-06](https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-06)

Gutiérrez-García, M. y Barrios-Rubio, A. (2021). Prácticas juveniles de consumo sonoro, entre grandes plataformas y el ecosistema radiofónico: caso Colombia-España. *Comunicación y Sociedad*, 1-24. <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7820>

Hootsuite. *Digital 2025*. <https://wearesocial.com/es/blog/2025/02/digital-2025/>

IFPI (2021). *Informe general del mercado de música global*. Recuperado de <https://gmr2021.ifpi.org/report>

Jenkins, H. (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.

Llorca-Abad, G. (2015). La capacidad de atención y el consumo transmedia. *Obra digital: Revista de comunicación*, 8, 136-154. <https://www.raco.cat/index.php/ObraDigital/article/view/301179>

López-Vidales, N. y Gómez Rubio, L. (2021). Tendencias de cambio en el comportamiento juvenil ante los media: Millennials vs. Generación Z. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Vol. 27, núm. 2. 543-552. <https://doi.org/10.5209/esmp.70170>

Martí, J. M. *et atril*. (2010). La crisi del consum radiofònic juvenil a Catalunya. *Quaderns del CAC*, 34(XIII) 1, 67-77.

Martínez-Costa, P. y Legorburu, J. M. (2020). Audio digital e interfaces de voz: una nueva era para la sonosfera. En L. M. Pedrero-Esteban y A. Pérez-Escoda (eds.). *Cartografía de la comunicación postdigital. Medios y audiencias en la sociedad de la COVID-19* (pp. 303-329). Aranzadi-Thomson Reuters.

Moreno, E.; Arense, A. y Moreno-Cazalla, L. (2019). Gestión radiofónica del contenido musical en la era del streaming. En L. M. Pedrero-Esteban y J.M. García-Lastra (eds.). *La transformación digital de la radio. Diez claves para su comprensión profesional y académica* (pp. 195-216). Tirant.

Moreno, E.; Amoedo, A. y Martínez-Costa, M. del P. (2017). Usos y preferencias del consumo de radio y audio online en España: tendencias y desafíos para atender a los públicos de internet. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 23(2), 1319-1336. <http://dx.doi.org/10.5209/ESMP.58047>

Moreno-Cazalla, L. y Pedrero-Esteban, L. M. (2020). La transformació digital de la ràdio musical: el cas de Màxima/LOS40 Dance. Comunicació. *Revista de recerca i d'anàlisi*, 37(1), 75-94.

Moreno-Cazalla, L. (2021). Sencillez, familiaridad y fluidez, las premisas para las experiencias en la escucha de música. *Medium*, 17/06/2021. Recuperado de <https://lmcazalla.medium.com/sencillez-familiaridad-y-fluidez-las-premisas-para-las-experiencias-en-la-escucha-de-música-94bb0fa76dc7>

Müller, C. y Ariño, M. (2019). Netflix ¿utopía del usuario? *Unidad Sociológica*, (13), 23-30. <https://docplayer.es/119154143-Autoridades-x-jornadas-de-sociologia-de-la-unlp.html>

Pedrero-Esteban, L. M. (2014). Main challenges of Spanish music radio in the age of Spotify. F. Ubierna y J. Sierra (Coords.). *Miscelánea sobre el entorno audiovisual en 2014* (pp. 441-456). Fragua.

Pedrero-Esteban, L. M.; Barrios-Rubio, A. y Medina-Ávila, V. (2019). Adolescents, smartphones y consumo de audio digital en la era de Spotify. *Comunicar*, 60 (julio), 103-112. DOI: <https://doi.org/10.3916/C60-2019-10>

Pedrero-Esteban, L. M.; Barrios Rubio, A. (2024). Digital Communication in the Age of Immediacy. *Digital*, 4(2), 302-315. <https://doi.org/10.3390/digital4020015>

Pérez-Alaejos, M. de la P. M., Terol-Bolinches, R. y Barrios-Rubio, A. (2022). Podcast production and marketing strategies on the main platforms in Europe, North America, and Latin America. Situation and perspectives. *El Profesional de la información*, 31(5), 1-16. <https://doi.org/10.3145/epi.2022.sep.22>

Piñeiro-Otero, T.; Pedrero-Esteban, L. M. (2022), Audio communication in the fase of the renaissance of digital audio. *Profesional de la Información*, 31(5), e310507, <https://doi.org/10.3145/epi.2022.sep.07>

Prieto, D. (2021). Melanie Parejo: 'El compromiso de Spotify con el talento femenino va a ser cada vez mayor'. *El Mundo*, 10/03/2021. Recuperado de <https://www.elmundo.es/papel/cultura/2021/03/10/6047fc2221efa044688b4638.html>

Rodríguez Canfranc, P. (2021). El streaming salva un año nefasto para la industria musical. *Revista Telos*, 01/02/2021. Recuperado de <https://telos.fundaciontelefonica.com/la-cofa/el-streaming-salva-un-ano-nefasto-para-la-industria-musical/>

Romero-Rodríguez, L. M. y Rivera-Rogel, D. E. (Coords.) (2019). *La comunicación en el escenario digital. Actualidad, retos y perspectivas*. Pearson.

Sánchez, P.; Sellas, T.; Pedrero-Esteban, L. M. (2025). El impacto de la digitalización sobre el alcance y capacidad prescriptora de la radio musical en España. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 31(1), 195-207. <https://dx.doi.org/10.5209/emp.98741>

Witt, S. (2015). *Cómo dejamos de pagar por la música. El fin de una industria, el cambio de siglo y el paciente cero de la piratería*. Contra.

Zallo, R. (1997). *Industrias y políticas culturales en España. Cuenca, ciudad global*. UIMP y Fundesco.

Capítulo 3

Atahualpa Yupanqui y el malambo: bases para el entendimiento espacial del baile folclórico pampeano

Agustín Arosteguy

*La música es un accidente de la tierra misma, por
eso en las montañas, selvas y llanuras americanas, la
canción es el resultado de una fusión admirable: el
paisaje y el hombre*
Atahualpa Yupanqui

Introducción

En un concierto brindado el 15 de enero de 1978 en Colonia, Alemania, al terminar la canción 'Melodía del adiós' y antes de comenzar la siguiente, Atahualpa Yupanqui cuenta que "esta danza nació en los comienzos del siglo pasado en Argentina, en la llanura y se expandió por todo el país y por todo el país uruguayo, y en el sur de Chile también". Y a continuación, agrega "el gaucho, el hombre de a caballo, bailando imitaba el galope de su caballo. Sin pensarlo, sin darse cuenta fueron creando los elementos para una danza que fue muy importante del punto de vista folclórico". Esta danza en cuestión es el [malambo](#). Palabra que etimológicamente, en la lengua pampa, significa galope alegre sobre tierra llana; tierra que, en este sentido, funciona como un enorme parche de tambor donde la guitarra y el bombo legüero acompañan la barredura o escobillado de los pies que apenas palpitan sobre el suelo. Los pies son los responsables de la percusión, son ellos los que al querer imitar el estallido sonoro que provoca el caballo corriendo sobre ese suelo sin límites que es la Pampa Argentina, conectan al ser humano con la tierra a través del sonido.

Según registros bibliográficos la primera mención que se tiene sobre el malambo se remonta a 1700 en las llanuras pampeanas argentinas, aunque se reconocen en su

zapateo influencia de danzas de otras culturas, entre las que podemos nombrar la africana, la araucana, la celta. En su libro Aires Indios (cuya primera edición data de 1943), Yupanqui le dedica unas páginas en donde menciona que el hombre de las tierras anchas, el gaucho de la llanura infinita “seguramente se cansó de jotas, aires, de contradanza y otros bailes que no traducían de ninguna manera esa rara fuerza de matreraje en las regiones apartadas” (2012, p. 48). En tales páginas Yupanqui recuerda un malambo que ya no existe, que se tergiversó tanto para ajustarse al profesionalismo en la danza y a los formatos teatrales, que han perdido el espíritu. Y ratifica que ese hombre de la llanura pampeana “aprendió en soledad a decir las cosas y a copiar los ruidos de la llanura, de esa atrevida llanura, larga y lisa, a la que fue necesario oponerle una fuerza de mar para detenerla”. Acto seguido, manifiesta: “Y toda la tierra llana fue un enorme parche de tambor heroico para reproducir el ‘zapateo’ de los hombres de campo en esos domingos abiertos al descanso, a la charla, a las carreras criollas, al duelo de varonía y al baile de cotejo”. Esos encuentros tuvieron un lugar específico llamado pulpería. Era ahí que “mientras el guitarrero se eternizaba en el solo ritmo de un galope en Do o en Sol Mayor, los paisanos copiaban y dibujaban giros y toda suerte de mudanzas”. Las mudanzas o zapateos son los diferentes movimientos combinados que se efectúan con los pies, las puntas y tanto del lado derecho como del izquierdo. Entre los diversos zapateos se encuentran: escobillado, puntas, quebradas, repique y los floreos, que son variantes en las que los pies tocan el suelo provocando distintos sonidos. Está bastante consensuado la idea de malambo como mudanza, y que dicha palabra posee su raíz en muda, que hace referencia a las pertenencias íntimas de las personas. Por eso se sostiene que las mudanzas imitaban los sonidos que el gaucho conocía de

su cotidiano más cercano, como, por ejemplo: el trote del caballo; el chairado, sonido propio de la chaira que afila el alfajor, caronero o verijero; el cepilleo, el sonido que imitaba el trabajo del gaucho sobre su caballo; o el sonido onomatopéyico del pan que salía del horno en talegas.

De esta manera, el presente capítulo sigue la siguiente estructura. En el siguiente apartado, abordo la figura retórica hombre-paisaje, a través de la cual Atahualpa Yupanqui consiguió comprender y/o descifrar la tierra para componer su música. Dentro de este punto, se describe la relación entre paisano y paisaje, dos elementos fundamentales para el cantautor. Luego, en el segundo, presento el malambo en su conexión con el espacio geográfico proponiendo una lectura sonora a partir de la llanura pampeana abordando tres aspectos que entiendo cruciales: la pampa en sí misma, la pulpería como lugar en donde se congregó el malambo, y el caballo, como inspirador de esta danza. Y para finalizar, como modo de finalización, ahondo en el malambo como ritmo de la tierra o como lo llamaba Yupanqui “enorme parche de tambor heroico”, a partir del entendimiento de que los sonidos son lenguajes espaciales (Dozena, 2019).

Las intersecciones entre el paisaje y el hombre

Parafraseando al propio Yupanqui, se puede decir que era haciendo uso de la agudeza de sus sentidos para capturar lo que provenía del territorio, la manera en la cual él establecía un diálogo profundo con los paisajes circundantes. Es decir, como todo artista que busca percibir lo que está contenido en los espacios geográficos, sean urbanos o rurales, en los cuales está inmerso (Arosteguy, 2020a), Yupanqui a través de sus

composiciones y poesía procuraba descifrar y (re)interpretar los paisajes con el propósito de conectarse y/o mimetizarse con ellos. En este sentido, los paisajes para Yupanqui poseían aspectos metafísicos a partir de los cuales conseguía recibir la energía necesaria para trazar su camino. Así, en una conversación con Roberto Chavero (hijo de Atahualpa), me contó que su padre buscaba mediante la sensibilidad transformar los territorios en paisajes y de esa manera conectarse para lograr superar las adversidades internas que lo atribulaban. De esta forma, su hijo explica que:

Para que ese territorio se convierta en paisaje se debe establecer un vínculo que pasa por la sensibilidad, una comunicación, un ida y vuelta, un diálogo entre ustedes y la naturaleza, entonces ahí se convierte en paisaje. Y ahí ustedes comienzan a adquirir una identidad sólida, verdadera [...] Es decir, habrá un río, una piedra, un árbol, una montaña, un rincón de la salina, un yuyo, algo con el que cada uno establecerá un vínculo con ese paisaje y podrá dialogar con ese paisaje. Y ese paisaje ya te ayuda a vos a comprenderte, a pararte, a superar tus limitaciones, tus dolores o lo que sea, y esto es lo que hacía mi padre obviamente con cualquier paisaje. (Cuadernos de campo, 5 de julio 2018)

En este mecanismo que Yupanqui poseía de transformar los territorios en paisajes, radica toda la magia artística yupanquiana. Esta forma en la cual el cantautor se aproximaba y conectaba con los territorios era algo quizás inconsciente o intuitivo, algo que ya traía incorporado. Era una forma de empatía tan profunda mediante la cual conseguía extraer elementos a partir de los cuales elaborar poemas, canciones, pensamientos, reflexiones que no hacían más que vincularlo de una manera más estrecha con los espacios geográficos. Era como si mediante este mecanismo la

geografía dejaba huellas indelebles en su cuerpo, alma, piel o en palabras del mismo Yupanqui “vale decir que me anda persiguiendo el paisaje de América para dejarme un signo en la cara o en el alma” (2008, p. 279). De esta forma, lograba conectarse en un plano emocional y sensitivo con los diversos elementos de la naturaleza (piedras, vientos, luna, ríos, yuyos, árboles) y conseguía extraerles sentimientos que transformaba en poemas, melodías y/o en canciones. Trayendo a colación la definición de imaginarios de Debarbieux (2012), en específico la cuestión de la resonancia psíquica y poética de las imágenes, es posible entender que Yupanqui poseía la capacidad de detectar los componentes simbólicos y concretos de los paisajes mediante los cuales poder desentrañar sus misterios (Rojas, 1980) y convertirlos en músicas, canciones e imágenes musicales (Montero, 2018).

Esta manera de descifrar el paisaje se puede resumir en la figura creada por el propio Atahualpa en la cual confluyen las materias primas de su obra: el hombre y el paisaje, o directamente los hombre-paisaje. Esta figura retórica que Yupanqui acuñó le permitía encontrar una persona en la cual él identificaba ciertos rasgos del paisaje. De alguna forma, él encontraba en dichas personas una especie de metonimia del paisaje en el cual dicha persona estaba inmersa. En palabras de Roberto, su padre:

[...] buscaba lo que él llamaba los “hombre-paisaje”. Es decir, los hombres que mejor traducían el lugar donde estaban, a través de su trabajo, de sus reflexiones, de sus palabras o de sus silencios. Entonces, esos hombres eran los mejores traductores de ese espacio, de ese lugar. Y él los buscaba, buscaba el contacto con ellos porque era su forma de meterse en el paisaje también, de comprenderlo

más, meterse en las historias, en las leyendas, en los mitos... o sea, de conocer cabalmente el lugar. (Cuadernos de campo, 5 de julio 2018)

Como ejemplo de esta categoría podemos mencionar la Canción para doña Guillermina (1963), la cual está dedicada a una mujer que hacía tejidos artesanales para uso diario (alforjas, mandiles para las monturas, colchas para las camas), que el cantautor conoció en Cerro Colorado. Esta relación entre la persona y el paisaje queda plasmada ya en las primeras líneas de la canción cuando Yupanqui entona:

Cantaba junto a las ollas,
lo que naide pudo oír.
Cantaba junto a las ollas,
lo que naide pudo oír.

El monte da sus secretos,
al que hierve su raíz.
El monte da sus secretos,
al que hierve su raíz.

En estos dos versos, se resume lo que a Yupanqui le llamó la atención y buscó immortalizar en la letra de la canción: ese misterio que el monte comparte con quienes tiene una afinidad, o en palabras de Leda Valladares una conexión cósmica (Mozas, 1978).

En la misma línea, podemos nombrar la vidala Madre del monte (1980) y el poema Chinita del campo (1977). La primera versa sobre la correlación entre el hombre y el paisaje en la cual en tono de lamento Yupanqui declama sus penas y pesares a esta madre del monte, una forma de nombrar a la Pachamama. El canto, la relación con Dios, los misterios y magias de la naturaleza, el caminar sin rumbo, el destino inexorable de la muerte, todo eso condensa esta vidala en sus cuatro estrofas. Es interesante observar

que en cada una de ellas Yupanqui consigue plasmar, desde diferentes lugares, este vínculo del ser humano con el paisaje. Así, por ejemplo, en el segundo verso muestra la resignación ante un Dios que no desea escuchar su lamento y coloca al monte como lugar silencioso en el cual el hombre busca su refugio. La magia y los misterios de la naturaleza se hacen presentes en el tercer verso, cuando con un refinado vuelo poético el cantautor declama:

Como colgada en el aire
Mi copla se quedará
Dejen que el sol la madure
Luz en el aire será

En el segundo caso, el poema está dedicado a las mujeres campesinas como forma de homenaje. Homenaje que no está exento de la crudeza de la vida, de la vida de una china del campo. En los versos existe un lazo bien profundo y genuino entre la china y la naturaleza, es decir, a partir de los rasgos de la flora y del territorio plantea una relación mimética:

Das hijos al mundo como el tarco flores
Sufres el invierno de los dos amores
Vives en el valle o en el peñascal
Cuidas tu rebaño, riegas tu chacral
Y siempre tus manos
Guardan la morena fuerza del breñal
Tus manos chinita
Cuántos padeceres amasan calladas
Tus manos chinita si mismo parece que te ha dado dios
En lugar de manos, brotes de cardón

El hecho de describir a la china y su temperamento con rasgos provenientes de las flores, plantas y malezas del norte argentino, permite construir una personalidad resistente y resiliente como la propia naturaleza. A su vez, al otorgarle a la china estas características propone una simbiosis que no solamente es retórica, sino que él mismo está convencido

del poder de la Pachamama. De esta manera, comparar el momento de dar a luz con las flores que da el jacarandá, dividir la vida entre dos amores paisajísticos como el valle y el peñasco y asemejar el temple y fuerza de las manos con las malezas y los cardos, coloca al paisaje como elemento constitutivo de la personalidad de los seres humanos.

Paisano = Paisaje: límites y contornos entre el ser humano y la geografía

“Si abriésemos a las personas, encontraríamos paisajes. Pero si me abriesen, encontrarían playas” (Varda, 2008). Esa frase, aunque con un final diferente, podría haber sido dicha por Atahualpa Yupanqui. Tal vez Atahualpa hubiese finalizado con: “Pero si me abriesen, encontrarían ríos, vientos, selvas, piedras, árboles, cerros, montañas, pampas, cielos”. Todo eso junto y mezclado. Todo eso combinado sin orden de prioridad ni jerarquía. Quizás algún biógrafo desavisado podría adjudicársela, pero en realidad esa sentencia pertenece a la película *Les plages d'Agnès* (2008) de la directora belga Agnès Varda. Resulta curioso como dos personas con trayectorias y vidas tan diferentes pueden aproximarse a través de sus obras artísticas, o, mejor dicho, mediante su pensamiento sobre el sentir artístico y sobre la vida. En Varda la cuestión del paisaje se resume a la playa, al mar, a la arena. Es la inmensidad de la playa lo que Varda explora y con lo cual se identifica, se mimetiza. Es en la playa donde ella encuentra la conexión con diferentes épocas de su vida. El periplo comienza en las playas del Mar del Norte de su infancia belga – *Knokke-le-Zoute*, *Ostende*, *Zeebrugge* – continúa a través de *Sète* en el *Languedoc*, donde nació su madre y donde pasó su adolescencia. Fue esa ciudad la que eligió para filmar su primera película: *La Pointe Courte* (1954). Esta película cuenta la historia de un hombre que vuelve a su ciudad natal, *Sète*, y encuentra el barrio

de pescadores, llamado *La Pointe Courte*. Su mujer viene para reunirse con él. Durante algunos días, el protagonista analiza la situación existente con su pareja. Están en crisis. En paralelo, acontecen las cuestiones del pueblo en donde los pescadores deben organizarse para defender sus derechos, las familias tienen problemas. Luego vinieron las playas de su vida adulta: Santa Mónica y Venecia en el sur de California, donde hizo películas sobre movimientos sociales y políticos revolucionarios a fines de la década de 1960, y una isla en el Golfo de Vizcaya, donde filmó a un grupo de mujeres para un documental titulado *Quelques veuves de Noirmoutier* en los años 90. Y, por supuesto, está París, donde ha pasado la mayor parte de su vida y donde importó arena para crear una playa artificial en la *rue Daguerre*, donde está ubicada su casa y su isla de edición desde 1951. Se puede decir que su vida es una vida signada por playas y es por eso que tal vez ella diga que las playas no tienen edad. Es a través de ellas que Varda evoca su pasado. Es en ellas que Varda guarda sus memorias. La playa abarca tanto el sentido literal como el simbólico. Tal es así que ella dice:

Las playas son el hilo, y es cierto que he estado en playas toda mi vida. Sé que, si necesito el lugar ideal, es el perfecto para mí. Esto no tiene nada que ver con nadar, surfear o navegar. Es el placer de ver la playa, que significa observar el cielo y el mar, y si vas a una hora diferente, puede haber luz y clima diferentes, puede ser blanco o plano. Me encanta cuando es casi plano. Es tan puro que es como el principio del mundo. Y me permite, como metáfora, creer que en mi mente siempre estuve en la playa. (Williams, 2009, s/p)

En ella se reconoce y se multiplica. En ella converge y diverge. En ella se encuentra y se pierde. De esta manera, el mar, la playa, las orillas y las olas, el litoral en su conjunto,

configuran su geografía afectiva (Thrift, 2004) o sus paisajes afectivos (Lozano, 2012). En cambio, en Yupanqui, su geografía afectiva está compuesta por un trípode que entrelaza la llanura, la selva y la montaña. Ese trípode Yupanqui, influenciado por Ricardo Rojas, los llamó los tres misterios del hombre argentino que él aspiraba a expresar mediante la música. En una entrevista, Atahualpa se interroga:

¿Quién soy? Pues soy un argentino, cantor de artes olvidadas, que camina el mundo para que los pueblos no olviden el mensaje sereno y fraterno de los paisanos de mi tierra. Aspiro a expresar los tres misterios argentinos: la pampa, la selva y el misterio de los Andes. De las montañas donde vagan libremente vicuñas y guanacos, y donde el cóndor rubrica la historia del tiempo indio sobre la mañana azul del territorio (Hertzriken, 2017a).

Cada uno con su estilo, los dos supieron abordar personas y lugares, rostros y paisajes de manera poética, profunda y peculiar, convirtiendo esos dos aspectos en inseparables, tanto para su obra artística como para su vida personal. Tal es así que, conversando con Roberto, me cuenta que la importancia que tuvo el paisaje en la obra de su padre fue tan relevante que dice que lo que buscaba Yupanqui eran los paisanos. En este sentido, Atahualpa acostumbraba decir que el paisano es el que tiene el país adentro, es el que lleva los paisajes dentro de sí. Él mismo fue uno de esos paisanos, tanto era así que solía decir que el paisaje lo perseguía, América lo perseguía para dejarle un signo o en la cara, o en las orejas o en el alma (Hertzriken, 2017a). Resulta significativo observar que paisano y paisaje poseen la misma raíz etimológica: paisa, y que a su vez ambas también contienen la palabra país. De esta manera, la palabra paisano proviene de la

palabra francesa *pays*, que significa campo, y de la palabra *paysan*, que quiere decir campesino. Las dos palabras tienen un origen latín en común. Mientras que la primera proviene de *pagus* (aldea), la segunda viene de *pagensis*, que quiere decir habitante de un *pagus*, es decir, aldeano. De esta palabra también provienen las palabras paisaje y país. Por eso se dice que cuando un francés va a visitar otras tierras y mira el paisaje, relaciona el campo con la gente que trabaja en él. De ahí la idea de que paisano es “compañero de paisaje”¹. Así se designa a las personas que pertenecen a una misma región específica. En cuanto al sufijo -ano, viene del latín e indica pertenencia o procedencia, por ejemplo: africano, urbano, gitano. De aquí que se entienda que todo habitante de un territorio determinado forma parte del paisaje, y éste se caracteriza por constituir una relación recíproca con los individuos que en él habitan. De cierta manera, esta mimesis o conexión de la persona de campo con el país y el paisaje puede ser entendida por la relación que Yupanqui veía que existía en el idioma quechua a partir de la palabra Pachamama. Para Yupanqui el quechua no era solo un idioma, una manera de comunicación, más bien resultaba una forma de diálogo emocional, sensitivo, afectivo con la tierra y con la ancestralidad. Era una forma de comunicación holística – incluyendo todos los planos, el intelectual, físico, sensorial, afectivo, místico – con la tierra, sus paisajes y los elementos, como ser: árboles, viento, ríos, montañas, piedras, quebradas, cañaverales. Tan convicto estaba de ese amor por la tierra, que ya a una edad temprana decidió adoptar el pseudónimo artístico para enfatizar la ligación que los seres humanos poseen con ella. Fue así que cambió su nombre de nacimiento, Héctor Roberto Chavero, por el apodo telúrico en lengua quechua Atahualpa Yupanqui. Este hecho no fue algo

¹ De Chile.net. Disponible en: <http://etimologias.dechile.net/?paisano>. Fecha de consulta: 19/02/2021.

aislado, sino que la relación entre este idioma y Yupanqui duraría toda su vida y siempre recurriría a él para expresar lo que sentía por la madre tierra.

Según me cuenta la profesora de quechua de la Universidad San Francisco de Chuquisaca (Bolivia), Gladys Zuna, antiguamente se pensaba que los nombres y los apellidos adoptaban las características individuales de cada persona. Por ejemplo, si te llamabas 'Urqu' (cerro) significaba que eras firme, inmenso, que eras protector y 'Wallparimachi' (persona que hace renegar a las gallinas o persona que hace cacarear las gallinas) quería decir que eras travieso, desobediente y que te gustaba meterte en problemas. Esto se explica porque la cultura quechua está estrechamente relacionada con la tierra y con la naturaleza, por tanto, los quechuas las respetan como si fueran una persona. Por ejemplo, los padres al enseñar e inculcar los valores a sus hijos, le enseñan también el respeto por la naturaleza, por la tierra. De esta manera, los niños no pueden pisotear las plantas o arrancarlas sin necesidad alguna. Porque si lo hacen sus padres les dicen: 'a la planta le duele si la pellizcas. Si lo haces, yo te pellizcaré. ¿Verdad que duele?' Entonces los niños aprenden que la naturaleza o todo lo que existe sobre y en la tierra tiene vida. En una respuesta a un correo electrónico, Zuna me relata:

El agradecimiento a la tierra o la llamada Pachamama, se lo da cuando le ofrecen una llama, o un feto, pero eso dependerá el objetivo. Los quechuas no inician ninguna actividad sin antes pedir el permiso y su protección al igual que se hace con una *q'uwa*², su *ch'alla*³ y su *akulliku*⁴.

² Es una ofrenda que se hace a los dioses, deidades de la naturaleza o a la misma Pachamama, y que consiste en un preparado de una planta que se llama *Q'uwa* a la cual se le añaden otros elementos que los quechuas creen que le agrada al dios o deidad que están ofreciendo (coca, cebo de llama, feto de llama, mistelas, dulces de azúcar y almidón, etc.).

³ Es libar, en otras palabras, hacer tomar a la tierra o compartir la bebida con la tierra.

⁴ Es masticar la coca pensando en los dioses, las almas, las deidades de la naturaleza del bien y del mal.

A su vez, la relación que Yupanqui mantuvo con el quechua también venía dado por los apellidos de sus antecesores. Su padre, José Demetrio Chavero, era un criollo de ascendencia quechua nacido en Tulumba (Córdoba) y criado en Loreto (Santiago del Estero). Es importante decir que esta correspondencia entre el nombre/apellido y la naturaleza también está presente en el idioma vasco, el euskera. Por parte de su madre, Higinia Carmen Haran (Haram, Haranburu o Aranburu), Yupanqui poseía antecedentes vascos. Pero si bien, del lado paterno predominaba el origen indígena, no es posible soslayar que Chavero o Xabero posee origen vasco y quiere decir 'gente de los alisos', siendo aliso un árbol similar al algarrobo. Del lado materno, Aramburu, está compuesto por "aran" (valle o llanura entre montañas) y "buru" (cima o cabeza), de tal modo que hace referencia a la parte alta del valle donde se construyen casas. Y los habitantes de esas casas tenían como apellido Aramburu.

De esta forma, se evidencia que tanto por vía materna como paterna Yupanqui estaba vinculado con la naturaleza. Esto cobró tal relevancia en la vida de Yupanqui que se volcó de lleno a escuchar lo que la tierra le dictaba y llevar su voz a todos los rincones del mundo. Tan profundo fue este llamado que en 1948 publicó el libro 'Tierra que anda' el cual contenía siete partituras y fragmentos de las letras de canciones y tres textos. Entre esos textos había uno con el título de ¡Runa allpacamaska! ("El hombre es tierra que anda"), en donde consiguió plasmar ese vínculo tan peculiar entre el ser humano y la tierra que pisa. De este modo, comienza diciendo:

Trajinando caminos abajeños, con raros soles y desconocidas lluvias, viene
llegando al Plata la caravana india. Todos, y cada uno, alientan la suprema

esperanza: ¡Sentir suya la tierra en que nacieron! ¡Mirar en paz, con ojos amigos y corazón sereno, las piedras milenarias y las arenas altas que guardan las huacas donde duermen los abuelos, donde vagan libremente los escasos rebaños de vicuñas y guanacos, donde florece el cebadal azul, donde se mece tímida la esbelta quínuá, donde el pajonal hace nacer un canto, donde a veces la piedra deja un lugar para la buena siembra! Más que una conciencia de Patria, el indio tiene un instinto de Tierra (Yupanqui, 1948, p. 25).

Este fragmento no solo muestra el íntimo lazo que Atahualpa procuraba y enaltecía de los paisajes geográficos, sino también aparece la gran capacidad que tenía en describir los detalles de la naturaleza, desdoblándola en su flora y en su fauna. Y el paisaje pampeano, con sus caballos, sus galopes, sus vientos, no estuvieron exentos de eso.

Malambo, una configuración sonora del espacio pampeano

Como hemos mencionado Atahualpa Yupanqui poseía una sensibilidad etnográfica para observar y estudiar los paisajes. Tenía una capacidad para percibir del ambiente aspectos que le permitieran entenderlo, decodificarlo, apropiarse de él (Arosteguy, 2020b). Entre los elementos que Yupanqui usaba para ello, podemos nombrar desde árboles, plantas, yuyos hasta piedras, ríos, caballos. Una vez entablada esta conexión con los elementos, él iba más allá, es decir, les adjudicaba sentimientos y/o pensamientos propios que permitiesen sobreponerse a algún momento difícil que la vida le ponía en el camino. Lo que quiero resaltar de este proceso innato que Yupanqui poseía, es que detrás de él estaba la sensibilidad aguzada de comprender el paisaje. El fin último de todo esto era descifrar el paisaje, el entorno en el cual estaba inmerso. En

este sentido, para Yupanqui el malambo era más que una danza, era un ritmo, un sonido que provenía de la tierra. Al igual que entendía que el cantor no era alguien que creaba o que elaboraba, sino que traducía lo que la tierra le dictaba, esta secuencia rítmica que realizaban los caballos al galopar sobre el suelo árido de la pampa era ni más ni menos que una percusión, en la que las patas del animal eran los productores de estos sonidos y la tierra un parche gigante, tenso y tirante, listo para emitir todos los latidos de la Pachamama. Así es posible pensar que el malambo no se hubiese podido crear en otro lugar que no fuese una planicie firme y seca que produjese sonidos similares a los de un tambor. Esta idea está en sintonía con la idea en torno de la cual Alessandro Dozena construye el artículo *Sons como linguagens espaciais* (2019) cuando sentencia en la página 32:

[...] los sonidos constituyen lenguajes espaciales, un medio capaz de comunicar ideas o sentimientos a partir de fuentes sonoras. Esa proposición considera que al oír música un individuo también “oye el territorio”, en la medida en que características musicales como la melodía, armonía, escalas y ritmos se relacionan a condicionamientos espaciales específicos.

Es a partir de esta idea que pienso el espacio pampeano en su configuración sonora. En este sentido, a continuación, estructuro este apartado en tres componentes que en mi opinión son fundamentales para comprender este paisaje a partir de sus elementos concretos, como son la propia pampa, pulpería y caballo, para ampliar estos significados en sus entendimientos simbólico-musicales.

La Pampa: el gran parche

La pampa es sin lugar a dudas uno de los imaginarios geográficos que más caracterizan a la Argentina. Dicha región es un área geográfica situada en el centro del país y está compuesta por las siguientes provincias: Santa Fe, Entre Ríos, La Pampa, Córdoba, San Luis y Buenos Aires (Imagen 1). Su privilegiada ubicación convierte a la región en el núcleo central del país, tanto en lo político como en lo económico y demográfico. Se estima que posee una extensión de 1.200.000 kilómetros cuadrados y es mayormente una enorme pradera que compone un paisaje monótono de hierbas de 2 a 3 centímetros de altura interrumpidas únicamente por el ombú, que de vez en cuando se encuentra solitario en la llanura pampeana sin conseguir formar bosque. En este sentido, la horizontalidad, valga la redundancia, de sus horizontes provoca la sensación de estar viendo un territorio que no tiene fin. En una entrevista que le hicieron a Atahualpa, al recordar su infancia y juventud cuenta una vez, cuando tenía aproximadamente unos 10 o 12 años, le escuchó decir a un paisano que al definir su paisaje dijo en su habla simple y directa: “para mí la pampa es como el cielo al revés”⁵. Esta definición resulta muy elocuente ya que Yupanqui comenta que ese paisano tenía la seguridad de ser la pampa, ese paisaje, él era lo animado de esa tierra.

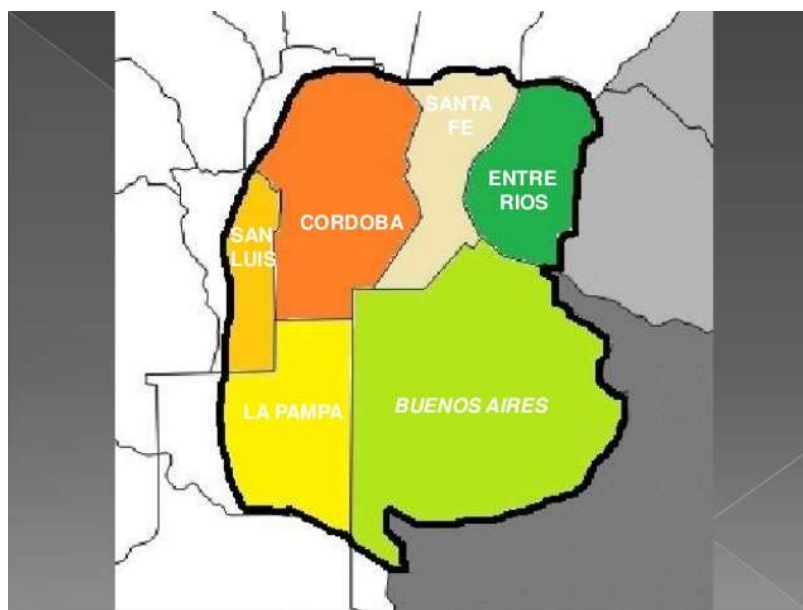
Fue ese paisaje del cual Yupanqui estaba imbuido, por eso fue una fuente infinita de inspiración. Había nacido en ella, fue su cuna y fue en ella que conoció al gaucho, se sumergió en la lectura de poesía e inició sus clases de guitarra recorriendo diariamente muchos kilómetros de esta región. De esas caminadas por esos horizontes inabarcables

⁵ Atahualpa Yupanqui - Charla #1 Infancia y Juventud: [Atahualpa Yupanqui - Charla #1 Infancia y Juventud - YouTube](#)

obtuvo su nombre artístico. Además de hacer referencia a dos caciques indios: Atahualpa, en honor al último emperador inca y Yupanqui, por el décimo Inca o soberano del Imperio incaico, posee un significado espacial; Yupanki en quechua quiere decir “el que viene de tierras lejanas para contar algo”. Tan amplios eran estos horizontes pampeanos que Celedonio Lemos, buen jugador de pelota, famoso en la provincia de Buenos Aires entre 1916 y 1917, llegó a decir “mire cómo será de grande esta pampa nuestra, que Tata Dios le tuvo que inventar un mar para atajarla, que de no...” (2008, p. 120). En el párrafo siguiente, Yupanqui explica que la Pampa es planimétrica y esto hace que no tenga ecos y que las personas sean más serenas. En contraposición a la montaña, en donde la altimetría genera un sinnúmero de ecos y el hombre es supersticioso y muy prudente con la voz. Usa la voz baja para hablar porque el eco le despierta un mundo desconocido que no puede manejar ni dominar.

Imagen 1

Región pampeana argentina



Fuente: Milanesio (2021)

Etimológicamente la palabra pampano proviene del quecha y significa 'llanura', en particular la llanura que está entre las montañas. Fueron los españoles que en el siglo XVI bajando desde la región andina, más precisamente por la quebrada de Humahuaca desde Potosí, los que se refirieron como las pampas a esas enormes llanuras sin bosques importantes. Este paisaje, en palabras de Yupanqui, fue todo su universo, fue esa llanura donde la espuela y el relincho dejaron de ser ruido para convertirse en música (Yupanqui, 2008). Fue dicho paisaje que lo inspiró, a través de los sonidos de la naturaleza, a componer sus canciones. Y fue en el campo de la poesía donde Yupanqui plasmó sus sentimientos y pensamientos sobre este tipo de geografía. De 1976 es el poema que se llama '[Elogio de la pampa](#)', donde el poeta resume su belleza trágica y su naturaleza incontenible:

Solo un inmenso mar pudo detener su geografía inconmensurable
Un límite de barrancas profundas, de duras rocas golpeadas por oleajes sin tregua
Altas peñas mangruyando siglos de soledad azul y furias blancas
Todo esto fue necesario para fijar la frontera de esa llanura
infinita que los criollos llamamos con el nombre más indiano, más hermoso, pampa

La pampa es como una guitarra verde que nunca calla su voz
Casi dos siglos acunaron sus danzas ejemplares, el dolor
Y la gracia cabían en las coplas mientras la cruz del sur marca
El rumbo a los viajeros sin brújula
Y el corazón del gaucho galopa siempre adelante
Del caballo en la esperanza o detrás del caballo en el adiós

Cambian las formas, se desgastan, se renuevan y el alma de la pampa serena
Y pensativa mantiene su jagüel sensible para no perder
El verdadero color de su espíritu

Sufre etapas de confusión, de desesperanza
Corren a veces aires de extranjería insubstancial, pero llegan las furias del viento pampero y se
alejan los nubarrones y el cielo queda limpio

El alma de la tierra es luz permanente presente en la flor del cardo
En el aire que dialoga con los trebolares
En la soledad de los últimos ombúes
En el paisano que cruza silencioso la distancia como arreando
Una tropilla de leyendas sobre ese mar de yerbas

Que nosotros llamamos con el nombre más indiano
Y más hermoso, pampa.

Una imagen que el poema remarca es la del sonido, la del sonido de un paisaje con las características específicas de la llanura pampeana que, además de funcionar como un parche tensado a punto de retumbar a los cuatro vientos, también posee sus sonidos provenientes de los golpes que reciben las rocas al ser embestidas por las olas, de la velocidad que alcanza el viento, del corazón tanto del gaucho como del caballo que galopan sin tregua, la distancia en la cual se encuentra un ombú de otro y donde su existencia redunda en un silencio infinito, y sobre todo, el vuelo poético que asemeja la pampa a una guitarra verde que nunca se calla sin importar los siglos que pasen.

Pulpería, epicentro del malambo

El origen de las pulperías se remonta al siglo XVI y representaban el establecimiento comercial típico de las regiones de Hispanoamérica, encontrándose fácilmente en México, Venezuela, Chile, Uruguay, Centroamérica, Perú y Argentina. Según nos cuenta el historiador Felipe Pigna⁶, una de las primeras pulperías que se instalaron en nuestra pampa fue inaugurada en 1580 por Ana Díaz, una de las mujeres que acompañó a Juan de Garay en la segunda fundación de Buenos Aires. El lugar donde se ubicó correspondía al lote número 87 que por aquellos días era tierra marginal, localizada en los límites de la traza urbana. En la actualidad ese sitio es, nada más y nada menos, la esquina sudoeste de Florida y Avenida Corrientes. Fue tal la recepción que tuvo por parte de las clases sociales humildes y medias de la población que por el año 1810 ya existían

⁶ Fuente: El Historiador (<https://www.elhistoriador.com.ar/las-pulperias/>).

solo en la provincia de Buenos Aires (que por entonces incluía a la Capital Federal) unas 500 pulperías. A su vez, configuraban el único lugar de encuentro posible para el gaucho en la inmensidad y soledad de la pampa. Era aquí donde socializaban, bebían y se divertían con las carreras cuadreras o de sortija, a la taba, a las cartas o trababan duelos verbales en tono de payado o hasta duelos físicos y sangrientos, y también era el lugar donde sucedían los bailes, entre ellos el malambo o como se los llegó a denominar ‘duelo de suelas’.

Imagen 2

Sin nombre (s/f)



Autor: Florencio Molina Campos

El dibujante y pintor argentino Florencio Molina Campos (Buenos Aires, 1891-1959), conocido por sus típicos dibujos costumbristas de la pampa y de su país, retrató como nadie la vida gauchesca. En el primer dibujo Molina Campos presenta el exterior de una pulpería anónima perdida en alguna esquina pampeana (Imagen 2). Vale la pena llamar la atención a la esquina que termina en ochava. Este tipo de esquinas era muy común

en los pueblos del interior y esa terminación facilitaba la visión cuando alguien quería atravesar una intersección. A simple vista se ve el deterioro de las paredes exteriores, la falta de pedazos del revoque anuncia cierto abandono del lugar o da a entender que este tipo de lugares estaban localizados, como ya se mencionó, en las periferias de las ciudades y/o pueblos. Una mención merece el caballo que está en la parte izquierda del dibujo. Por la posición de la cabeza y del cuello parece que está ahí hace un tiempo y que demorara un poco más hasta el gaucho volver a su rancho. Al estar media puerta abierta, es posible ver el interior de la pulpería. Vemos que hay tres personas, siendo una de ellas el propietario o el encargado ya que se encuentra detrás del mostrador. De las otras dos personas que están en primer plano, se puede intuir que están, tal vez, jugando a las cartas, ya que están alrededor de una mesa. Por la posición de los cuerpos, uno está con las manos en la cintura y con el rostro serio, y el otro está sentado sosteniendo algo entre sus manos y con el torso levemente inclinado hacia atrás, lo que sugiere que posiblemente estén de hecho jugando a las cartas y que él va ganando.

Imagen 3

La pulpería (1935)



Autor: Florencio Molina Campos

En la segunda imagen Molina Campos ya nos sitúa dentro de una pulpería, en donde se puede ver a los gauchos jugando a las cartas, charlando acodados en el mostrador o simplemente fumando y observando el horizonte.

Y la tercera y última imagen nos da pie para entender cómo era la dinámica del duelo del malambo. Si bien este dibujo no está en el interior de una pulpería, me parece muy ilustrativo para ver cómo solía efectuarse y las personas que participaban. Tanto sea dentro como fuera de la pulpería, el malambo siempre estuvo vinculado a este lugar. Como ejemplo de esto, el poema 'Malambo' perteneciente al libro Guitarra de 1954, Atahualpa Yupanqui resume en el séptimo y octavo versos esta relación íntima y fecunda entre el malambo, la pulpería y la pampa de la siguiente manera:

En las guitarras del sur
la pampa está malambeando,
con viento, arroyo y estrella,
con cardo, gramilla y árbol.
Con sus eneros quemantes
y sus junios escarchados.
Y con las huellas tendidas
a lo largo de los llanos.

Rancho, estancia, pulpería,
Allá van, de pago en pago
Las guitarras de la pampa,
Malambeando!

Y para que no queden dudas de esta vinculación entre malambo y pulpería, finalizo este apartado con la canción instrumental de Atahualpa Yupanqui titulada '[Malambo en la pulpería](#)' del disco Canciones del solitario (Latin Classics, 1957). Vale resaltar la manera en que el ritmo se va acelerando, llegando a ser acompañado de una percusión efectuada con el cuerpo de madera de la guitarra, en una clara intención de imitar el galope del caballo cruzando la pampa.

Imagen 4

Malambo a cielo abierto (1930)



Autor: Florencio Molina Campos

El caballo y la vinculación con la llanura

Es el caballo y no otro animal el que más se asocia con la llanura pampeana. No solo como elemento práctico, sino también simbólico. En el primer caso, porque resultan insoslayables las ventajas que posee recorrer sus interminables distancias o escudriñar el paisaje tanto para prever los peligros que pueden sobrevenir como los beneficios de encontrar mejores lugares para descansar. Y en el segundo, por funcionar como emblema de la imaginación geográfica que remite al espacio de la Pampa. En este sentido, se puede decir que existe una especie de vinculación poética, en donde la figura del animal se relaciona con la vastedad de la llanura.

Como buen hijo de la Pampa, Yupanqui creó y mantuvo a lo largo de su vida un vínculo empático con el caballo. Vale mencionar que con escasos 20 años Atahualpa decidió

recorrer el norte argentino a caballo y con lo justo y necesario, es decir algo de ropa, algunos libros, una quena y, por supuesto, la guitarra. Esos viajes podían durar hasta 40 días/noches, en donde Yupanqui dormía donde fuese “en chozas donde la miseria abochorna a todos los paisajes [...] en los valles abandonados, atando mi caballo a lazo largo, y asegurando la presilla en una espuela, dejándome una bota a medio quitar para así despertarme al primer tirón” (Yupanqui, 1965, p. 76). El caballo fue para Atahualpa mucho más que un animal de adoración o compañero de viaje, fue lo que marcó su manera de observar, escudriñar y conectarse de otro modo con el paisaje y también consigo mismo. Por eso no es por casualidad que le haya dedicado tantas canciones a dicho animal y en especial, a algunos caballos que hicieron parte de su vida. En este sentido, resultan esclarecedoras sus propias palabras cuando relata:

Un viaje a caballo a Bolivia se compone de infinitas llegadas. Cuando uno toma un autobús o un avión, es otro asunto. Va y llega. Sale y vuelve a entrar, y llega. Solo... solamente ve un mar de nubes y nada. ¿Y esperar qué? Es muy rápido el camino, el andar es muy rápido, muy cómodo, pero no ayuda al fruto, no puede..., no hay nada que madure en el camino, en esas horas no hay nada que madure como no sean las ganas de llegar. En cambio, a caballo usted llega a una flor, a un amigo, a una piedra, a un árbol, a un rincón, a un arenal, a lo que parece un desierto. Usted va entre Santiago del Estero y Tucumán o entre Córdoba y Tucumán, y parece que el camino le va diciendo hasta aquí Córdoba, más allá, cuando es la antesala del desierto, de un amago de desierto, cuando empieza a escasear el agua, ve que el pasto no es tan verde, sino que se vuelve gris y los

hombres empiezan cordialmente a ser afectivos con quien pasa. (Hertzriken, 2017b)

En esta misma línea, Roberto, le atribuye al caballo un papel crucial en la vida y obra de su padre:

La significación del caballo en la obra de Yupanqui es profundísima, el hecho de haber viajado y utilizado el caballo, no sólo como medio de transporte, sino el poder ir observando paisajes, gentes, tradiciones, imprimió en su obra una forma de ver la vida muy distinta si no le hubiera ocurrido esto. Esa forma de poder observar marcó profundamente su obra (La Gaceta, 2018).

Teniendo en cuenta lo antedicho, se puede ver claramente la forma en la cual Yupanqui consideraba a los caballos. Este animal no solo marcó profundamente su obra, como dice Roberto, sino yo también agregaría que marcó su vida. Y es en este punto que tanto el caballo como la Pampa le dejaron huellas profundas en la vida y en la obra del cantautor. Tanto es así que hay un poema que resume este estrecho vínculo y que no por casualidad se llama '[Por la Pampa y de a caballo](#)'. Dicho poema fue musicalizado por Roberto en 2016, cuando lanzó el disco "Coplas al viento" (Acqua Records). En el poema se describe a la Pampa como un lugar de pertenencia, de identificación absoluta que indudablemente lo era para él. Le otorga a tal paisaje adjetivos todos positivos relacionados con la añoranza de estar lejos, a los aromas y los ruidos que trae y provoca el viento del sur, a los cielos, a los árboles característicos de este paisaje, y del cual el caballo, se puede decir, es un componente más:

Anoche soñé que andaba
por la Pampa y de a caballo
el viento sur me traía
todo el aroma del campo.

Será porque estoy muy lejos
cuanta distancia, Dios santo
estirándome en la vida
por el camino más largo.

Quise quedarme en el sueño
el alba estaba llegando.
Quise ver una tranquera
una paisana y un rancho.
De pronto sol y caminos
otro el cielo y otro el árbol
y una pena más pa' el hombre
que ha de llevarla callado.

De balde que me encapriche
si ya no he de remediarlo,
pero el soñar es consuelo
al que está lejos del pago.

Viera qué lindo zumbaba
el viento sur sobre el pasto
y yo corazón tranquilo
por la Pampa y de a caballo.

Sin lugar a dudas la Pampa y el caballo fueron para Yupanqui dos elementos repletos de simbolismos, poesía y ensueño con los cuales alimentar su obra artística y alegrar su vida. La relación entre ellos es dialéctica y muy presente en su pensamiento y en su obra, y cabe agregar que ese animal no solo le dio muchas alegrías, nuevas formas de mirar y entender los paisajes y a sí mismo, sino que también le provocó sentencias como esta: “el hombre de a pie es solo la mitad de un gaucho” (Yupanqui, 2008, p. 212).

El malambo como lenguaje sonoro del espacio pampeano

Aunque Atahualpa Yupanqui no cultivó esta danza, en contrapartida fue un gran observador y estudioso de las costumbres culturales no solo argentinas sino también de

todos los países que visitaba y tenía la oportunidad de recorrer, conocer y entablar relaciones con las personas y los paisajes. En este sentido, Yupanqui fue una especie de etnomusicólogo o antropólogo de la música. Su curiosidad por estos asuntos lo llevó a acompañar durante 1949 al etnólogo francés, Alfred Métraux, “en sus estudios por la provincia de Salta, estudiando la vida de los chiriguano, ingresando a Bolivia por Tarija, andando y andando, siempre andando” (Gutiérrez, s/d). Es en este interés por conocer los trasfondos sociológicos, antropológicos y etnológicos que existen por detrás de la música donde el malambo cobra su sentido más amplio y rico: el de ser un sonido proveniente de la naturaleza y reproducido y/o imitado por el ser humano, o como Alessandro Dozena (2019) lo definió, los sonidos son también lenguajes espaciales y al oír una música el individuo también está oyendo un territorio. Esta cuestión mimética entre la naturaleza y los seres humanos a través de los sonidos y ritmos no es un detalle menor, ya que a partir de esta comprensión esta danza deja de ser una mera danza (que en sí no es poco) para convertirse en un componente constitutivo del paisaje sonoro de un lugar y a su vez, pasar a conformar la identidad de dicho territorio (Haesbaert, 1999).

Como fue mencionado en el texto el territorio pampeano no puede comprenderse sin el caballo, sin la pulpería, sin el ombú, sin su cielo, sin su planicie, sin sus vientos. Todos y cada uno de estos elementos influenciaron e influyen en la constitución sonora de este paisaje que se encuentra siempre en devenir (Massey, 2005). Como por algún designio astral o por simple casualidad, la madre tierra (por adjudicárselo a alguna deidad) quiso que este espacio geográfico argentino fuese simbólicamente representado por una danza. Y parafraseando el epígrafe que abre este capítulo, me tomo la libertad

de rescribirlo para resumir la idea central que atraviesa todo este texto: la sonoridad es un accidente de la tierra misma / por eso en las montañas, selvas y llanuras americanas, la danza es el resultado de una fusión admirable: el caballo, el paisaje y el hombre.

Referencias

- Arosteguy, A. (2020a). Territorio y Música – un diálogo, múltiples ecos: entre tonalidades, sonoridades, acústicas y bullicios de los espacios. *GEOgraphia*, 22(49), s/p. DOI: <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2021.v22i49.a29448>
- Arosteguy, A. (2020b). Infinito particular: análisis de las letras de las canciones de Atahualpa Yupanqui como configuradores de imaginarios geográficos. *Revista Cardinalis*, 8(4), 359-379.
- Chavero, R. (2016). Por la Pampa y de a caballo [Canción]. *Coplas al viento*. ACQUA RECORDS.
- Debarbieux, B. (2012). Los Imaginarios de la naturaleza. En A. Lindón y D. Hiernaux (Eds.). *Geografías de lo Imaginario* (pp. 140-156). Anthropos Editorial; Universidad Autónoma Metropolitana.
- Dozena, A. (2019). Os sons como linguagens espaciais. *Revista Espaço e Cultura*, 45, 31-42. DOI: <https://doi.org/10.12957/espacoecultura.2019.48532>
- Gutiérrez, M. Á. (S/F). *Biografía - Atahualpa Yupanqui*. Fundación Atahualpa Yupanqui. Recuperado el 23 de febrero de 2021 de <http://www.fundacionyupanqui.com.ar/ata-bio.html>

Haesbaert, R. (1999). Identidades territoriais. En Z. Rosendahl, Z. y R. L. Corrêa (Eds.). *Manifestações da cultura no espaço* (pp. 169-190). EdUERJ.

Hertzriken, L. (Productora ejecutiva). (2017a). Los caminos de Atahualpa: El filósofo [Programa de Televisión]. Canal Encuentro.

Hertzriken, L. (Productora ejecutiva). (2017b). Los caminos de Atahualpa: El camino [Programa de Televisión]. Canal Encuentro.

La Gaceta. (09 enero 2018). La significación del caballo en la obra de Yupanqui es profunda. *Sección Espectáculos diario La Gaceta*.
<https://www.lagaceta.com.ar/nota/757529/espectaculos/significacion-caballo-obra-yupanqui-profunda.html>

Massey, D. (2005). *For space*. SAGE.

Milanesio, M. A. (2021). Análisis de la región pampeana. Soundcloud:
<https://soundcloud.com/user-267735902/analisis-de-la-region-pampeana>

Montero, D. L. (Productora ejecutiva). (2018). Pensadores contemporáneos, en Síntesis. Entrevista a Didi-Huberman [Ciclo de entrevistas]. TV UNAM.

Pigna, F. (S/F). *Las Pulperías*. El Historiador. Recuperado el 25 de mayo de 2021 de <https://www.elhistoriador.com.ar/las-pulperias/>

Puente, P. (2012). El valor emocional de la experiencia paisajística. Querencias y paisajes afectivos. *Cuadernos Geográficos*, 51, 270-284.

Rojas, R. (1980). *Eurindia* (vol. 1 & 2). Centro Editor de América Latina.

Thrift, N. (2004). Intensities of feeling: towards a spatial politics of affect. *Geografiska Annaler*, 86 B(1), 57-78. <http://www.jstor.org/stable/3554460>

Varda, A. (Directora). (2008). *Les plages d'Agnès* [Documental]. Producción Agnès Varda.

Varda, A. (Directora). (2006). *Quelques veuves de Noirmoutier* [Documental]. Ciné Tamaris Production.

Varda, A. (Directora). (1954). *La Pointe Courte* [Película]. Productora Ciné Tamaris.

Williams, R. (Thu 24 Sep 2009). Agnès Varda: 'Memory is like sand in my hand'. *The Guardian*. [Agnès Varda: 'Memory is like sand in my hand' | Documentary films | The Guardian](#)

Yupanqui, A. (2012). *Aires indios*. Nueva Editorial Universitaria.

Yupanqui, A. (2008). *Este largo camino: memorias*. Cántaro.

Yupanqui, A. (1980). Madre del monte [Canción]. *El canto del viento*. Microfon.

Yupanqui, A. (1987 [1950]). Malambo [Canción]. *Récital du guitariste*. Boite a Musique.

Yupanqui, A. (1977). Chinita del campo [Canción]. *Pasaban los cantores...* Emi-Odeón.

Yupanqui, A. (1976). Elogio de la pampa [Canción]. *Narrarás*. Emi Capitol.

Yupanqui, A. (1965). *El canto del viento*. Ediciones Honegger.

Yupanqui, A. (1963). Canción para doña Guillermina [Canción]. *Selva, Pampa y Cerro*.
Odeón.

Yupanqui, A. (1957). Malambo en la pulpería [Canción]. *Canciones del solitario*. Antar.

Yupanqui, A. (1948). *Tierra que anda*. Editorial Anteo.

Capítulo 4

**El territorio y la corporalidad en la música urbana en Colombia. Caso de estudio
Cesar Ramírez “Pitu Mijo”**

Introducción

El presente capítulo aborda la relación de la música con el territorio a través de dos puntos de vista que encuentran su unión en el caso de estudio del músico y actor Cesar Ramírez “Pitu Mijo”. La primera parte del capítulo presenta un análisis sobre la música urbana en Colombia desde el punto de vista comercial y cómo se refleja el territorio desde la perspectiva de lo masivo en contraste con la forma de comprender el territorio desde la mirada de la música urbana emergente, con sus dificultades y potencias que se expresan en el final de esta primera parte en la experiencia creativa de Cesar Ramírez “Pitu Mijo” alrededor de su barrio en la ciudad de Manizales.

La segunda parte del capítulo aborda la importancia de la formación y el valor de la corporalidad en la música urbana, se parte de una mirada global sobre los orígenes del *hip hop* y su impacto en Colombia, para focalizarse de nuevo en el proceso de formación académica de Cesar Ramírez “Pitu Mijo” en la Universidad de Caldas, institución en la cual Cesar encuentra en la danza y la actuación el camino para consolidar su carrera musical, transversalizando todas las disciplinas al arte escénico para dar voz a las realidades con las que se enfrenta en su diario vivir.

Parte 1

Colombia, un territorio musical lleno de contrastes entre la música comercial y emergente.

Sergio Sierra

El texto que a continuación se presenta se desarrolla en tres momentos. El primero, la relación de algunos de los artistas más reconocidos de Colombia y sus territorios de origen, que aparece tanto en las letras de sus canciones como en sus videos. Se toma como objeto de estudio los casos de Shakira en la costa caribe y J Balvin, Maluma, y Karol G con la ciudad de Medellín como epicentro del género de reguetón. Se vincula, además, la relación entre la música urbana comercial, su impacto global y las lógicas del mercado en la industria del entretenimiento y las redes sociales. Las fuentes de investigación de este apartado se basan principalmente en el rastreo de periódicos nacionales e internacionales que han dedicado una amplia variedad de artículos para dar a conocer este fenómeno que no es solo es musical sino también económico, cultural y social.

Colombia es un gran territorio geográfico que se caracteriza por su variedad y riqueza cultural en la composición social y racial de las personas que lo habitan, esta característica ha permitido que el país destaque en diversas manifestaciones culturales, deportivas, artísticas, entre otras. La industria audiovisual y la musical hacen parte de esas formas de expresión que le han dado a Colombia un gran reconocimiento internacional, especialmente desde la década de los años noventa ligados muy de cerca

al nuevo orden mundial generado por la globalización. En el ámbito de la televisión las telenovelas colombianas como *Café con aroma de mujer* (Sánchez, 1994) o *Yo soy Betty, la Fea* (Ribero, 1999) lograron crear fenómenos de masas a lo largo del globo, gracias a su originalidad y fresca narrativa, de ambas se hicieron múltiples versiones adaptadas a las idiosincrasias de cada país, especialmente de Betty, es como si cada país tuviera su propia Betty. Sin embargo, con el paso del tiempo la industria audiovisual, tanto de telenovelas y posteriormente hasta la actualidad el fenómeno de las series potenciadas por el *streaming* y las plataformas de pago, dio paso a un estilo que demeritó las particularidades culturales que habían dado tanto éxito a las producciones nacionales en el exterior, nos referimos a las narconovelas y narcoseries que si bien retratan una parte de la realidad del país que es imposible negar, introdujeron un nuevo lenguaje más burdo, directo y violento donde el dinero fácil a través del comercio de la droga y del sexo pareciera ser la única realidad social y cultural como sociedad tenemos los colombianos. Éste fenómeno no ha sido exclusivo de la industria audiovisual, en la música algo similar ha venido consolidándose, de ser un país tan diverso con expresiones musicales variadas de acuerdo a cada región, arraigadas en el tiempo como una tradiciones que se transmitieron de generación en generación, se ha pasado a que dichas expresiones permanezcan de forma reducida frente a géneros recientes como la música urbana, especialmente el reguetón, que ha desplazado a todas las demás expresiones musicales convirtiéndose en el sonido que mayoritariamente se encuentra en las emisoras radiales, las discotecas, el transporte público, es decir, en la vida cotidiana con un gran impacto en la aceptación de este lenguaje musical, especialmente por los jóvenes.

La irrupción de la música urbana no sólo ha sido en Colombia sino en toda Latinoamérica, Estados Unidos y gran parte de Europa, es decir el mundo occidental. Este amplio alcance geográfico que atraviesa territorios dispares y muy opuestos en algunos casos desde el punto de vista cultural, económico, político y social, demuestra que la música no distingue razas, sexos o culturas, que es universal y que en la integración de la diversidad de artistas que emergen bajo estos sonidos, logra imponerse como género musical mayoritario debido a que dichos sonidos terminan siendo similares entre si independiente al lugar de origen del artista: España, Estados Unidos, Puerto Rico o Colombia.

Antes de la aparición del reguetón como género musical predominante y representativo de Colombia en el mundo, el reconocimiento musical del país estaba a cargo, entre otros, de artistas con trayectorias tan sólidas como las de Shakira y Carlos Vives los cuales se destacan por su reconocimiento internacional y su éxito comercial. Ambos nombres surgieron y/o se consolidaron en los años noventa y principios del dos mil con propuestas sonoras provenientes del pop y el vallenato, respectivamente. Independiente a que gustaran más o menos, era indiscutible que cada uno tenía un estilo particular y que los diferenciaba entre sí logrando que sus canciones representaran la enorme variedad de sonidos que refleja la diversidad cultural del país. Sin embargo, dado que estos artistas y otros menos destacados, pero con un gran éxito comercial, hacen parte de una industria multimillonaria y transnacional como se puede apreciar en los derechos de autor de sus videos relacionados en este escrito, tuvieron que migrar paulatinamente al género urbano, intentando mantener características de su estilo y adaptarse a la moda del

momento, casi siempre a través de colaboraciones con los reguetoneros más escuchados.

Shakira, un fenómeno musical y comercial de Barranquilla para el mundo

Se podría afirmar que la precursora de esta jugada comercial fue Shakira cuando presentó junto al cantante español Alejandro Sanz el tema [La tortura](#) (2005) incluido en el álbum Fijación Oral Vol. 1, cuyo video oficial está cargado de una alta dosis de erotismo en los movimientos de la cantante que desde esa época comenzaba a explorar y explotar. Debido al éxito de esta canción se decidió hacer una versión en reguetón que se publicó el mismo año en el álbum Fijación Oral Vol. 2, en la cual hay variación sonora que le apuesta más fuerte al sonido del reguetón, lo demás, letra y coreografía permanecen igual. En 2005 llegara otro éxito mundial gracias a su movimiento de caderas con el tema [Hips don't lie](#) (las caderas no mienten) el cual se volvió viral en la inauguración del mundial de fútbol de Alemania 2006. En esta canción se incluyen frases que hacen alusión al territorio natal de la cantante como: *Señorita, feel the conga mueve tu cintura como toda Colombia (Yeah, oh, yeah Sing it, sing it) Mira en barranquilla se baila así, say it! En barranquilla se baila así.* En el video se rescata una interesante mezcla de sonidos internacionales con una base de la cumbia del caribe colombiano y una representación de personajes destacados del carnaval de Barranquilla. En el año 2007, se estrena la película El amor en los tiempos del cólera (Newell, 2007) cuya banda sonora tiene la participación de la artista y en la que se destaca la canción [Hay Amores](#), en cuya letra se menciona algo tan propio del territorio colombiano: *Ay mi bien como el Río Magdalena que se funde en la arena del mar quiero fundirme yo en ti...* lo que para

el imaginario colectivo de los colombianos nos remite a la desembocadura del río en Barranquilla, en las famosas bocas de ceniza. El video es una mezcla de planos de la cantante en unas escaleras e imágenes de la película que permiten ver por momentos, inicialmente, la ciudad de Cartagena de Indias y sus calles.

Posterior a estas incursiones, en las cuales la base y epicentro territorial de la cantante ya habían migrado de Barranquilla a Bogotá luego a Miami, Barcelona y de nuevo Miami, Shakira continuó con la búsqueda de sonidos que le permitieran seguir comercialmente vigente, y es a partir de ahí cuando se produce un cambio total no solo en el estilo sino también en las letras, pasando de estar *ciega y sordomuda* (1998) a *loba* (2009), *loca y rabiosa* (2010) con un sonido cada vez más urbano y discotequero, el territorio y fondo de sus videos migra de Estados Unidos a España; para ver de nuevo la relación con Colombia habrá que esperar a 2017, en este año se crea una colaboración con Carlos Vives y surge la canción [La bicicleta](#), se podría afirmar que se da por fin una conexión especial con el territorio natal de estos dos cantantes: la costa caribe colombiana, el sonido de la canción, un éxito en los listados musicales de medio mundo, explora lo urbano y lo tropical y deje entrever un poco la idiosincrasia de la sociedad caribeña, más desenfadada y alegre que la del resto de Colombia, paisajes de Barranquilla y Santa Marta y sobre todo la gente a su alrededor jugando, bailando, divirtiéndose, una canción que logra alejarse del contenido erótico que la cantante ha vendido como imagen predominante en sus trabajos musicales, especialmente a partir de 2009.

De Shakira es importante resaltar como según los críticos pasó de un álbum como *Pies descalzos* (1995), que supuso un hito en su historia musical dado que “recogía esos sonidos del rock en español de la época y las letras autobiográficas y los incorporaba al *pop* pero con una estética aparentemente más descuidada, entre urbana y bucólica”. (Oquendo, 2020, s/p) a su conquista del mundo como una artista global que “sin embargo, convirtió su nervio en *pop* tropical apto para las masas. A pesar de todo, su esencia sale a la luz, en ocasiones, entre las capas de *reggaeton* y *Farmatint* (Fernández y Meyer, 2018, s/p). En la última década la artista ha continuado vigente explorando sonidos y colaboraciones tan variadas con otros artistas como Rihanna, el mencionado Carlos Vives y Maluma; también ha logrado convertirse en toda una estrella del entretenimiento: “Cuando se trata de dar espectáculo, Shakira juega en la misma liga que Madonna, Beyoncé y Michael Jackson. No solo canta y baila en directo, sus conciertos son un auténtico despliegue audiovisual que lo convierten en una experiencia “de *MTV Awards*” (Fernández y Meyer, 2018, s/p). Prueba de esto último fue su gran aparición en 2020 durante el show la *Super Bowl* en Estados Unidos junto a Jennifer López, ambas consideradas como las reinas latinas del entretenimiento mundial.

J Balvin, Maluma, Karol G y Medellín, epicentro internacional del reguetón.

Los nombres de J Balvin, Maluma y Karol G son sinónimo de reguetón, éxito comercial, controversia y reconocimiento internacional, más que cantantes son celebridades de la música y la industria del entretenimiento con una gran capacidad de ser influyentes a través de medios con tanto impacto como las redes sociales y que han venido a ocupar el lugar de preferencia de los jóvenes, hacen parte de un relevo generacional que ha

unificado a través del reguetón diversas formas de entender, explorar y potenciar la música urbana y lo que la constituye como fenómeno cultural más allá de lo musical. Estos tres artistas tienen muchas cosas en común, la principal que nos atañe a este texto es su origen: Medellín, la denominada capital mundial del Reguetón:

Bienvenidos al sonido de Medellín. La ciudad colombiana, epicentro del perreo y hogar de superestrellas como J Balvin, Maluma y Micky Jam, es la gran casa de la poderosa industria del reguetón. Un género controvertido y acusado de machista y misógino, pero que ha puesto a bailar al planeta (Navarro, 2019, s/p).

Con esta descripción el diario El País de España presentaba en 2019 una crónica sobre el reguetón y la ciudad de Medellín como el territorio donde dicho fenómeno musical se ha desarrollado con mayor fuerza, a todas luces una realidad innegable que sin embargo solo muestra una visión de la realidad musical de Colombia en la actualidad, esa que hace parte de lo comercial y espectacular.

Ya desde el año 2013, el Periódico Bogotano El Espectador presentaba una radiografía del impacto del reguetón en Colombia con Medellín como la ciudad que territorialmente consolidó dicho género y lo potenció a lo que hoy en día es:

Otro ejemplo claro de esa conexión con Medellín es que existen múltiples emisoras en FM cuyo eje de programación es el reggaeton: Rumba Estéreo, La Mega, Energía Estéreo y Tropicana, sumadas a otras como Radio Policía Nacional y Los 40 principales, donde también entran en rotación las canciones del género. Y si de salir a bailar se trata –afirma el diseñador César Pimiento, quien

trabaja con artistas reggaetoneros— existen más de 15 discotecas dedicadas al género urbano donde el reggaeton domina el 90% de la programación. Para hacerse a una idea del afecto de la ciudad por este ritmo, en Medellín existen más de 300 grupos (Cromos, 2012, s/p)

Dicho cambio cultural responde más que a una revolución, a una adaptación, dado que “Colombia es un país que, en sus últimos 50 años de historia musical, ha estado marcado por músicas tropicales. El reguetón es esto”, opina Chuky García. “La música latina encontró en lo urbano el perfecto *hit* bailable”, acompaña Alberto Marchena, director de Los 40 Principales en el país” (Marcos, 2017, s/p).

No es gratuito que Medellín se haya convertido en la capital mundial del reguetón, el sueño y la meta de conseguir el dinero fácil a como dé lugar para una gran mayoría de jóvenes que viven en la pobreza sin esperanzas de que su situación mejore por la intervención del estado cambió de modo de adquirirlo, si en los años setenta, ochenta y noventa fue a través del narcotráfico, que aún hoy continua de forma camuflada en la sociedad con los llamados narcos de segunda y tercera generación enriqueciéndose gracias a la producción y tráfico de drogas, aparece el reguetón en el panorama musical de la ciudad a principios de la década del 2000, un género proveniente de Puerto Rico que enarbola a través de un lenguaje directo que raya en lo vulgar, la ventana de oportunidad de hacerse ya no solamente rico sino también famoso y reconocido, algo que por razones evidentes los narcos no buscan.

La estrategia comienza a desarrollarse, las emisoras tímidamente rotan las canciones de artistas como Daddy Yankee uno de los precursores del género con su éxito [Gasolina](#) (2004), cuya letra ya dejaba entrever lo que terminaría por imponerse como el lenguaje musical de preferencia por la juventud: *Zúmbale mambo pa que mis gatas prendan los motores que se preparen que lo que viene es pa que le den (¡duro!)*, una cosificación absoluta de la mujer y una banalización total de la sexualidad humana en el discurso, acompañado de una estética visual que hace hincapié en la mujer con poca ropa exaltando su condición de objeto sexual y lo que se denominará como cultura del *bling bling* o *brilli brilli* con el uso de grandes cadenas de oro, plata y diamantes, gorras y ropa deportiva de lujo por parte del intérprete. En palabras de Verónica Dávila Ellis,

[...] el reggaetón, a mediados de los 2000, popularizado por la Gasolina de Daddy Yankee ayudó a promover una imagen de masculinidad excesiva. Como apunta Alfredo Nieves Moreno, a través del uso de ropa deportiva, gorras de los equipos de béisbol de las grandes ligas, las chaquetas de diseñador y la joyería o *bling bling*, los hombres en el reggaetón apropian detalles de la estética del rap y el hip hop comercial afroamericano para hacer alusión visual de la hipermasculinización de la que sus canciones alardean (Dávila Ellis, 2016, p. 60).

Sobre la mujer afirma: “Las mujeres en el video manifiestan una femineidad excesiva de la misma forma en que los hombres en el reggaetón utilizan sus prendas para afirmar su masculinidad”. Y luego, sentencia: “En la chapa que vibran aparecen vestidas con sostenes, camisas y pantalones ajustados y cortos, y tacones altos” (Dávila, 2016, p. 60).

Posterior a este acontecimiento fundacional, Medellín paulatinamente fue abriendo sus puertas a los artistas extranjeros que vieron la gran aceptación que su música tuvo en la ciudad. De forma natural no pasaría mucho tiempo para que comenzaran a surgir nombres locales que poco a poco superarían en fama y visibilidad a los reguetoneros de primera generación, hito histórico que inicia a partir de 2009.

El primero de ellos J Balvin

Su bautizo como reguetonero fue en 2004 pero el reconocimiento comienza en 2009 con el álbum *Real*. J Balvin,

ha puesto a bailar al planeta con una fórmula que mezcla ecos de *R&B* contemporáneo y vanguardistas ritmos electrónicos con los que ha dado *glamour* a un género sucio que viene de la calle, convirtiendo su música en un rompepiestas con efectos lubricantes para el deseo carnal entre quienes lo bailan” (Petit, 2020, s/p).

Su visión es se enfoca en la proyección internacional, su discurso por fuera de la música se basa en la superación de la depresión que sufre y la meditación como un camino para tratar dicha enfermedad, esto se refleja en su último álbum *Colores*, donde más que las letras son los colores los que quieren transmitir diversos estados de ánimo sin que las personas tengan que hacer un gran esfuerzo mental por comprender lo que las letras dicen: “Este disco está pensado para globalizar más el sonido del reguetón”, me dijo el cantante tras salir del plató. “No tienes que ser un fanático de esta música para disfrutarlo. Quiero ver a abuelos en Alemania,

y en África y en Asia cantando las canciones de este álbum. Aunque no sepan lo que dicen sus letras, pero que las canten. Y que se conecten” (Petit, 2020, s/p).

El interés de J Balvin por globalizar el reguetón va de la mano con su rotundo éxito en las redes sociales:

[...] el verano pasado se convirtió en el artista más visto en YouTube. Sin mencionar sus éxitos en *Spotify*, donde ha sido el primer artista latino y cuarto global de 2019, aglutinando 56 millones de oyentes mensuales y más de 6.000 millones de reproducciones, así como los más de 65 millones de seguidores en sus redes sociales (Petit, 2020, s/p).

Sin embargo, en relación con nuestro interés por encontrar relaciones entre los artistas con sus territorios de origen, en este caso Medellín, J Balvin o José Álvaro Osorio Balvin su nombre de pila, muestra una desconexión que desconcierta, de un lado, afirma que “de un tiempo a esta parte ha retomado la capital de Antioquia como base de operaciones. Regresé a vivir allí porque quiero estar en contacto con mi pueblo, escucharlos y ver en qué puedo yo ser la voz para que sean escuchados” (Petit, 2020, s/p). Por el otro, su relación con la ciudad apenas si se vislumbra en sus videos de canciones como [Ma' G](#) (2021) donde el protagonista es su Ferrari amarillo, el cual contrasta con la pobreza del barrio Castilla, que aparece en la primera escena del video con un subtítulo que dice: *Castilla el barrio que me vio crecer*, a partir de allí entra en el video un grupo de bailarines que podrían estar instalados en una calle de cualquier barrio de clase media baja en Latinoamérica. La letra se enfoca en resaltar como él ha logrado alcanzar su sueño y se compara

incluso con los jugadores de fútbol Cristiano Ronaldo y Leonel Messi: *Hey, Hey, Hey, Estamos rompiendo, Ma G (Ma G, Ma G) como rompió Cristiano en Madrid, Como Messi en el Barça, Ma G, cuando nadie me la dio, yo me la di...* no hay símbolos evidentes que conecten con la realidad social que se vive allí. A pesar de su deseo que querer acercarse a la gente, como buena estrella su ritmo de vida dista mucho del de sus jóvenes fans de las barriadas populares de la ciudad: “Su gran vivienda de estilo japonés a 20 minutos en carro desde el centro de Medellín está decorada con obras de Murakami y otros artistas orientales. J Balvin es obviamente un millonario que se mueve en *jet* privado por el mundo” (Petit, 2020, s/p)

El más mediático y controvertido: Maluma.

Maluma comienza su carrera musical en 2010 incursionando directamente en el género del reguetón y la música urbana con la canción Pierde el Control (2010), de ahí a la fama internacional necesitaría relativamente poco tiempo, para 2013 ya era reconocido en Latinoamérica y comenzaba a sonar en los Estados Unidos. Su rápido ascenso en la industria del entretenimiento va acompañado en paralelo de la consolidación de las redes sociales como el referente de la cultura global del siglo XXI y del impacto que este artista ha logrado en dichas plataformas, no solo por su música sino por todo lo que rodea su vida:

El cantante con más visitas del mundo en *Instagram Stories*, que acumula más de 35 millones de seguidores en esa misma red social, más de 23 millones en *Facebook*, 5,6 millones en *Twitter* y 17,5 millones de

suscriptores a su canal de *YouTube*. Un éxito comercialmente arrollador de esencia latina, mezclada con reguetón y *trap*” (Petit, 2018, s/p)

El reconocimiento internacional está rodeado de polémica y controversia, según Petit, “Maluma es una estrella mundial. El nuevo ídolo de la música latina. El líder de todas las listas de éxitos. Tan querido por sus fans como repudiado por la causa feminista. Y en relación a sus letras, manifiesta que “han desatado la ira de miles de mujeres que se sienten insultadas por sus himnos más escuchados” (2018, s/p). En la misma entrevista es descrito como:

Juan Luís Londoño, *alias* Maluma, colombiano nacido en Medellín hace 24 años (actualmente 27), es el paradigma global del macho alfa contemporáneo cuando representar tal cosa está peor visto que nunca antes en la historia de Occidente. También es el ídolo de masas de la música latina. El líder indiscutible en todas las listas del negocio (Petit, 2018, s/p).

Canciones como *4 babys* o *Felices los 4*, han generado un amplio rechazo por la condición de objeto en la cual es abordada la mujer, poniendo de manifiesto una actitud ampliamente machista¹, la cual paradójicamente es rechazada por el artista: “nunca acepta que sus temas violenten y ofendan a la mujer”, al contrario, se siente muy orgulloso de su trabajo y afirma paradójicamente que “mi aporte mayor en la música hoy es mostrar el nuevo Medellín, la nueva Colombia. Es algo que también

¹ “El ejército reguetonero de Colombia tiene otro hombre entre sus generales. Maluma, también de Medellín, de 23 años. Su música es más fiel al sonido y las letras puertorriqueñas. El reguetón de la isla que componían Calle 13 e Ivy Queen hace una década tenía un contenido reivindicativo que Don Omar y Daddy Yankee derivaron hacia lo sexual. Un mensaje polémico por su carga machista. En esta línea, el artista colombiano compuso *Cuatro babys*” (Marcos, 2017, s/p)

promuevo con mi fundación, El Arte de los Sueños” (Petit, 2018, s/p). En este sentido y más allá de las polémicas de sus letras, su presencia en este escrito está en cómo aborda el territorio de Medellín, particularmente de los tres artistas vinculados a esta ciudad en el presente texto, es quien tiene una mayor relación con la urbe, no solo como escenario de algunos de sus videos sino especialmente con un tema que directamente aborda la ciudad como espacio territorial desde la música, [Medallo City](#), en el cual hay letras como estas: *Los despacho por celulacho, desde el apartacho. Si quieren parlache, yo parlacho. Pa'l muchacho que sale borracho con vinacho a mirar a Medellín desde el Picacho. Lo sabe la gente y lo sabe la people que con este tema, yo les metí gol como un calidoso, como una fiera de Medallo City pa'l planeta tierra. Me la cranié y espero que no falle pa`hablarle al mundo de Medallo y sus calles. Les estoy hablando de mi city y los llevo de norte a sur por el tour del graffitti. Expresándome en jerga local represento a Medallo a nivel global.*

En la letra aparece un elemento muy interesante culturalmente, el parlache: jerga surgida y desarrollada en los sectores populares y marginados de Medellín que se ha extendido en otros estratos sociales del país (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española). La canción tiene muchas palabras adaptadas a esta jerga, tales como tauvel por *town* (ciudad), chepar por parche, quepar por parque, bezaca por cabeza, trocen por centro, las cuales logran crear una identificación genuina entre la juventud de este territorio urbano y el artista que demuestra una inmersión y pertenencia natural al mismo. “Me gusta vivir como un joven corriente en Medellín. Soy hijo de Antioquia y me lo tengo que disfrutar como tal” (Petit, 2018, s/p).

El video representa fielmente la cultura de Medellín, comienza con una toma del icónico edificio Coltejer, donde el cantante en su cúpula está sentado tomando un café en un pocillo tradicional de la región milagrosamente sin caerse gracias a los efectos de edición. De allí, se da paso a una serie de símbolos urbanos que reflejan la cotidianidad de la ciudad y que cualquier persona que haya estado allí los puede identificar como rasgos auténticos de Medellín, no sólo las tomas que priorizan el centro y los barrios de la periferia sino y más importante aún, la presencia de los vendedores de frutas, de flores, de raspao (helado a base de hielo molido), de perros calientes, las interacciones de los jóvenes en un partido de fútbol, haciendo barras (calistenia), montando en bicicleta. Un documento visual que da cuenta de la Medellín actual y que a pesar de las críticas y polémicas que despierta este cantante, logra con este trabajo una conexión especial y directa con su territorio de origen.

La cuota femenina: Karol G

Finalmente, en este ejercicio de análisis entre el sentido de pertenencia al territorio de origen y los artistas más representativos actualmente del género urbano en Colombia, aparece Karol G, la mujer que ha puesto la voz femenina al reguetón. Sin embargo, su camino no ha sido fácil precisamente por su condición de mujer: "Me di cuenta de que las mujeres éramos como mercancía intercambiable. Todas las personas con las que trabajé me hicieron propuestas indecentes o querían algo a cambio" (Fariña, 2018, s/p). Convertir a su padre en su promotor la ayudo a liberarse del acoso al que venía siendo sometida, acoso que se reflejaba no sólo las propuestas que recibió sino en el chantaje para permitirle acceder a un mercado dominado en el ámbito latino exclusivamente por

hombres. Su tesón y persistencia le han permitido alcanzar sus sueños y lograr el reconocimiento internacional por el cual luchó arduamente: “La cantante colombiana Karol G se ha convertido en un icono del *pop* y el reguetón, por encima de muchos de sus compañeros. La artista ya cuenta con más 60 millones de seguidores, es multiplatino, ganadora de un *Latin Grammy* y está nominada a cuatro de los *MTV Europe Music Awards*. En España ha conseguido el título de artista femenina más escuchada en 2019”. Canta sobre los hombres que abandonan y vuelven, sobre el punto G, sobre las mujeres infieles, pero también habla del amor, los cánones inalcanzables o la ferocidad femenina. “Somos muy organizadas, sensibles, honestas... Si lo aplicamos a nuestro favor podemos hacer las cosas con mucha potencia, con mucha fuerza, con estrategia, con creatividad” (Vila Galán, 2020, s/p)

La seguridad con la que ha asumido su rol de estrella femenina queda en evidencia no solo en su apariencia “una estética de diva rutilante; con *body*s, cuero, purpurina, tacones prominentes, chándales lujosos, pestañas largas y su pelo en cascada”. (Vila Galán, 2020, s/p), sino también en sus letras “Cuando empecé a los 14 años hablaba de lo que me pasaba, a los 20 igual. Ahora soy una mujer de 29 años, y creo que la sensualidad y la sexualidad es algo natural del ser humano”. De hecho, en un concierto recordó la discusión que tuvo con una periodista sobre su tema *mi cama*, a la que respondió de la misma forma que canta: con la fragilidad de una bomba.

– Lo que yo no te respeto a ti como mujer es que hayas dicho en una canción que tu cama suena.

– Lástima que la tuya no”. (Vila Galán, 2020, s/p)

Con este frase que de forma contundente expresa un cambio de mentalidad generacional en la música, Karol G o Carolina Giraldo, ratifica que la sexualidad camuflada en el romanticismo y las analogía poéticas de otros géneros musicales dieron paso a través de la música urbana a una sexualidad directa y sin tapujos, que puede molestar al oído de las generaciones mayores pero que conecta con el sentir y las formas expresión de la juventud actual, no se podría afirmar que es mejor o peor, es lo que hay y el tiempo dirá en qué momento este fenómeno global se transformará, de qué manera lo hará y como estos artistas se adaptaran como sus antecesores o serán dejados a un lado por la industria del entretenimiento musical.

La relación de Karol G con Medellín como ciudad natal y territorio vital de su existencia es poco notoria en su producción musical y de video, se rescata precisamente el tema [Mi Cama](#) (2018), donde hace una alusión directa a la ciudad, el video inicia muy cerca de Castilla, en el barrio Moravia antiguo basurero de la ciudad, durante la celebración decembrina del 7 de diciembre, la noche de las velitas, la calle se convierte en el epicentro de su narrativa en la que elementos tan característicos como preparar en un fogón de leña en la calle la natilla, y la gente bailando en medio de los decorados multicolores de dichas calles, reflejan la forma colectiva de ser y celebrar una época con tanto valor sentimental para los Colombianos en general como lo es la navidad. La letra de la canción realmente no tiene relación con el territorio, expresa su estado anímico después de una ruptura, son precisamente las letras de esta canción las que generaron la polémica respuesta a la periodista como se citó anteriormente:

En mi cerradura ya no entra tu llave
Esa calentura que otra te la apague
Tú en este vuelo no tienes pasaje

Esta noche hay fiesta pero tú no tienes traje (no)
No te preocupes, tu tren ya pasó
Eso te pasa por andar con dos
La matemática a ti te falló
Y te lo dije yo
Mi cama suena y suena
Mi cama suena y suena.

La razón para incluir a Karol G en este repaso más allá de su efímera relación con Medellín, es la capacidad que ha tenido de salir adelante pese a las dificultades asociadas a su condición de mujer, esto es un rasgo inherente a la mujer colombiana y antioqueña, su fuerza y empeño para lograr lo que se proponen, el territorio geográfico se consolida en lo humano, en quienes lo habitan y por tanto sería injusto no incluirla en esta reflexión.

**Puntos de convergencia entre la música urbana comercial y emergente: de los
cúmulos cósmicos y caóticos a los transcurso cósmicos, la fiesta y el
performance**

La segunda parte de este primer subcapítulo está asociada a la interacción con los conceptos de los cúmulos y transcurso cósmicos y caóticos del antropólogo Manuel Delgado Ruiz (1999). Esta relación de términos nos permitirá plantear una transición entre la música urbana y el territorio desde la mirada global y mayoritaria de los artistas ya mencionados y la propuesta emergente de un artista de la ciudad de Manizales: Cesar Ramírez “Pitu Mijo”.

Los artistas comerciales se desenvuelven territorialmente desde la música en aquello que Delgado denomina Cúmulos Cósmicos “este modelo suele ser empleado para

liturgias en donde el polo de atracción simbólica es fijo, y, o bien estaba ya en el punto de reunión (edificios, monumentos, lugares tradicionales de reunión) o bien ha sido trasladado hasta allí para la ocasión (podios, altares, estrados)". (Delgado, 1999, p. 50-51). Dichos artistas se desplazan de un lugar a otro a través de los llamados *World Tour* que duran hasta un año o más, recorriendo los principales núcleos urbanos del mundo; de los hoteles donde se concentran y dan las ruedas de prensa, se dirigen a lugares que permiten la concentración masiva y controlada de personas como estadios y coliseos, en los cuales se instalan escenarios que hacen tanto de estrados como de podios y altares, creando durante un tiempo limitado, de máximo tres a 4 horas, una relación de cercanía inalcanzable para su público, previo pago de un boleto de ingreso generalmente por fuera de las capacidades económicas de una gran parte de la población. Un público que responde uniformemente a los estímulos de la música que con anterioridad ha sido difundida hasta la saciedad por medios radiales, visuales, digitales e interactivos.

Los artistas emergentes, como es el caso de Cesar Ramírez "Pitu Mijo", no tienen tras de sí toda una industria que les posibilite por ahora, difundir su música en un territorio de cúmulos cósmicos, sin embargo si lo pueden hacer a través de los cúmulos caóticos en los cuales se "actúa a la manera de una metástasis que, sin orden ni dirección específica, inunda la totalidad de la retícula urbana, a través de circulaciones en todos los sentidos; de este modo, al provocar un efecto de madeja, provoca también una concentración que ha renunciado a circunscribirse en un único punto del espacio urbano". (Delgado, 1999, p. 50-51). Dicho cúmulo caótico se puede representar por medio de los llamados *toques* donde este tipo de artistas emergentes encuentran espacios itinerantes en el territorio

para presentar su música: una cancha, una calle que es cerrada para un evento musical, un bar o discoteca, generalmente lugares con una concentración de personas no muy alta, muchas veces el público no paga dado que la presentación está subvencionada por el gobierno local o empresas, cuando se paga es una cifra realmente simbólica y canjeable por una cerveza u otro tipo de bebida, como sucede con los llamados *cover* de los bares y discotecas. Una condición que caracteriza el cúmulo caótico es que no obliga a la permanencia del espectador en el lugar, puede entrar y salir de él de acuerdo a su interés y voluntad.

Al analizar un poco más la obra de Delgado, se encuentra que podría existir un punto de conexión entre los cúmulos cósmicos de los artistas comerciales y los cúmulos caóticos de los artistas emergentes y es el de los transcurso cósmicos, es decir la capacidad de convocatoria de público de cualquier artista en mayor o menor medida que permite a las personas recorrer solos o en grupo el territorio con un fin específico, en este caso asistir a un concierto o a un *toque*, “un movimiento colectivo, sincronizado en un tiempo y un espacio prescrito de antemano” (1999, p. 3) “La función simbólica que estos desplazamientos ejercen otorga contenidos a la performance. También clausuran simbólicamente el espacio al tiempo físico y social, el cual se ha bendecido mediante un circuito ritual”. (1999, p. 54) Y es desde esta perspectiva de lo performático y lo ritual donde la música, independiente de su modelo, comercial o emergente, permite que la sociedad en su conjunto sea participe activa de las expresiones culturales que definen su idiosincrasia, la cual, en tiempos de la globalización, el internet y las redes sociales, es cada vez más uniforme y homogénea independiente al territorio donde se encuentre.

Surge también otro término relacionado con lo anterior y es la capacidad de la música de convocar al público en los escenarios urbanos, nos referimos a la *communitas*², que “aparecen desplegándose en el marco de las festivalizaciones en donde se produce la ocupación tumultuosa del espacio público por parte de personas ordinarias” (Delgado, 1999, p. 64), en palabras de este mismo autor las *communitas* están emparentadas con la noción de fiesta que para el caso de los estudios urbanos debe entenderse como Performance. La música contiene ambos conceptos, aunque de forma inversa, es en primer lugar un performance sonoro que en su realización al incluir público conduce al acto social festivo.

Cesar Ramírez “Pitu Mijo” sonidos emergentes del *hip -hop* desde Manizales

Tercera y última parte de este subcapítulo, abordo a Pitu Mijo, músico y compositor de *hip-hop*. Según Garcés y Medina (2008),

En el *Hip-Hop* los jóvenes asumen elecciones particulares y diferenciales que les permiten situarse en un contexto; el *Hip-Hop* le ofrece al joven la posibilidad de construir maneras de ser y actuar en el mundo, además logra satisfacción psíquica y emocional, al ligar su deseo de ‘salir adelante’ con el de visibilizarse en ‘la expresión de su verdad’ (p. 126).

Este caso de estudio deja en evidencia el planteamiento anterior, su trabajo desborda una potencia creativa que lo vincula de una manera estrecha al territorio desde lo social

² Estado liminal en que se reconstruye tempo-espacialmente un grado cero de lo social. Término propuesto por Turner (1985) *El Proceso Ritual*. Madrid: Taurus y citado por Delgado M. (1999) *Ciudad Líquida – Ciudad Interrumpida*. Editorial Universidad de Antioquia.

sin abandonar su búsqueda artística, el barrio como su lugar de enunciación donde se mezcla la resistencia y resiliencia con el arte y la música través del *hip-hop*. El espacio del barrio es el detonante de una fuerza minoritaria, que no genera para un artista como Cesar Ramírez titulares en las noticias del espectáculo, ni el apoyo de las multinacionales del entretenimiento, pero que le ha permitido recapitular y expresar con libertad su vivencia y la de otros a su alrededor. El concepto de resistencia se traduce aquí como la fuerza activa en el sentido de Deleuze (1988), que le permite al artista oponerse de forma creativa, en este caso a través de la música a un sistema social, económico, político y cultural que niega la posibilidad a los jóvenes que pertenecen a los sectores más humildes y desprotegidos de la ciudad, emerger como seres humanos integrales que reclaman los mismos derechos y oportunidades de otras clases sociales más favorecidas.

La resiliencia se aborda en el caso de Cesar Ramírez “Pitu Mijo”, desde su capacidad de superación personal ligada a una historia de vida compleja que será descrita con detalle en los dos siguientes subcapítulos de este texto, especialmente el último. En el contexto barrial y popular la resiliencia es una condición de vida permanente que se expresa en la creatividad por la búsqueda de soluciones a las necesidades apremiantes con las que viven muchas personas en estos lugares; lo que algunos economistas llaman *emprendimiento* se traduce en la realidad en un *rebusque* con el que estos grupos sociales intentan sobrevivir ideando y poniendo en práctica una diversidad de posibilidades de obtener recursos de forma informal, ya que el acceso a un empleo formal es prácticamente imposible al carecer entre otras cosas, de educación básica y mucho

menos de formación técnica o profesional. El significado del barrio para un artista como Cesar Ramírez tiene un amplio espectro de significaciones, todas acordes con las categorías de pertenencia, representación y actuación planteadas por el sociólogo Juan Carlos Molina, en su artículo *Juventud y tribus urbanas*. Además, el barrio le ha permitido a Cesar Ramírez desarrollar otros modos de instalarse en dicho espacio, como lo propone la tesis de Ángela Garcés Montoya y José David Medina Holguín en su artículo *Músicas de Resistencia, Hip-Hop en Medellín*, quienes retoman la base propuesta por Molina y le añaden al fenómeno del Hip-Hop en los barrios las categorías de creación, participación, gestión y autogestión³.

En este texto quiero hacer referencia especialmente en la pertenencia y la representación. Los insumos parten del análisis del video [Fríos escritos](#) (2018) y del testimonio dado por Cesar Ramírez en la primera emisión del programa *Músicas*

³ **Creación:** Son los lugares donde también fluyen los sentimientos, espacios sagrados dispuestos y habitados para la composición, allí se escuchan los *beats*, se hace el *Freestyle*, se escriben las líricas y se conversa sobre las producciones culturales de otros grupos y latitudes.

• **Participación:** Los lugares y tránsitos cotidianos donde las prácticas se reflexionan, recrean y orientan a proyectos comunes, posibilitando la expresión, el ámbito propositivo y el intercambio de ideas para alcanzar las metas e ideales son escenarios donde se vive la política y lo político desde nuevos referentes y nociones de lo ética.

• **Gestión:** Se entiende entonces la gestión como el proceso que los y las *hoppers* adelantan para llevar a cabo sus iniciativas; este es un proceso interno grupal en tanto búsquedas y decisiones y se sustenta o apoya en vínculos y acercamientos a iniciativas externas que permiten proyectar las realizaciones grupales, son estos: proyectos gubernamentales, conciertos privados, iniciativas de medios de comunicación privados y préstamos o establecimiento de alianzas.

• **Autogestión:** La autogestión es entonces una práctica política y una opción ética cruzada por la autonomía, el deseo de ser independientes y la formación en valores: resultado de la experiencia del mismo grupo. Se concreta al distanciarse de las iniciativas homogeneizantes de la industria cultural o de la hegemonía política. Es la defensa y a la vez fortalecimiento del proyecto o iniciativa musical; es también la necesidad de sustentarlo y llevar a cabo las estrategias y actividades necesarias para la continuidad. La gestión y la autogestión requieren entonces de un sentimiento grupal, un grado de organización y conciencia de la práctica artística, enunciación de objetivos, metas y sueños, cierta planeación y evaluación de las actividades que el grupo desarrolla. Este nivel de organización no implica la institucionalización. (Garcés y Medina, 2008, p. 127)

Territoriales (2020)⁴ titulado [Tejiendo las musicalidades del Hip-Hop en Manizales](#), invitado Cesar Ramírez “Pitu Mijo”. Pertenencia en palabras de Molina (2000), indica:

[...] los lugares a los que pertenezco y que por eso me pertenecen. Puntos de referencia territorial para todos los miembros de una tribu, esos lugares especiales suscitan un especial sentimiento de posesión, pero también un ámbito seguro en el que la tribu ejerce un control más directo sobre los acontecimientos (p. 136).

Para Cesar Ramírez la pertenencia es un elemento dual que se traduce en una mirada crítica al respecto:

todo el tiempo estoy nombrando mi barrio, y diciéndole a los pealos del barrio que salgan, que hay que salir de ahí, lo decía en una entrevista anterior, el sistema nos quiere pobres, nos va a dejar pobres y el sistema nos va a tener ahí quietecitos, entre más vicio hay en el barrio, entre más nos matemos en el barrio, entre más hagamos cosas en el barrio, no va a ser posible que evolucionemos desde los barrios. Todo el tiempo en mis canciones estoy hablando de eso, de una lucha, de una constante, hey nos están matando y no estamos haciendo nada, vamos arriba, tenemos la fuerza, tenemos la posibilidad de hacer muchas cosas importantes, hay muchos, muchos talentos, en el barrio donde yo vivo hay mucho talento que se podría volver una fuerte masa en contra de todo lo que está pasando. (Músicas Territoriales, 2020, Minuto 17`16 a 18`12)

⁴ Músicas Territoriales es un espacio virtual de encuentro de la música y el territorio por medio de entrevistas a un variado grupo de personas relacionadas con la creación musical, que surgió como respuesta a la imposibilidad de desarrollar trabajos en campo durante la pandemia Covid 19. Esta iniciativa vincula la alianza entre el Instituto de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Caldas en Manizales, Colombia y el Instituto de Geografía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Las entrevistas se encuentran alojadas en el canal de Músicas Territoriales de Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UCe3YncpHL6cnXRktsnVKr3g>

En este sentido la pertenencia en la historia de vida de Cesar Ramírez se vincula también a la representación: “los lugares en que me represento (a mí mismo y a los demás) como miembro de una tribu, similar a todos sus miembros y distinto a todos los demás” (Molina, 2000, p. 136). Su testimonio expresa otra forma de relacionarse con el barrio desde la música y el deseo de salir adelante cuando afirma que

Yo vivo en la ciudad de Manizales al sur occidente, en un sector que se denomina la ruta 30 o comuna universitaria como se llama hoy, anteriormente comuna 9. Y allí con toda la dificultad que tienen los barrios vulnerables nace esa identificación por la música que va llegando desde lugares como Bogotá, países como Puerto Rico ... (Músicas Territoriales, 2020, minuto 13`22 a 13`55) y Ser de barrio no es quedarse en el barrio, es también salir a decir que se puede superar que se puede hacer las cosas, que se puede salir haciendo arte que es lo que más me encanta hacer. (Músicas Territoriales, 2020, minuto 15`52 a 16`06)

Para Cesar Ramírez su barrio adquiere una significación transversal en su vida que lo motiva para crear música e intentar mostrarles a los jóvenes otros caminos, formas de superación a través del arte: “El territorio tiene muchas historias que contar”. (Músicas Territoriales, 2020, minuto 24`30)

La niebla, la montaña, el frío, la gente, todo tiene su repercusión en lo que se escribe, (y en lo que se graba en los videos) en esto del *rap* que yo hago, lo que escucho, lo que veo, lo que me evoca, en el barrio siempre va a ser lo mismo la señora que sale a las 5 a.m. para conseguir el pan para sus hijos, los hijos que se quedan solos en la casa, el niño mayor que sale a la calle a buscar droga o a buscar como generar dinero para sus hermanos y ayudarle a su mamá, es como

las historias que siempre vamos a ver el maltrato familiar, la prostitución a temprana edad, el maltrato a la mujer en este tipo de contextos. (Músicas Territoriales, 2020, minuto 24`57 a 25`55)

En el video Fríos escritos, Cesar Ramírez devela una evocación a los conceptos de pertenencia y representación mediados a través del arte en su relación con el barrio como territorio en el que se desarrollan parte de sus vivencias: cables eléctricos, grafitis, rejas que cubren las casas, pendientes y escaleras, combinaciones de colores en las fachadas, potentes, estridentes, del morado en una pared, pasando por amarillo en una puerta y azul cielo en otra pared, hasta las cortinas rojas carmesí en una ventana, zócalo en escalas de grises y de nuevo la reja negra, que protege y aísla, canchas de cemento rodeadas por mallas, parques en ladera sin ningún cuidado, la naturaleza desbordada, las calles serpenteantes en las que destacan los techos de eternit en desorden, el reflejo vital de la una ciudad como Manizales, viva, orgánica y desigual.

La relación entre los artistas de la música urbana con sus territorios es contrastante como la realidad misma de la sociedad latinoamericana, los artistas comerciales como vimos, se mueven entre cifras millonarias de seguidores en redes sociales, un territorio virtual que explotan a la perfección y algunas conexiones con sus lugares de origen que en contadas ocasiones permiten comprender la realidad social de dichos espacios. Sin embargo, los artistas emergentes, como es el caso de Cesar Ramírez “Pitu Mijo” nos presentan una forma diferente de relacionarse con su territorio, que parte de una consciencia social clara y que en su producción musical evidencia las realidades que se viven al interior de los barrios y ciudades de origen, se podría afirmar que existe una

apuesta firme por intentar transformar el mundo de los jóvenes que habitan en dichos territorios, no en la búsqueda de la fama y el dinero exclusivamente, sino con el arte y la música como vehículo de creación, reconciliación y conquista de logros sociales que les permita mejorar su condición de vida: “El *rap* entra en barrios donde no entran servidores públicos.” (Músicas Territoriales, 2020, minuto 45’05)

Parte 2

La corporeidad en el *Hip-Hop*

Claudia Leguizamón

El movimiento del cuerpo y el desarrollo de la danza en la música emergente de la ciudad de Manizales

Para entender la temática que trataré es necesario retomar la historia, el nacimiento del *Hip-Hop* como cultura y la llegada del *Break Dance* a Colombia, así como el impacto en los jóvenes.

El movimiento ideológico se origina con el Líder Afrika Bambaataa, en los años 70. Era *Dj* e iniciaba la asociación que dirigiría ideológicamente a su cultura, fue una figura importante de la música electrónica, el *house* y variantes del tecno. En los 80 dirigió su estilo hacia sus raíces africanas simultáneamente a su ideología y filosofía de la cultura *Hip-Hop*. Se apropia de la denominación ‘La nación Zulú’ y funda su organización en los Estados Unidos, su filosofía se basa en la libertad, la justicia, la igualdad, el conocimiento, la sabiduría y los mensajes de amor, paz y unidad entre las generaciones, las razas y los géneros. Reconoce como ‘energía suprema’ (Yahvé, Dios) el principio fundamental. La conciliación de la ideología

Hip-Hop, compila desde la cultura africana, oriental e incluso la religión cristiana de Occidente, conduce a un discurso muy similar al de la Nueva Era. Sus integrantes se caracterizan por el culto a las manifestaciones extraterrestres, consideran la ufología como una ciencia que junto al conocimiento de los planetas deben ser aprendidas por su cultura. (Rodríguez, 2005, p. 57 en Aguilera, Bohórquez, Macías 2010, p. 16)

La música urbana en Colombia es un fenómeno que toma cada vez más importancia en nuestra sociedad impactando directamente el territorio que habitamos. Dicho impacto es a todas luces desigual e inequitativo, por un lado en términos de repercusión comercial y económica, los artistas reconocidos y seguidos por las grandes masas no tienen una prioridad especial por evidenciar las múltiples realidades que al interior del Colombia se viven como el territorio diverso y multicultural que es; en contadas ocasiones proponen algún tipo de mención que siempre está mediada por su valor comercial, debido a que dichos artistas pertenecen a multinacionales de la música donde su autonomía queda limitada a las decisiones que tomen los directivos.

La otra cara de la moneda se observa en la música emergente, donde se logra una relación mucho más directa entre el artista y su realidad sociocultural, pero sin la difusión comercial que tienen los artistas reconocidos o masivos. El valor de los músicos emergentes radica en la esencia de su propuesta, en su capacidad para darle voz a través de la música a todos aquellos que no encuentran la forma de expresar sus realidades, necesidades, inconformismos, luchas y anhelos, y también sueños y metas. Estos modos de producción de la música emergente representan fielmente la

heterogeneidad de lo que somos como sociedad inmersa en el territorio colombiano, el cual está compuesto principalmente por personas que luchan a diario por sobrevivir en medio de la desigualdad crónica que caracteriza a nuestro país. Por otro lado, la danza que hoy conocemos como urbana surge en los años 70 en el sur del Bronx, Nueva York, como una manera de resolver conflictos entre bandas de la comunidad latina y Afroamericana de modo no violento y crear vínculos sociales por medio de una forma de expresión que involucra el cuerpo como máximo comunicador. La historia de pobreza y marginación de los jóvenes de estas comunidades con necesidad de bailar y sin poder acceder a estudios formales o academias de baile, permite que se desarrolle un estilo propio de las calles. Inicia como retos en los que se debía seguir el ritmo y el compás de las canciones de *Hip-Hop* donde se practicaba el repentismo para contar sucesos de la vida real, con movimientos ágiles, atléticos y hasta acrobáticos de altísima complejidad; la danza entonces entra de esta manera a formar parte de un estilo de vida alternativo de grupos segregados y otros al margen de la ley y les brinda la oportunidad de zanjar diferencias de manera creativa y no violenta.

Hoy en día el objetivo de resolver conflictos entre bandas y pandillas se ha transformado y el *Urban Dance* ha devenido en muchos estilos y géneros de baile en los que tanto hombres como mujeres pueden expresarse y compartir una estética propia de vida con diferentes movimientos corporales cada vez más elaborados, técnicos y vistosos.

Existen cuatro expresiones que se consolidan bajo el término del *Hip-Hop*: La mezcla de los *disc jockeys* (DJs), que combina sonidos con la intervención de una tornamesa y

sobre equipos especiales de musicalización, el fraseo por parte de los *master of ceremonies* (MCs), es la hilvanación rítmica de palabras organizadas en frases y de efectos sonoros creados por la propia voz con los que casi siempre se tratan temas sociales, el grafiti (*Writers*), pinturas sobre muros y otros soportes, influenciadas en gran parte en el comic y el *Break Dance* (*B boy-B girl*), expresión dancística de esta cultura, en el que el cuerpo despliega su máxima capacidad física, técnica e interpretativa. Las cuatro con orígenes diferentes, con características específicas e individuales pero que en su evolución han logrado conjugarse en una sola cultura, están inspiradas o practicadas en el mismo espacio: la calle, en la cual construyen un sentido de vida con un carácter ideológico y un devenir filosófico. En resumen, fue en las discotecas móviles del Bronx donde coincidieron estas cuatro comunidades para mezclar, cantar, pintar y bailar, y en este mismo sentido, fusionar sus estilos musicales como génesis de los múltiples géneros que ahora conocemos. “Hasta finales de los años setenta todas estas prácticas (*DJaying, rapping, graffiti y breakdancing*) fueron consideradas como *underground* (subterráneas) y concebidas en conjunto se denominaron HIP-HOP” (García, 2006, p. 11-12). Como ya hemos mencionado, el *Break Dance* nace en la marginalidad de las urbes en Nueva York. Los negros africanos esclavizados en el siglo XV, subsistían entre la mentalidad racista y clasista de Estados Unidos. Esta raza se ha caracterizado por la resistencia de su etnia y en barrios marginales como el Bronx y Brooklyn son ejemplo de reivindicación y expresión cultural, por eso se convirtieron en el origen de la cultura *Hip-Hop*. El término *Break Dance*, se lo atribuyó el *Dj* americano Kool Herc, quien llamó a estos bailarines *breakers* y para los 70's en el sur del Bronx ya se conocía por los enfrentamientos entre bandas callejeras. Otros estilos se desarrollaron

paralelamente al *break*, tales son el *electric buggy*, el *puppet*, el *locking*, la cobra, el *arabian*, el *Broklin*, el *power moves* y el *top rock*, estilos en los que el bailarín demuestra su capacidad y gracia para el baile con su estilo propio.

El *Break Dance* se practica en la calle, en un espacio no convencional, en cualquier lugar que no se haya diseñado para la danza, precisamente son esos lugares los que le inyectan rudeza al movimiento del *Breaker* o *Breakdancero*, porque este también domina las condiciones de los espacios públicos con su técnica sofisticada. Las intervenciones del bailarín del *Break* son cortas y puntuales, otra característica de la calle como ambiente de distracción. Hacia 1977 en Estados Unidos el *Break Dance* como explosión y fenómeno disminuyó, pero fue la comunidad puertorriqueña la que, al incluir movimientos de artes marciales, aseguraría su perpetuidad y evolución. En los 80 el *Break Dance* es difundido mundialmente por Michael Jackson a través de sus videos y coreografías, pero como consecuencia de las nuevas tendencias en los estilos de música y el baile comercial el *Break Dance* presenta un estancamiento a finales de los 80. Sin negar que la estrategia y el argumento de su existencia está entre la comercialización para una sociedad de consumo y la autenticidad de su cultura.

En Colombia la danza urbana llega de la mano del *Hip-Hop*

Afrika Bambaataa, inspira respeto entre los *hoppers* (*hip hoperos*), pero entre los colombianos no se percibe su influencia, por eso Rodríguez (2005, p. 61 en Aguilera, Bohórquez, Macías 2010, p. 16), afirma “la cultura *Hip-Hop* se integra y adquiere los rasgos de la etnia y de la cultura urbana que lo adopta y por esta autodeterminación es

difícil que se convierta en simples comunidades de adeptos”. Aunque la influencia del *Hip-Hop* norteamericana es marcada a nivel mundial, no representa lo mismo en cada lugar, cada grupo local lo apropia a su sentir e incluye sus propias características siendo entonces diferentes las temáticas Bogotanas o Manizaleñas a las de otros lugares, de ahí que muchas enfrenten el norte y el sur o la pobreza y la riqueza. Según Rodríguez (2005, p. 63 en Aguilera, Bohórquez, Macías 2010, p. 18):

La metrópoli es un centro de gestación de la cultura contemporánea, en donde se construyen y se adoptan rasgos constituyendo una identidad cultural, interviniendo los propios patrones y los antecedentes culturales. En especial nuestra sociedad, es capaz de generar tejidos sociales y culturales para resistirse a la violencia, es decir, toda actividad que se realice y contribuya a decir algo diferente de la ciudad tiene esa capacidad de construir tejidos que motiven a emplear el tiempo en actividades distintas a la guerra, aunque no le pongan fin a esta, son mejores opciones.

Seguido a esto, afirma: “no se puede hablar de particularidad en cuanto a las manifestaciones culturales de la capital, ya que no se puede hablar de “joven” o el “joven Bogotano” porque se encuentran góticos, rastas, *hoppers*, *punks*, y *skinjets*, etc. cada cual con sus propias características y algunos con su propia ideología” (Rodríguez, 2005, p. 63 en Aguilera, Bohórquez, Macías 2010, p. 18). Con esto, explica que esta pluriculturalidad se ha encargado de transformar las formas de discurso sobre las ciudades en la actualidad y le ha dado una voz a aquellos que no son escuchados y son invisibles a la sociedad. En Colombia la danza urbana ha crecido mucho y podríamos compararla con el desarrollo que se ha gestado en México que es nuestro gran referente

latinoamericano, tanto así que los bailarines y coreógrafos colombianos son llamados en especial para juzgar eventos en toda la región. Podemos señalar que el mayor progreso se evidencia en ciudades como Bogotá, Cali y Medellín. Las ciudades intermedias como Manizales requieren de mayor capacitación y apoyo institucional, pero se evidencia que los jóvenes exponentes de la danza urbana se apropiaron del *Break Dance* como una moda que les dio reconocimiento y sentido de pertenencia en sus respectivos barrios, en las principales discotecas y en los medios locales de comunicación. Pero esta moda sucumbió al cabo de unos años debido a la llegada de otra: la fiebre del *house*. Si bien el número de grupos del *Break Dance* no decreció, el fenómeno como propuesta comercial sí pasó; a partir de este momento algunas personas y grupos comienzan a asumirlo como un estilo de vida.

Desde la perspectiva de las culturas juveniles, el declive y el posterior resurgimiento de los grupos de *Break Dance* se explica por las diferentes formas de apropiación cultural que este baile ha presentado en los distintos espacios sociales de la ciudad. Los primeros grupos lo asimilaron como una moda y los segundos como un estilo de vida:

Las diferentes culturas juveniles están compuestas por grupos organizados en su estructura interna, sin tener una organización formal que los englobe a todos. Los grupos de *Break Dance* se pueden visualizar como una expresión colectiva que reivindica una identidad en torno a su manera de producir un arte. El grupo como red socio cognitiva implica que cada uno de los integrantes configura lazos interpersonales con los demás por medio de la interacción, en un espacio social y

con una o más características comunes que hace que se perciban a sí mismos como entidad (García, 2006, p. 12-13).

La Danza urbana en Manizales surge específicamente hacia finales del siglo XX, terminando la década de los 90 iniciando un proceso que va de lo empírico a lo técnico conociendo más sobre los estilos, los géneros, la técnica propia y hasta la historia. Según Héctor García Ortiz director de la escuela Vértigo de la ciudad:

Anteriormente bailábamos y se bailaba más el estilo libre sin conocer el proceso, las diferentes técnicas y los estilos; hemos pasado de existir una o dos agrupaciones a existir más de diez , también hemos crecido a nivel de eventos en los que la cultura *Hip-Hop* se transversaliza y pone en evidencia que la danza urbana es un lenguaje nacido en la calle y que después hacen tránsito a la academia; ya identificamos con claridad que es la danza urbana y el sentido casi filosófico que tiene para una comunidad (Comunicación personal, 27 de abril de 2021).

Es su historia la que permite reconocer la danza urbana *Break Dance* como factor relevante dentro de la cultura de aquellos jóvenes que buscan una identidad y un impacto dentro de la sociedad. No obstante, cabe resaltar la importancia de los espacios comunicativos como los centros culturales: salones comunales, casas de la cultura, parques, teatros, canchas de barrio, entre otros, los cuales son aprovechados por estos jóvenes para la construcción de elementos y estrategias que activan la prevención integral, contribuyendo a una positiva sociedad, proyectándose como dinamizadores de procesos generadores de nuevas oportunidades dentro de su comunidad. Se trata

entonces, de que estos habitantes urbanos han dejado de ser objetos pasivos, para constituirse en sujetos activos capaces de debatir, cuestionar y reformular sus interacciones con la sociedad por medio del proceso de creación de su propia cultura, Héctor es un fiel reflejo de esa constante puesto que nunca abandono el barrio y ha desarrollado toda su carrera a partir del territorio.

Imagen 1

Escuela Vértigo



Fuente: Héctor García Ortiz (2018)

Los géneros más afianzados en la ciudad de Manizales son el *Breakdance*, el *Hip-Hop*, el *Dance hall*, el *Popin*, el *House* que a pesar de salir del disco ha realizado tránsito en el movimiento corporal para la danza urbana y el *cromping*. En el recorrido histórico del género urbano las personas y procesos más destacados en la región son Wilfredy del club Cambell, Alexander Homero, Joki (Julián Fernando Jiménez) con Nueva orden Krup, Diego de Sou Dope, Gustavo Lamprea y la agrupación Exilon, la escuela Vértigo Manizales con Héctor García Ortiz a la cabeza, la agrupación *Street dance* del colegio la Sallé, El colegio El rosario y *Never stop*.

La danza urbana se ha fusionado con diversos artistas para el tema de conciertos, videos musicales y se evidencia una gran influencia del reguetón con músicos locales y nacionales que se presentan en especial durante el tiempo de la Feria de Manizales; algunos bailarines están trabajando una fusión con los músicos y sobre todo con la cultura del *Hip-Hop* desde el *free style* y los raperos donde encontramos a Pitu Mijo (Cesar Ramírez).

Un punto intermedio entre estas dos realidades de la música y la danza urbana se encuentra en la experiencia de Cesar Ramírez “Pitu Mijo” y su proceso formativo a todo nivel, por medio del cual quedan en evidencia que en medio de la desigualdad que vivimos como sociedad, la educación es la mayor posibilidad para salir adelante y cumplir los metas de vida que surgen inicialmente como sueños. Pitu a través de su desarrollo profesional da testimonio de como la educación rompe brechas culturales, económicas y comunitarias que se presentan como fronteras invisibles en una Colombia diversa y con arraigadas condiciones de exclusión social producto de la inequidad y la falta de oportunidades.

Pitu Mijo conoce el *Break Dance* en el año 1996 y lo primero que le llama la atención fue el impacto y el nivel de exigencia corporal que se podían generar a partir de hacer lo que en ese momento llamaban las maromas “...poder hacer las famosas paraditas, hacer una mortal atrás, poder pararse en la cabeza, girar en lo que llamaban el huevito, que es girar en la espalda...” (Músicas Territoriales, 2020). Esta circunstancia le genera la inquietud sobre si él podía ejecutar estos movimientos o no y se acerca a la experiencia

por todo el movimiento que hay en el barrio con un joven llamado Pablo que entra a brindarles el aprendizaje de lo que él estaba haciendo que era *Rap*:

[...] en ese entonces no había o no conocíamos la división de los elementos que componen el *Hip-Hop* que son el *Rap*, el *Break*, el Grafiti y el *MC'S*, todo en ese entonces como movimiento era *Rap*... lo que significó para mí inconscientemente fue disciplina, porque todos los días estábamos trabajando y empezamos a ver cuerpos tonificados, empezamos a tener un desarrollo auditivo, lo llamábamos caer en el tempo, cada paso, cada estructura y la búsqueda de experimentar con el cuerpo a través de los sonidos musicales, definitivamente nos subía la autoestima en un tipo de contexto difícil... hay que superarse a uno mismo y conocer paso tras paso de todo lo que se estaba desarrollando en ese momento... (Músicas Territoriales, 2020)

Según cuenta Cesar o más bien Pitu como todos lo conocemos, su tránsito hacia la música ocurre porque en ese momento todo lo relacionado con lo urbano era *Rap* y el bailarín también cantaba las canciones de artistas raperos conocidos de otros países y de la ciudad de Bogotá, artistas que mostraban las historias de sus barrios:

[...] lo que yo sentía era identificación con las temáticas que todos estábamos viviendo, entonces lo que hacíamos era montar un show donde teníamos todo, danza, música, entonces cantábamos y bailábamos y transcribíamos las canciones que escuchábamos de estos artistas...teníamos unos cuadernos donde teníamos las canciones para aprendérnoslas...entonces uno empieza a pensar y a decidir como artista ¿si yo pongo mi voz y si pongo mi mensaje qué

pasaría?...y empiezan a generarse las canciones propias y teníamos que hacer el truco de cortar la cinta de casete y pegarla para que solo sonase lo musical y no la voz del otro artista sino solo la música; allí sucede la transición, tratar de seguir siendo esa voz, seguir diciendo que hay posibilidades de transformar lo que se vive en el contexto en el que se crece y a través de la experiencia que es lo más bonito.... (Músicas Territoriales, 2020)

Ahora bien, la transformación del cuerpo, de lo corporal sucede sin tener conciencia del momento, porque los bailarines empiezan a ser conscientes de un cuerpo, de cómo se ve estéticamente, de cómo interactúa con otros, como resulta importante estar tonificados, ser fuertes, estar listos para la siguiente maroma o paso solo con el tiempo, la práctica, la repetición, el convivio con el otro, la paciencia consigo mismo, la disciplina:

Lo que transformó el *Break* en mí fue el tema de la autoestima, un cuerpo tonificado, conciencia de lo que se hace con el cuerpo porque igual son movimientos que requieren de mucha disciplina, trabajo y de mucha exigencia y concentración porque algunos de estos pasos pueden ser literalmente mortales y acabar con el artista. Yo mismo me he fracturado una mano dos veces bailando *Break Dance*; todo es lo que el cuerpo le ayuda a lo mental, esa conexión o triada cuerpo, mente, la misma voz y la posibilidad de complementar con las Artes Escénicas y el tener un conocimiento técnico brindado por todos los profes, en especial la profe de danza que nos explica técnicamente por ejemplo un paso de ballet, un paso de danza africana, se tenían unos preconceptos desde lo empírico, pero teniendo la capacidad creativa de pararnos en un escenario, quizás esto (el *break*) me ayudo con lo relacionado a la presencia escénica y con los temas de

los movimientos en el escenario y el tema de la autoestima, la danza es muy linda es muy estética y corporalmente exige que se vea uno bien y que toda su esencia este dirigida a bailar, entonces cuando se es consciente la cosa se pone mejor, podría decir que soy un bailarín frustrado porque nunca lleve la danza al nivel que quería porque me dediqué al tema musical y actoral, no desarrolle esa otra faceta. (Músicas Territoriales, 2020)

Imagen 2

Pitu Mijo (Tocancipá-Cundinamarca)



Fuente: Cesar Ramírez (2014)

Imagen 3

Pitu Mijo (Tocancipá- Cundinamarca)



Fuente: Cesar Ramírez (2014)

La oportunidad de hablar e intercambiar ideas con artistas como Pitu o Héctor me permite tener un panorama que desde el mundo académico no tenemos en cuenta u olvidamos y es el de lo que se vive y se siente en el territorio que es la calle, cómo se forjan tejidos sociales y tejidos artísticos y se hacen constructos estéticos particulares de una cultura cambiante, viva, que evoluciona y nos debe transformar acercándonos a las necesidades de comunicación de una parte de la sociedad que no tiene voz en los escenarios hegemónicos. Esta voz, sus voces, sus cuerpos están gritando y nuestro deber como académicos es escuchar, acompañar y servir de puente para que las políticas culturales de cada ciudad o región sean incluyentes y les permita desarrollarse en autoestima y

valor como sujetos políticos y sociales. En este sentido, la reflexión sobre las relaciones existentes entre cultura, vida cotidiana y corporalidad a partir de la música emergente en la ciudad de Manizales, señalan el camino para una intervención desde el arte, el sistema académico y la política que se considere realmente integral.

Referencias

Subcapítulo 1

Balvin, J. (2021). Ma´ G [Canción]. José. Sueños Globales.

Balvin, J. (2020). *Colores* [Álbum]. Universal Music Latino.

Cromos. (2012, marzo de 12). Medellín, la capital del reggaeton. El Espectador.
<https://www.elespectador.com/cromos/vida-social/medellin-la-capital-del-reggaeton/>

Dávila Ellis, V. (2016). Acelerando la feminidad en el reggaetón: La chapa que vibran de La Materialista. En V. Nadal-Ramos and D. Smith Silva (Eds.), *Perspectives on reggaeton* (pp. 59-66). College of General Studies Publisher.

Deleuze, G. (1998). *Nietzsche y la filosofía*. Editorial Anagrama.

Delgado, M. R. (1999). *Ciudad líquida, ciudad interrumpida: la urbs frente a la polis*. Editorial Universidad de Antioquia.

Fariña, N. (2018, marzo 6). Karol G: las mujeres tenemos que hacer canciones justas para consolidar lo bueno que está pasando. El País.
https://elpais.com/elpais/2018/03/05/tentaciones/1520248728_233497.html?rel=li_stapoyo

Fernández, J. y Meyer, L. (2018, junio 28). Lo amas o lo odias: Shakira, sus canciones, sus bailes y sus símbolos. El País.
https://elpais.com/elpais/2018/06/27/tentaciones/1530098306_757583.html

Garcés, Á. y Medina, J. D. (2008) Músicas de resistencia, Hip Hop en Medellín. La Trama de la Comunicación. *La trama*, vol. 13, 119-130. <https://doi.org/10.35305/lt.v13i0.94>

Karol G. (2018). Mi cama [Canción]. *Mi Cama*. Universal Music Latino.

Maluma. (2020). Medallo city [Canción]. *Papi Juancho*. Sony Music Latin.

Maluma. (2018). Felices los 4 [Canción]. *F.A.M.E.* Sony Music Latin.

Maluma. (2010). Pierde el control [Canción]. *Single*.

Marcos, A. (2017, septiembre 12). El reguetón colombiano conquista el planeta. El País.
https://elpais.com/cultura/2017/09/06/actualidad/1504649948_890230.html?rel=li
[stapoyo](#)

Molina, J. C. (2000). Juventud y tribus urbanas. *Última década*, 13, 121-140.

Músicas Territoriales (2020, 1 de octubre). Tejiendo las musicalidades del hip hop en Manizales invitado Cesar Ramírez Pitu mijo. [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=SUqJ0DUqU_A&t=2798s

Navarro, F. (2019, noviembre 30). Medellín la fábrica del reguetón. El País.
https://elpais.com/elpais/2019/11/26/eps/1574784498_877729.html

Newell, M. (Director). (2007). *El amor en los tiempos del cólera* [Película]. Scott Steindorff Productions.

Oquendo, C. (2020, diciembre 7) Shakira, la historia detrás de ‘Pies descalzos’ y de 25 años de éxitos. El País. <https://elpais.com/gente/2020-12-06/shakira-25-anos-despues-de-pies-descalzos-y-del-comienzo-de-su-exito.html>

Petit, Q. (2020, marzo 21) La corte del Rey J Balvin. El País.
https://elpais.com/elpais/2020/03/13/eps/1584132775_334834.html

Petit, Q. (2018, octubre 11). Maluma. “Pido perdón a quien haya podido ofender, pero seguiré cantando mis canciones”. El País.
https://elpais.com/elpais/2018/10/01/eps/1538399474_507961.html

Pitu Mijo. (2018). Fríos escritos [Canción]. *K/exos*. Edición del autor.

Ribero, M. (Director). (1999). *Yo soy Betty, la fea* [Telenovela]. Amparo Gutiérrez Producciones.

Sánchez, P. (Director). (1994). *Café con aroma de mujer* [Telenovela]. Eunice Gómez Producciones.

Shakira. (2010). Rabiosa [Canción]. *Sale el Sol*. Epic Records.

Shakira. (2010). Loca [Canción]. *Sale el Sol*. Epic Records.

Shakira. (2009). Loba [Canción]. *Loba*. Epic Records.

Shakira. (2007). Hay amores [Canción]. *Banda sonora original de la película el amor en los tiempos del cólera*. Epic Records y Columbia Records.

Shakira. (2005). La tortura [Canción]. *Fijación oral vol. 1*. Epic Records.

Shakira. (2005). Hips don't lie [Canción]. *Oral Fixation vol. 2*. Epic Records.

Shakira. (1998). Ciega, sordomuda [Canción]. *¿Dónde están los ladrones?* Epic Records.

Shakira. (1995). *Pies descalzos* [Álbum]. Sony Music Latin y Columbia Records.

Vila Galán, C. (2020, noviembre 6). Karol G: “Peleo por lo que nosotras podemos representar, por expresarnos con libertad”. El País.
<https://elpais.com/cultura/2020-11-06/karol-g-el-punto-g-de-la-musica-latina.html>

Vives, C. y Shakira. (2016). La bicicleta [Canción]. Vives. Sony Music Latin.

Yankee, D. (2004). Gasolina [Canción]. *Barrio Fino*. VI Music.

Subcapítulo 2

Aguilera Garzón, D. C., Bohórquez Grijalba, S. M., Macías Chaparro, C. Z. (2010). La danza urbana “break dance” como aporte en la formación integral del ser humano y reconstrucción de una cultura. (Proyecto de grado licenciatura en educación básica con énfasis en educación artística). Corporación universitaria Minuto de Dios UNIMINUTO.

García, J. (2006). *Las rutas del giro y el estilo, La historia del break dance en Bogotá*. Centro editorial Rosarista.

García, H. O. Comunicación personal, 27 de abril de 2021.

Músicas Territoriales (2020, 1 de octubre). Tejiendo las musicalidades del hip hop en Manizales invitado Cesar Ramírez Pitu mijo. [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=SUqJ0DUqU_A&t=2798s

Capítulo 5

Crónica desde territorios del dolor: Pitu Mijo o la promesa incumplida con la muerte

Imagen 1

La llama rebelde siempre encendida



Fuente: Archivo particular de Cesar Ramírez (2020)

Hablar de la historia del cantante de *Hip-Hop* Cesar Ramírez, más conocido por su nombre artístico “Pitu Mijo”, es de alguna forma remitirme a mis propios pasos en la vida como docente universitaria. He tenido innumerables encuentros con estudiantes que pasan por las aulas de clase, algunos quedan en el recuerdo grato de procesos artísticos y académicos significativos, otros en las anécdotas imborrables de momentos cotidianos llenos de complicidad y humor, algunos muchos en la satisfacción de participar del crecimiento y consolidación de mundos autónomos y fructíferos, luego de un largo camino de aprendizaje mutuo; otros pocos quedan inevitablemente en el olvido; aquellos que renunciaron, que perecieron en la selva de un sistema inclemente donde la oferta y

la demanda aniquila los sueños. Pero existen otro tipo de estudiantes que se quedan en la piel y en el alma de manera definitiva, quienes pese a obstáculos imposibles jamás abandonan; esos que fueron movidos por la pasión y no por el anhelo fatuo de un éxito efímero, aquellos que comprendieron de inmediato la relación entre disciplina y talento, los que en el error no reconocieron la derrota sino el camino maravilloso de la técnica; ellos, para quienes una malla curricular no es una lista de chequeo sino un prodigioso mapa de navegación conducente a un encuentro bello y al mismo tiempo doloroso consigo mismo y con los otros.

Porque la otredad es la lección más valiosa que nos da el arte, no somos nada sin el/los otro/s. Esos cuya vida fue trasformada de manera consiente y que a su vez dedican la suya a transformar a otros, son los profesionales y artistas indispensables. A esa estirpe de guerreros generosos y valientes pertenece quien me ocupa este escrito, Cesar Ramírez o Pito Mijo, un artista creado a pulso, cernido en los más finos cedazos, fundido al fuego en calderas ardientes y cuyas cualidades e historia tataré de plasmar a continuación.

El teatro, un universo de salvación

Lo conocí haciendo una entrevista para entrar a la carrera de la Licenciatura en Artes Escénicas con énfasis en Teatro de la Universidad de Caldas, era un muchacho de apenas 21 años, entró y con un caminado pausado y casi trastabillante se sentó frente a mí, sonreía cómo autómatas, con esa mirada perdida envuelta en el rojizo de los ojos propio de quien carga una traba de marihuana; no intentó ocultar su condición, más bien

la exhibía con orgullo desafiante, no había violencia ni agresión en su presencia, su incapacidad de hilar una palabra con otra no le permitieron armar un discurso coherente y ante mi pregunta del por qué le gustaban las artes escénicas, respondió con una risita ingenua y me dijo “Porqué me gusta, me parece chévere” fue la máxima información que pude obtener. Luego de balbucear dos o tres frases incompresibles abandonó el recinto. Mi primera reacción fue de rechazo, debo confesarlo, pero cuando me vi avocada a llenar el formato con el concepto, una voz interior me dijo; fue sincero, se mostró tal cual es, no se avergonzó, no te agredió, en su mirada hay dolor y en su cuerpo hay sufrimiento, no lo rechaces. Y eso hice, no sin antes rogar al cielo con todas mis fuerzas que no me tocara encontrármelo en las aulas, pero como una solicitud a la inversa, el cielo me premio teniendo como estudiante a este espécimen particular en cursos de primero, segundo y cuarto semestre de actuación, luego en sexto y séptimo de montaje.

Haber sido docente de Cesar fue una experiencia de aprendizaje mutuo, como los son todos los encuentros académicos significativos, pude ver en él, cómo el contacto con el arte puede transformar completamente una vida, esa misteriosa energía que en un principio seduce plácidamente y luego se aloja muy dentro del cuerpo y el alma cual llama perenne, esa que por momentos se quiere apagar y en otras ocasiones refulge con fuerzas incomprensibles.

Fue tal vez este ritmo vertiginoso y el permanente caos que componen la creación, lo que hicieron que la rebeldía propia de Pitu se identificara con el teatro, cuyas principales exigencias son la gran demanda física, la disciplina constante, el compromiso con el

trabajo grupal y el cumplimiento estricto, aspectos que en un principio entraron en crisis con su carácter libertario, pero muy prontamente entendió que la verdadera libertad se encuentra en superar las mismas reglas que en apariencia parecen oprimir.

Su vida personal en medio de un ambiente de barrio inmerso en la jauría de la droga, el rebusque, la prostitución, el maltrato y la violencia, lo obligaron a superar obstáculos consigo mismo y con su entorno. Entendió que la conciencia y el dominio de su cuerpo son la base de su cuidado, que su pensamiento no podía ser obnubilado por sustancias que lo alejaran de la realidad y en las que buscaba sólo un inminente escape, supo que la mejor forma de alterar los sentidos conscientemente era entrar en la dinámica de la creación. Pero esta lucha no fue fácil, fue testigo de las batallas libradas en la abstinencia, sus llegadas a clase con las huellas terribles de noches en vela en donde libraba enfrentamientos a muerte contra la droga. Sabía que en el teatro estaba ese otro mundo maravilloso que lo acunaba cada día y le permitía de nuevo emprender vuelo. En las clases era un estudiante con instinto natural para la escena, brillantez en el escenario, repentismo inigualable en las improvisaciones, gran capacidad de escucha y una increíble capacidad de relacionarse en colectivo. Sus batallas personales se libraron a su favor y la victoria la logró por la vía del arte.

A la par de cursar la carrera en artes escénicas estaba ya vinculado desde hace algún tiempo con el *Rap*, bailaba *Break Dance* y entonaba canciones de raperos conocidos, se vinculó en el año 2000 al grupo Ases Familia donde compuso sus primeras canciones, allí se fue consolidando como autor y cantante dentro de un colectivo que se hacía

conocer en el ámbito del *Hip-Hop* en diferentes barrios y ciudades. Con este grupo tuvo la oportunidad grabar su primer disco.

En vista de que Ases Familia se desintegró, entró a hacer parte de Ruta 30, otra agremiación de jóvenes de barrio, quienes tomaron el nombre de un conjunto de barrios localizados en la zona del sur occidente de Manizales en la comuna 9 o Universitaria y La Fuente o comuna 10, conformado por barrios como Persia, Eucaliptos, Camilo Torres, José Restrepo, Sector 5, Malhabar parte alta y Las Colinas, entre otros. La mayoría de los integrantes del grupo denominado Ruta 30 eran habitantes de algunos de estos barrios, entre ellos César quien pasó la gran parte de su infancia y juventud en el barrio Las Colinas, allí vivió la vida de las pandillas, conoció a la perfección las fronteras invisibles y experimentó toda la violencia y la segregación que las clases populares viven a diario. Pero fue justamente la práctica del *Hip-Hop* y el encuentro con un lenguaje narrativo y musical, lo que le permitió encausar su inconformidad, represión y rebeldía y pudo encontrar un camino no sólo de expresión sino de sanación, pues a la par con el teatro y su exigente disciplina, descubrió su propia salvación y la de otros a su alrededor.

El Rap, un complemento ideal

En palabras del propio artista “A mí el teatro y el *Hip-Hop*, me salvaron la vida. Comprendí la profunda conexión entre la vida y la muerte, porque en el arte como en la vida de barrio, todos los días vivo y muero, todos los días nazco y vuelvo a morir”. Sabias palabras dichas por un artista que no intentó huir de su entorno para abandonar y borrar su pasado, sino que permaneció en su territorio con la firme convicción de transformarlo

y permearlo con su arte. Asegura también Pitu “ser de barrio con el orgullo de serlo y salir adelante con el arte”.

Imagen 2

En las entrañas del barrio habita la inspiración



Fuente: Archivo particular de Cesar Ramírez (2021)

Sabemos hoy después de 20 años de recorrido artístico que son muchos los jóvenes de barrio que han sido influenciados por su trabajo, que han tenido la oportunidad de aprender a su lado tanto la música como el teatro, que ven en su experiencia de vida un ejemplo y una esperanza “Así los poderosos quieran lo contrario, así el sistema nos quiera tener adentro, en la oscuridad” cómo bien lo afirma Pitu.

También es destacado el trabajo que ha realizado con menores en conflicto con la ley bajo el sistema de responsabilidad penal para el adolescente infractor en centros de recepción de Manizales como, El Carmen, Fundación Niños de los Andes, Semillas de amor y Zagales, entre otros. Allí trascendió su rol como vigilante controlador de normas

de convivencia bastante estrictas y en muchas ocasiones represivas, dedicando tiempo al desarrollo de actividades como talleres de fotografía, realización de un cortometraje, montajes de puestas en escena para teatro y por supuesto, su as bajo la manga, la composición de canciones de *Rap*, música grabada desde una celda, la gran paradoja de la creación.

No hay barrotes que puedan encarcelar los sueños. Pitu Mijo logró que la voz de estos jóvenes renegados de la sociedad, despreciados por la familia, y desahuciados del sistema educativo encontrar una ruta de auxilio en el arte. Es así como durante el proceso con estos chicos, lograron destacarse en el concurso “Inter clases culturales” convocado por el Instituto de Cultura de Manizales, ganando el primer puesto en fotografía y el tercer puesto en cortometraje, además de grabar un tema de *Rap* compuesto por ellos.

Es muy destacada la coherencia entre el hacer y decir de este artista, su posición política y filosófica ante la vida es concomitante con su práctica creativa, en el contenido y producción de sus canciones, en su trabajo como docente y gestor cultural y en toda actividad o labor que emprende. Jamás se ha desvinculado de su origen, es más, lo enaltece, porque en sus propias palabras “Vivir la calle es no quedarse en la calle” vivir la calle es transformarla, vivir el barrio en su riqueza y multiplicidad, destacando y rescatando los valores intrínsecos que subyacen en las profundas relaciones sociales, donde no sólo anida la violencia y el vicio, sino el valioso material del que abreva el creador, que no es otro que la existencia vibrante del espíritu, aquel que se transmuta en poesía por vía de la elaboración artística.

Rap, Revolución Artística Popular, arte que nace de las voces inconformes de quienes se resisten a abandonar su territorio, de quienes revolucionan el lenguaje musical con temas que hablan desde su entorno y dolor, es la lucha constante por hacer visible lo invisible, la voz del pueblo hecho canciones, danza, imagen, presencia, resistencia, cuerpos vibrantes transgresores que nos recuerdan que el olvido sólo es posible cuando se deja de accionar. Y aquí está ese artista insigne, Cesar Ramírez Vanegas, más conocido como Pitu Mijo. A continuación, me permitiré presentar las letras de algunas de sus canciones y una breve reseña o interpretación que me permito realizar.

Imagen 3

Logotipo promocional



Fuente: Archivo particular Cesar Ramírez (2019)

Promesa Incumplida (2019a)

I

Fui perseguido, fui burlado, en ocasiones humillado, en mí nadie creyó alguna vez. Tuve miedo en la escuela porque me costaba aprender. Mi padre golpeaba a mi madre y nada pude hacer. Mi padre se fue de la casa y todo se echó a perder. Tuve hambre, a mí nadie vino a darme de comer. Mis amigos del barrio fueron silenciados y yo solo me salve. Estuve cerca

de ser un bandido, pero lo rechacé. El *Rap* fue mi fortaleza lo que me mantuvo en pie. Tuve rabia con mucha gente, no lo niego también peleé. Nunca guardé silencio y por eso enemigos gané. Estuve a punto de abandonar mis estudios, resistí y lo logré. Tuve miedo a la frustración, pero no yo nunca paré. Conocí la calle al derecho y al revés y por eso no tuve que robar ni matar a nadie. Tuve mujeres falsas, pero yo las perdoné. Tuve amigos falsos, pero los volví a abrazar otra vez. Puse máscaras para sobrevivir, todos lo hacemos alguna vez. No odio los políticos, pero me mantengo distante y te lo pido con urgencia, hazlo tú también. No soy de la gente de bien, soy un inconforme, un resentido social si así lo querés llamar. No intentes evitarme, me resisto y me niego rotundamente a callarme. Puedo sonreír, puedo enojarme, soy alterable un desconfiado que sabe que nada es como lo pintan, soy un vintage dinosaurio mc de los 90' con maquetas en cinta que resiste frente al micrófono como un poeta del *Rap* que agoniza.

Coro

Si no es por el *Rap* no estaría contando el cuento, si no es por el *Rap* dormiría en un cementerio esto a serio, alguna gente por mí no apostaba un peso, ahora es mi tiempo yo lo siento y yo lo creo.

II

Lo que hoy ven aquí es el producto de un pasado, me pare entre pirañas y allí yo fui adiestrado. Mi padre dejó a má y decidió morir ahorcado. Y desde aquel almuerzo en el comedor quedé envenenado.

Amo la calle y los códigos de esquina, mucha experiencia tras mi retina, vivo el *Hip-Hop*, la escritura y la pongo en rima, gracias a Dios desde tarima.

Quizás tenga carga en mi hombro, muchas luchas en la barriada, el estómago estuvo vacío, noches en vela pensando en la lana, se activan los proveedores, se trafica en el pedazo, oré y escribí canciones re organizando mi alma en pedazos. Me cortaron las alas, estuve encerrado y un polvo que no era de hadas me tenía manipulado.

Si, ahora me ven aquí montado con *dealer beat* y Ar haciendo *Rap*. Esta es mi salvación, me tiene agarrado a la vida y canción tras canción encuentro la esencia perdida.

Oro a la calle tarareo a la realidad, el Pitu es palabra grande sinónimo de verdad (Bis)

Coro

Si no es por el *Rap* no estaría contando el cuento, si no es por el *Rap* dormiría en un cementerio esto a serio, alguna gente por mí no apostaba un peso, ahora es mi tiempo, yo lo siento y yo lo creo.

Qué decir de un texto que resume toda una historia, su trasegar por el dolor, el conflicto permanente, la realidad que oprime y el encuentro salvador con el *Rap*, música y palabras cuenta su historia que a la vez es la de muchos, la de tantos silenciados o que cayeron en el abismo sin retorno de las drogas o la cárcel, pero también de muchos como dice Pitu “los que se escabulleron del sistema, donde si no te mueves, te deja metido en el vicio” sus palabras representan todas aquellas voces urgentes y necesarias que pujan por emerger de la desesperanza.

Esta canción tiene oculta o apenas insinuada dos caras de la vida de este hombre, la de su padre y la de su madre. La historia de su padre esta signada por la violencia intrafamiliar, el abandono y la muerte, esta figura paternal fue la encargada de protagonizar uno de los incidentes más dolorosos en la vida de César, quien apenas contaba con seis años de edad, su padre no sólo fue el encargado de ejercer violencia física y psicológica, sino el que intentó cegar la vida de toda su familia, dos hijos y esposa. Un día de almuerzo familiar envenenó un pollo que ofreció como gran banquete, si no hubiera sido por la señora Yolanda, madre de Pitu, quien, en un arranque de intuición sobre humana, tiró de la mesa el consabido alimento con la certeza de que algo macabro traía como ingrediente esa comida. Fue ella quien salvó su vida y la de sus hijos María Teresa y Cesar de un horrible final, pero nada pudo evitar el suicidio del padre quien veinte años después se ahorco en su propia casa.

Fue Mamá Yola, como le llama Pitu cariñosamente, quien se puso al frente de la familia, mujer trabajadora incansable de la confección quien con su valentía, persistencia e

inagotable amor fue y es otro gran bastión en la vida de este artista. Recuerdo claramente cómo acudía orgullosa a las presentaciones teatrales de su hijo en la carrera de teatro, ella invitaba a sus compañeras de la fábrica para alardear y proclamar el talento de Pitu en la escena. Ésta excepcional mujer es una de las figuras más importantes en la vida de este hombre quien gracias a su apoyo y confianza absoluta puede darse por satisfecha con el gran ser humano que es su hijo, gracias a su presencia y permanencia hoy Pitu es el padre ejemplar de dos hijos, Miguel Ángel y Jacobo, a quienes ama profundamente y enseña con su ejemplo.

Es pues la canción “Promesa incumplida” una biografía comprimida del autor y a la vez un testimonio viviente de la vida de cualquier joven de barrio.

El fin de mis ángeles (2016)

INTRO:

¡Mi cabo!, ¡mi cabo! Para reportarle una novedad: el soldado no se hizo presente y está evadido.
Por la ley que me ampara, le doy una sentencia de 587 días de prisión.
La madre ha muerto y la abuela no soportó el dolor. Ha fallecido.

Coro

Ya no quiero luchar,
ya no quiero escapar,
mi fuerza se va. (BIS)

I

Se van los ángeles y el mundo sigue igual,
hay un dolor profundo una ausencia que me quiere matar.
Hago oraciones al cielo para que me dé resistencia,
la oscuridad y la duda agotan mi paciencia.
Quiero abrir mis ojos y pensar que todo es un sueño,
que ésta no es mi vida, que no todo es un infierno,
lo prendo y hago humero para liberar la tristeza,

recuerdo los errores y con eso firmé mi sentencia.
Destruído y solitario, metido entre las rejas y sin un gran atenuario,
las sonrisas más perplejas.
Callejero y ordinario,
ese es mi diario en este cementerio de muertos vivos.
Como me gustaría madre que estuvieras en mis días fríos
o que mi abuela hubiera soportado la fuerza de un corazón herido.
No tengo ganas de un suspiro,
solo tengo imágenes de mis noches y a la espera: un velón prendido.
Un cristo en mi pecho al cual le pido
que me de paciencia tranquilidad y a lo malo olvido.
Llegó el fin de mis ángeles ya todo está perdido,
ya todo está perdido.

Coro

Ya no quiero luchar,
ya no quiero escapar,
mi fuerza se va. (BIS)

II

Cómo devolver el tiempo y vivir como aquel niño,
lleno de abrazos, besos y cariño.
Qué momento tan oscuro,
las lágrimas no dejan que yo piense en mi futuro.
Mi delito fue no servirle a la patria
y tengo una condena que me mata.
Acabó mi mundo, me desvanezco y me pierdo como un susurro,
como una mirada que se apaga, como una llama en agua agotada.
“Que alguien me explique cómo se soporta la vida con todos sus agujeros
negros.
Una cárcel y dos muertes dividieron mi existencia y ahora soy rehén del
tiempo, de la
vida, de mis pensamientos. Juego a morir y a vivir de nuevo, pero el
destino suele
jugar malas pasadas. ¡Ya no quiero luchar!”

Coro

Ya no quiero luchar,
ya no quiero escapar,
mi fuerza se va (BIS)

El fin de mis ángeles, es una canción que nace como lo dice el autor de “Una espina que tenía clavada entre la garganta y el corazón”, está basada en un hecho real sucedido a

un amigo cercano de Pitu “En el barrio tenemos dos opciones, el ejército o la cárcel, es decir, o te enlistas en las fuerzas militares o de policía o te dedicas al crimen y terminas judicializado”. Pero esta historia en particular tiene paradójicamente las dos caras. Un chico que resulta reclutado en una batida del ejército, el día del juramento de bandera cuando obtiene su primer permiso, decide escaparse y a los pocos días es apresado y encarcelado por evasión. Al poco tiempo de estar pagando la pena, su madre muere y el día de su entierro muere su abuela, con la mala fortuna de que a este personaje no se le concede el permiso para asistir a ninguno de los funerales. Como es tradicional en estos ambientes son las mujeres los principales baluartes del núcleo familiar y este desventurado muchacho perdió en un parpadeo a sus dos seres más queridos, perdió a sus ángeles protectores, a esos dos únicos seres de quien recibía y daba afecto verdadero.

Es la historia de otro de los tantos seres invisibles a los que el sistema atrapa arbitrariamente sin posibilidad de elección y que termina a la vez castigado. Un borde débil por donde se transita de la autoridad y la justicia al delito y al castigo en un abrir y cerrar de ojos. Pareciera que el destino se niega tercamente a mostrar la luz. ¿Es el destino o el sistema? ¿quién pone al filo de la navaja la vida de seres que llenan cifras y estadísticas pero que a la vez pierden su nombre y su dignidad?

Máquina barata (2017)

Silencio piden, cuando alzo la mirada,
una mirada cuando paro de la silla,
una silla que me obliga a estar sin movimiento,
el movimiento que detiene mi cerebro,

mi cerebro está frustrado en una sensación,
la sensación pierde su vocación,
la vocación no tiene libertad.
Soy un hombre sin futuro, sin misión,
la misión es volver a comenzar.
Silencio, cuando piensas en voz alta,
la voz alta equivale a mucha plata,
y por plata s.o.s máquina barata. (BIS)
Silencio, hey.
Silencio, hey.
Silencio, hey.

Este tema hace alusión a otra de las grandes tragedias a la que se ve avocada nuestra juventud, el fatídico desempleo enfrentado a la oferta inhumana que ofrecen los ya famosos *Call Center*. Lugares que en apariencia ofrecen una solución de empleo a los jóvenes, pero que en realidad son una suerte de centros de esclavitud en donde los operarios son sometidos a jornadas agobiantes, conectados a una máquina que no da tregua, entre una llamada y otra se van sepultando los sueños de montones de seres que aspiran a comenzar una carrera o culminarla, a hacer un aporte a sus familias después de haber hecho un increíble esfuerzo por graduarse de bachiller o incluso de profesional recién egresado.

Estos modernos campos de concentración telemáticos, donde se cuentan con escasos minutos para entrar al baño y sólo en contadas ocasiones, donde la hora del almuerzo es de exiguos veinte minutos durante los cuales ingieren rápidamente la comida fría traída en un táper y donde las exigencias de metas desbordan la capacidad humana. Es con este panorama con el que los gobiernos alardean y denominan como incremento en los índices de empleo.

Máquina barata, es un grito silencioso y desesperado ante una situación de explotación que sucede a la vista de todos, pero como tanta inequidad, se normaliza la mano de obra barata cualificada. De esta manera miles de jóvenes postergan sus sueños y dejan enredado en la telaraña de la sociedad utilitaria un futuro que día a días es más incierto.

Misterio (2019b)

Tengo escalofrío por mi boca sale sangre
No puedo detenerme es algo alucinante
Siento trazos negros que mi corazón parten
Y entre mi delirio no sale punto aparte
No quiero que me aten
Dejen mis demonios se liberen con mi arte
No tapen mi boca
No cierren mis ojos
Dejen mi garganta grite todos sus enojos
Ando en bolsas negras
En garaje de barrio
esperando ver la luz en mi abecedario
Ya no tengo horario
No amarren mis manos
Sigo siendo mijo
Amigo de los villanos
Busco la elocuencia para que no me tachen
Por el caminito me lleva a construir frases
No Me falta el aire
Ni tengo más fuerza
Porque mi alma negra ya pide pureza
Enciendan la luz y échele cabeza
Como buen arriero, como fue pa esa
Pido calma a mis pensamientos
Pido calma a mis pensamientos

Coro

Yo no puedo detenerme
La escritura a mi viene
Yo no puedo detenerme
La escritura a mi viene.

II

Ya no estoy seguro crecen interrogantes
Sigue muy oscuro el objetivo de este errante
No pongan dinero y súbale al parlante

Que me desespero sin mi Rap amante
Paren mi escritura, no mojen mis pies
Suelten mis ataduras
Basta de tanto estrés
Déjenme en el barrio parado en la esquina
Haciendo la rima a la bella luna
Continuo fresco aprendiendo léxico
Mezclando palabras
Delirando versos
Solo respiro y creo
Transformando mi imaginación
Convirtiendo la oscuridad
En una canción.

El misterio de la creación, ese camino que inevitablemente conduce a las profundidades de sí mismo, ese transitar en el que el artista frecuenta sus laceraciones como principal abrevadero de creación. Al tocar este fondo es inevitable huir o enmascarar esa herida permanente, es indispensable localizarla, identificarla y nombrarla de manera consciente, sólo así la ruta será fructífera, aunque tenga que pasar por la incertidumbre del primer paso y luego sumergirse en la marea del más sensacional caos, la obra de arte emergerá orgullosa, luego de ser pasada por el crisol de la otredad.

En la medida que la obra personal tanga que ver o conecte con los otros, cuando la historia o inspiración personal se convierta en la de muchos y cuando adquiera tal autonomía que pueda abandonar su nicho, sólo allí habrá cumplido su cometido. El arte no es del artista que lo crea, pertenece a ese otro que se lo apropia y lo vuelve para si como parte de su universo.

La voz que emana de esta canción “Es la geografía de la piel y de la ciudad” como lo afirma el autor, es el trastorno indestructible que carga el artista entre una realidad contundente y el desafío de hacer del *Hip-Hop* un medio de reconciliación social,

constructor de paz y de memoria. Canciones cómo esta devela el misterio de un universo sensible que se mueve por fronteras invisibles y nubladas noches, pero que se levanta victorioso iluminando ese lado oculto y en ocasiones vergonzoso que un sistema social estigmatiza y quiere desaparecer por la vía de la violencia y la indiferencia. Es *Rap*, es mensaje, es resistencia, es revolución. “Es lo que el sistema no pudo controlar” como lo afirma con vehemencia Pitu.

Un lugar (2019c)

Coro

Camino, medito por los callejones,
quiero un lugar donde bombos y tambores amenicen mis canciones
jugar con mis palabras
y que lo escuchen las naciones. (BIS II)

I

Quiero un lugar donde ascienda,
donde todo se cuente,
donde se ame y se bese,
donde nada reproche,
donde el mundo se goce,
donde se progrese,
donde esconderse sólo sea un juego.
Busquemos un lugar que no sea infierno ni cielo,
entremos, salgamos, tomemos.
Busquemos un lugar efímero,
donde la guerra sea de almohadas,
donde la paz sea una palabra olvidada,
donde el fuego caliente tu piel,
donde la pólvora sea placer,
donde mis versos sean el bus al que nunca jamás, ¡ves!,
donde pises sin cortar tus pies,
donde el olor sea tu antiestrés,
donde yo cante desde que me acueste hasta que me levante.
Busquemos un lugar donde no te traiciones,
donde los secretos no funcionen,
donde las cárceles sean las pasiones,
donde el ladrón sea de rosas,
donde los chiquillos digan cosas hermosas,
donde los vicios sean la libertad de las mujeres hermosas.

¡Vamos!

Busquemos un lugar donde las monedas sean un dulce bienestar,
donde la muerte se quiera quedar para juntos danzar.

Coro

¡Vamos!

Camino, medito por los callejones,
quiero un lugar donde bombos y tambores amenicen mis canciones
jugar con mis palabras
y que lo escuchen las naciones. (BIS II)

II

Busquemos un lugar donde la familia sea lo principal,
donde el medio ambiente sea inmortal,
donde la contaminación sea de abrazos y apapuchos de cariño,
¡Hey, vamos!
Busquemos ese lugar entre mi alma de niño.

III

Vuelvo y recuerdo que no soy el superhéroe,
sólo un poeta que quiere ser alegre,
que camina por las calles,
que observa con detalle, huyéndole al dolor.
¡Quiero un lugar yo!
Donde no haya falsos positivos,
donde no hay aborto,
donde no hay indigencia.
Busquemos un lugar donde el empleo no sea un cargo de conciencia,
si tan solo pudiera salir de este lugar y encontrar la diferencia,
¡Vamos!
Camina, busca el sueño,
no existen los oprimidos ni tampoco los reinos.
Sonríe a la libertad,
busca el bus y abórdalo a la felicidad.
Despertar es tan difícil, pero...

Coro

Camino, medito por los callejones,
quiero un lugar donde bombos y tambores amenicen mis canciones
jugar con mis palabras
y que lo escuchen las naciones. (BIS II)

IV

Vuelvo y recuerdo que no soy el superhéroe,
sólo un poeta que quiere ser alegre,
que camina por las calles,

que observa con detalle, huyéndole al dolor.
¡Quiero un lugar yo!

Dejo para el final esta canción porque considero que es la síntesis y el reflejo del espíritu del autor. Hacer arte para lograr transformaciones en la sociedad y en la sensibilidad de los individuos, es una de las grandes aspiraciones de Pitu y por la cual ha realizado a la vez grandes renunciaciones. Abdicaciones como el no caer en las garras de la industria musical con la promesa de ser famoso a ultranza de su propia ideología, donde lo primero que se sacrifica es el contenido de las canciones por letras ligeras y en ocasiones misóginas, machistas y en general superficiales, luego vendría el cambio, el de la propia imagen para finalizar por el desprendimiento y abandono de su territorio. La industria musical toma la esencia trasgresora y denunciante del *Rap*, para banalizarla y ajustarla a los cánones de moda.

“Hacer arte para construir, no para ser famoso” es lo que opina Pitu al respecto cuando de defender y perseverar en su música y su estilo se trata, por eso sus sueños se sitúan en su barrio, en su trono, en ese territorio que habita y lo habita, que no deja de contarle historias y de traspasar su sensibilidad, sus anhelos no se alejan de su origen, no vuelan o escapan a mundos “mejores”, sus ideales se fijan en la transformación de un mundo olvidado y despreciado por los poderosos, se ocupa en la función del arte, porque en sus palabras “El arte si transforma y recupera, levanta los muertos que están en la impunidad, salva vidas desahucias”. Pitu Mijo, no sólo encarna un ejemplo del verdadero artista que apuesta por la autenticidad, es principalmente un hombre sensible que da voz y hace resonar muy alto los gritos urgentes de los territorios olvidados y marginados en donde la dignidad, la esperanza, la equidad y la alegría son posibles por la acción

libertaria y necesaria que tramita el arte. Cada canción de Pitu Mijo, parafraseando una cita garciamarquiana, nos deja la certeza de que todos los jóvenes y los habitantes de este planeta no estaremos condenados a la soledad y que merecemos más de una oportunidad sobre la tierra.

La anterior crónica permite vislumbrar que, en el estudio del territorio en relación con la música, existen algunos tipos de artistas que sitúan su obra en consonancia con su entorno y ello permite generar una dinámica enriquecedora y a la vez transformadora del territorio, de la cultura y de la vida misma del hacedor artístico.

Referencias

Pitu Mijo. (2019a). Promesa incumplida [Canción]. *Single*. Edición del autor.

Pitu Mijo. (2019b). Misterio [Canción]. *Single*. Edición del autor.

Pitu Mijo. (2019c). Un lugar [Canción]. *Klexos*. Edición del autor.

Pitu Mijo. (2017). Máquina barata [Canción]. *Klexos*. Edición del autor.

Pitu Mijo. (2016). El fin de mis ángeles [Canción]. *Klexos*. Edición del autor.

Capítulo 6

A globalização do som: as tecnologias musicais no cotidiano

Introdução

O fenômeno técnico, isto é, a técnica mais o seu uso, é central ao entendimento do território. A técnica permeia todo o enredo analítico desse capítulo. O consumo de semoventes musicais e a banalização da informática no Brasil potencializaram a demanda por música e sua presença no cotidiano urbano. O fenômeno técnico responde à totalidade dos eventos humanos, pois “assume hoje em dia a totalidade das atividades dos homens, e não apenas da atividade produtora” (Ellul, 1968, p. 2). A banalização de técnicas específicas, suas singularidades, acontece em razão do suporte dos grandes conjuntos de sistemas de objetos técnicos concretos que caracterizam o fenômeno técnico contemporâneo. Para Ellul (1968, p. 15) é “cada vez menos exato que o usuário fique muito tempo na posse de uma técnica da qual conhece perfeitamente todas as consequências”. De sorte que a superposição de invenções tende a transformar ininterruptamente os hábitos, a forma de agir e as cosmovisões.

A banalização da invenção advém de modernizações superpostas no território. Tal fenômeno é a natureza da nova materialidade mais o uso dela. Trata-se da indissociabilidade entre o sistema de objetos e do sistema de ações (Santos, 1996), adicionando novas mediações intrínsecas à ação social, da capacidade comunicativa e organizacional dos atores. Hoje, a lógica opera segundo uma razão privatista dos indivíduos, instituições e empresas. Nesse arranjo, tende a se perder antigas noções de generosidade e compromisso pela dignidade humana. Essa é uma das manifestações

do fenômeno entendida por Milton Santos (2000, p. 53) como globalitarismos, isto é, em que “levantam-se utilitarismos como regra de vida mediante a exacerbação do consumo, dos narcisismos, do imediatismo, do egoísmo, do abandono da solidariedade, com a implantação, galopante, de uma ética pragmática”. Algo que se aproxima da indagação de Anthony Giddens (1991, p. 174) ao ler que “A globalização (...) introduz novas formas de interdependência mundial, nas quais, mais uma vez, não há ‘outros’”.

Nos fluxos melódicos, capazes de alcançar o espírito dos homens, acontece algo similar, de acordo com as postulações de Tarde (2005, p. 140): “Não devemos pois surpreender-nos de ver nossos contemporâneos curvarem-se tanto ao vento da opinião que passa, nem concluir daí, necessariamente, que seu caráter debilitou-se”. A força das coisas no atual período, o uso da técnica pelo homem (enquanto agente ora passivo, ora ativo), a formação cognitiva da sociedade contemporânea e a concentração de poder dos agentes da economia urbana (oligopolização da economia), impuseram duras adversidades ao homem, resultando em uma redução de princípios de generosidade e empatia.

A música é uma linguagem, cuja qualidade toca e transforma as cosmovisões dos agentes sociais. Por isso, torna-se um instrumento de libertação, tanto quanto de aprisionamento. Nesse sentido, Pierre Bourdieu (2010, p. 87), pondera que o “desenvolvimento de uma verdadeira indústria cultural (...) a produção em série de obras elaboradas segundo métodos quase industriais (...) coincide com a ampliação do público”, sem que haja refinamento intelectual da oferta.

Os aparelhos reprodutores de música que carregamos junto ao nosso corpo (celulares, IPods, entre outros) chamamos de semoventes musicais. Estes redimensionam a presença da música. No trânsito das cidades, torna-se comum ver muitos cidadãos com fones auriculares em carros, ônibus, trens e metrô em alto volume. Não queremos fazer um elogio à modernidade e nem a privatização dos sentidos de que falava Bull (2000), mas o oposto. O caminho de cada ente é traçado pelo balanço existencial particular, com sua própria sonoridade – internalizada e externa ao grupo ou ao sujeito. A sociedade vivencia, hoje, a convergência dos momentos, da base técnica universal, da circulação de informação e da unicidade do dinheiro. A convergência dos momentos (Santos, 1996) é forma e conteúdo do tempo empírico.

A ideia de Sartre (2002) de que os homens são mediados pelas coisas e as coisas mediadas pelos homens nos remete ao fato de que o uso de tecnologias nos transforma tanto quanto transformamos as coisas mediadas pelas tecnologias. A forma de fazer algo nos faz também. O saber-fazer é, antes e depois, um saber de si-mesmo. O fator presencial não se reduz por adicionarmos novas tecnologias à produção e à difusão.

A técnica e o meio

No atual período, da globalização, a técnica figura o meio. Tal era já a expressão de Jacques Ellul na década de 1950. Para o autor (1968), o meio em que penetra a técnica, torna-se, todo ele, um meio técnico. De tal sorte, encontramos-nos, agora, na fase da evolução histórica de eliminação de tudo aquilo que não é de natureza técnica. Portanto, o desafio do século passado e do presente, é permeado pelo desafio da técnica. Para

Ellul, por exemplo torna-se é inútil educar um povo, só a propaganda pode responder a propaganda, só o estupro psicológico ao estupro psicológico. Toda relação do homem com a natureza ou homem e meio é portadora e produtora de técnicas que foram se enriquecendo, diversificando e avolumando-se ao longo do tempo. Para André Leroi-Gourhan (1984, p. 236), quando se

agrupam testemunhos de uma dada ação técnica (cortar, por exemplo), verifica-se que esses testemunhos (as facas) se ordenam cronologicamente da pedra ao bronze, do bronze ao ferro e do ferro ao aço. Relativamente a esta ação, o progresso consiste, pois, em usar, de século a século, matérias de eficácia crescentes fornecidas pelo equipamento cada vez mais aperfeiçoado dos homens. Consequentemente, a ação técnica beneficia da evolução do meio técnico.

Os objetos técnicos se instalam na superfície da terra, e o fazem para responder a necessidades materiais fundamentais dos homens: alimentar-se, residir, deslocar-se, rodear-se de objetos úteis. As técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida. Nos últimos séculos conhecemos um avanço dos sistemas técnicos, até que, no século XVIII, surgem as técnicas das maquinarias, que mais tarde vão se incorporar ao solo como próteses, proporcionando ao homem um menor esforço na produção, no transporte e nas comunicações, mudando a face da terra, alterando as relações entre países e entre sociedades e indivíduos. As técnicas oferecem respostas à vontade de evolução dos homens e, definidas pelas possibilidades que criam, são a marca de cada período da história. No século XVIII, aconteceram dois

fenômenos extremamente importantes. O primeiro trata-se da produção das técnicas das máquinas, que revalorizam o trabalho e o capital, requalificam os territórios, permitem a conquista de novos espaços e abrem horizontes para a humanidade. Este século marca o reforço do capitalismo e, também, a entrada em cena do homem como um valor a ser considerado. O nascimento das técnicas das máquinas, o reforço da condição técnica na vida social e individual e as novas concepções sobre o homem se corporificam com as ideias filosóficas que se iriam tornar forças da política. O século XVIII produziu os enciclopedistas e a revolução americana e a revolução francesa, respostas políticas às ideias filosóficas.

Em um momento em que o capitalismo também se reforçava, se as técnicas tivessem sido entregues, inteiramente, às mãos capitalistas sem que, pelo outro lado, surgissem as ideias filosóficas (que eram também ideias morais) o mundo teria se organizado de forma distinta. Cada técnica é tida por um valor relacional, mediante uma dada situação na qual está presente. Não há valores em si, mas situações. A técnica aparece, desse modo, como a materialidade e como forma de usá-la. Autorização para fazer aquilo ou isso. A relação que deve buscar entre espaço e o fenômeno técnico é abrangente de todas as manifestações da técnica, incluídas as técnicas da própria ação.

O território e a música

A técnica musical, com uso de diversos aparelhos eletrônicos, computadores, programas digitalizadores de som e programas de difusão e execução de músicas, compõe uma nova divisão social e territorial do trabalho. Criam-se condições para produzir música,

isto é, novas possibilidades, contudo, também novas restrições, sobretudo, normativas. Acreditamos que essa nova forma de organizar a produção musical esteja diretamente relacionada aos progressos da técnica e sua difusão. Para Thierry Gaudin, essas são as técnicas doces (1978, p. 188), “caracterizadas pelo fato de flexibilizar as técnicas para diversos usos que não a racionalidade impressa em um uso particularizado e altamente performático”. A banalização técnica, como no caso dos estúdios de gravação e ensaio musical, autorizou o aparecimento das gravações digitais e permitiu o alargamento do número de atores que operam as técnicas de gravação e ensaio, por meio da informática. A transição no uso dessas técnicas é descrita por Jean-Pierre Warnier (2003, p. 81):

Trata-se da passagem da gravação analógica à codificação e à gravação digital da informação, da compressão dos dados gravados e do acoplamento das telecomunicações e do computador. As transmissões usam cada vez mais o cabo coaxial, as fibras óticas e os satélites, ao passo que os suportes de recepção são os leitores de CD e os microcomputadores.

O caminho que transmutou a técnica de gravação e reprodução musical modulou de outro modo os signos expressos através da música. É o uso que imprime caráter à ação. O peso dos bens simbólicos na contemporaneidade autoriza George Yúdice (2006, p. 26) a denominar o atual período de capitalismo cultural. Para ele: "A maior distribuição de bens simbólicos no comércio mundial (filmes, programas de televisão, música, turismo, etc.) deram à esfera cultural um protagonismo maior que em qualquer outro momento da história da modernidade". Na música, as produções são abundantes e existem possibilidades técnicas à produção, comercialização, distribuição e consumo para um mais largo número de atores.

O cotidiano musical urbano

Nessa direção, sobre a progressão da técnica, Jacques Ellul (1968, p. 88) trabalha com o “raciocínio de que esta acontece a partir de um estado das técnicas anteriormente estabelecido”. A solidariedade das técnicas significa que a descoberta técnica repercute, acarretando progressos em diversos outros ramos técnicos e não apenas em um isoladamente. De modo que as técnicas se combinam entre si e, quanto mais dados a combinar, maior tende a ser a quantidade de arranjos possíveis.

A associação da música com a televisão foi outro facilitador do dinamismo então presente no país desse conjunto de atividades musicais. A atividade produzida pela televisão necessita, obrigatoriamente, da produção fonográfica em vinhetas e telenovelas, jornalismo e comerciais. Quando uma inovação em uma das pontas do sistema surge, ela tende a reorganizar a série inteira do sistema, rearranjando sua estrutura de objetos e impondo uma rehierarquização dos objetos precedentes, ao mesmo tempo em que novos objetos são incorporados. A televisão, o rádio e os tocadores de música, por exemplo, expressam bem esse retrato sistêmico das técnicas que passam a integrar o território e, portanto, o cotidiano de maioria dos indivíduos no país.

A crescente presença da música no cotidiano urbano denota um dado novo na urbanização. A tendência, desde os anos 1970, é verificada nos anos subsequentes. A música é enredo de telenovelas, propagandas e programas de auditório, tanto quanto da programação nas rádios em frequências AM e FM. A presença das tecnologias que

difundem conteúdos musicais aumenta entre os domicílios no território nacional brasileiro. O território, posto em movimento pelo seu uso, é também cultura, porque a forma de usar é, amiúde, cultural. Não seria precipitado afirmar que o uso e a cultura são sinônimos, se vistos a partir de cada recorte histórico.

Os objetos incorporam novas práticas. Nas palavras de Georges Friedmann, em 7 Estudos sobre o Homem e a Técnica, escreve que “O fundamento da atividade do homem tendo sido de tal modo modificado em suas profundezas, que não nos surpreendemos se seus modos de sentir e de pensar o sejam igualmente” (1962, p. 46). A racionalidade do objeto também impõe a racionalidade da ação que, por seu turno, cria objetos e usos. Tocadores de música e rádios, enquanto objetos técnicos, modificam a percepção do entorno e condicionam um modo de sentir. O rádio e os semoventes transmitem ideias e informações. Por meio dele a música é transmitida, assim como conteúdos jornalísticos e programas afins. É um objeto integrador. A integração mediada pela língua falada e cantada une os homens e os prende ao presente, ao real, ao espaço geográfico. Nesse sentido, Maurice Merleau-Ponty (1975, p. 330), trata com delicadeza da linguagem e da comunicação ao ponderar que “Ora, é no coração de meu presente que encontro o sentido daqueles que o precederam, que encontro com que compreender a presença de outrem ao mesmo mundo, e é no próprio exercício da palavra que aprendo a compreender”. A compreensão mediada pela palavra na ação do meu presente; e, a palavra, sendo mediada pelo objeto. O objeto como catalizador das palavras e de sua distribuição espacial. O rádio e os tocadores como ampliadores quando do contato com a palavra dita/cantada, tornando-se, portanto, integrador territorial dos rincões do país

ao auferir sentido prático à ação falada e formando um todo harmonioso pela via da cultura. Para Daniel Hiernaux-Nicolas (2008, p. 180) os estudos que se preocupam com a cultura, entre suas análises, oferecem respaldo às variáveis do período

As reflexões sobre o sentido e o peso do cultural nas sociedades contemporâneas são resultado de uma crise da racionalidade moderna, um regresso parcial a visões e enfoques simbolizados pela subjetividade e a evidente insuficiência dos enfoques marcados pela economia para explicar o mundo contemporâneo.

Nessa mesma direção, Ana Clara Torres Ribeiro (2000, p. 151) aponta que as capacidades de representar as relações sociais encontram-se extraordinariamente expandidas na cultura contemporânea.

Trata-se mesmo de um real monitoramento das mudanças em curso, essencialmente vinculados à construção de novas formas – progressistas ou conservadoras – de intervenção nas relações sociais. Mais informações, mais imagens, mais velocidade na superfície do tecido social. Como consequência, adequações ágeis passam a ser demandadas, de maneira difusa, aos contingentes humanos concentrados nas metrópoles brasileiras.

Os fatores de modernização no território, as rugosidades pretéritas (fixos) e os sistemas de ações precedentes (movimento cristalizado: normas, leis, tradições, hábitos), somam-se aos sistemas de ações modernos (movimento geral da sociedade). Todo esse conjunto de variáveis no período em análise (informação, finanças, técnicas e ciência), mostra-nos o retrato da formação socioespacial brasileira. A produção, distribuição e consumo de música é uma das portas a essa abordagem. Em outras palavras, a

articulação e a dinâmica da divisão do trabalho entre os diferentes atores sociais, a partir da música, não perde a perspectiva da totalidade do fenômeno técnico e as nuances da formação socioespacial, vista a partir dos lugares.

A música ocupa o cotidiano da sociedade, cada vez mais, pelos graus de técnica que são adicionados aos conteúdos territoriais. A música figura em todos os meios de veiculação. De um lado, porque equipamentos de reprodução (semoventes, tocadores automotivos e domésticos) se disseminaram, ora pela banalização, ora pelo aumento do grau de consumo dos bens e serviços. De outro, há o empenho entre os veículos de comunicação e de grupos hegemônicos para que todo o conjunto da sociedade seja continuamente receptor de discursos – pela via da linguagem, da imagem e do som.

Reconhecemos em diversas situações geográficas o papel e a força das ideologias: “a verdade é que em nossas sociedades tudo está impregnado de ideologia, quer a percebemos, quer não” (Mészáros, 2004, p. 57). A música é certamente um instrumento ideológico na edificação do indivíduo em sociedade. A percepção sensorial é, em seu conjunto, o instrumento para agir. Qualquer ação política é conduzida por intermédio do corpo. Os sentidos estimulam a capacidade de agir sobre o mundo e transformá-lo. A música interfere nas antenas com as quais compreendemos as vicissitudes do espaço geográfico. Por isso, a música pode conter uma ideologia ou encorajar reflexões que se tornarão, mais tarde, novas manifestações ideológicas.

A música, por excelência, responde ao sentido sensorial da audição; por ela, dotamos de um certo conteúdo o que antes era silêncio. E, nesse embate, a música resiste ao silêncio, no qual a ausência de um elemento anula o outro, embora estes dependam reciprocamente para estar, isto é, são dois polos conflitivos e complementares. Para Daniel Barenboim (2009, p. 125), “O poder da música reside em sua capacidade de se comunicar com todos os aspectos do ser humano”. Este ponto é central em sua relação à sociedade, já que habita na música o poder de incitar sentimentos como o de transformação ou de clausura, levando da alegria à introspecção, da melancolia ao riso e da passividade ao protesto. Todas as nuances da sutileza nos intermezzos entre esses extremos também se abrigam aí.

Gerações de jovens se embalam ao som de músicas tribais, com o intuito de escapar da realidade que lhes é imposta. Em outros termos, esse é o caráter da alienação sonora frente ao meio geográfico. Esses jovens são uma espécie de “Dionísios pós-modernos! Rapazes e moças em transe dançam ao som de ritmos bárbaros. A música tecno domina. Pouco importa o resto” (Maffesoli, 2009, p. 15). O sentido da alienação é dado às melodias que afloram a partir do mito da eterna criança (*puer aeternus*). Gilles Lipovetsky (2005, p. 6-7), tratando sobre o valor dado à música no período histórico atual escreve:

Vivemos uma formidável explosão musical: música interminável, paradas de sucesso, a sedução pós-moderna é *hi-fi*. Daqui por diante o aparelho de som é um bem de primeira necessidade, praticamos esporte, passeamos, trabalhamos com música, dirigimos em estéreo, a música e o ritmo se tornaram em poucos

decênios parte permanente do nosso ambiente, trata-se de um entusiasmo de massa.

Esse movimento do caráter atual da sociedade de consumir música implica uma fabulosa multiplicação de demandas, resultando em novas produções, isto é, novos postos e funções. A técnica é o epicentro irradiador das ondas de reestruturação das divisões do trabalho nas cidades. É como indica Adorno (2009, p. 61) ao tratar da técnica como elemento constitutivo da própria música: “O lugar dessa lógica é a técnica; para aquele que também pensa com o ouvido, os elementos individuais da escuta se tornam imediatamente atuantes como elementos técnicos, sendo que nas categorias técnicas se revela, essencialmente, a interconexão de sentido”. Essa vivência contemporânea em que a música é permanentemente presente é vista por Lipovetsky (2005, p. 6), e, em acordo com Maffesoli (2009), como uma fuga, em direção a uma ambiência sincopada; ou, em outros termos, a alienação do sujeito por meio da música, a gradual perda de sentido existencial dos atores com seus respectivos entornos. Essa tendência da música reflete o estado da ordem do mundo. Lipovetsky (2005, p. 7) assevera que a música se encaixa como um eficiente dispositivo a se amoldar com o “novo perfil do indivíduo personalizado e narcisístico, que tem sede de imersão instantânea”. É o que Michel Bull (2000) afirma sobre o uso de tocadores musicais: como o anterior walkman e, mais recentemente, o *iPod*. Essa imersão profunda em novas percepções sensoriais convida e molda a outra percepção da disposição das coisas no seu entorno.

Remetendo-nos, novamente, às indagações de Theodor Adorno (2009, p. 241), a música e todas as manifestações de vida musical não estão separadas do mundo. Mesmo as produções que se julgam livres permanecem ligadas ao mercado capitalista, bem como à vida social que a sustenta. Nesse sentido é que retomamos, por analogia, Ben Anderson (2009, p. 46) com sua noção de capitalismo tipográfico: “estaríamos coexistindo com um capitalismo fonográfico, no qual a música comanda o tom de nossas percepções e aspirações?” Para Adorno (2009, p. 242), o sistema hierarquizado de oferta de bens e produtos culturais “ilude os seres humanos mediante tal multiplicidade” e, a própria preocupação em apoiá-la, atua como forma ideológica de exercer domínio sobre os agentes sociais.

Nessa direção, “o capitalismo fonográfico” é uma das manifestações de um modo de produção no qual o individualismo exacerbado, face mais geral do narcisismo, repousa na individualização da percepção do meio geográfico, antes, sentido coletivamente e que, em dias correntes, com aportes da tecnologia, responde a uma alienação autocentrada em busca de satisfação imediata. Essa ideia de lugares alienados e sincopados remete-nos a Guy Debord, no livro *A Sociedade do Espetáculo* (1997, p. 14), em que pondera:

O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como instrumento de unificação. Como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo olhar e toda consciência. Pelo fato desse setor estar separado, ele é o lugar do olhar iludido e

da falsa consciência; a unificação que realiza é tão-somente a linguagem oficial da separação generalizada.

A filósofa Marilena Chauí (2010, p. 14) esclarece que “espetáculo e especulação possuem a mesma origem e estão ligados à ideia do conhecimento como operação do olhar e da linguagem”. A cultura, uma das entradas da leitura territorial, é impregnada pelo seu próprio espetáculo: do produzir discursos sobre as coisas e do deixar-se observar pelo espectador. De modo que a questão a ser colocada não é em si o espetáculo, mas a forma de apropriação, quando capturada, produzida e enviada aos receptores pelos agentes da comunicação de massa, de uma cultura hegemônica.

Mário de Andrade, citado por Jesús Martin-Barbero (2009), dizia que havia um projeto integrador com o intuito de estabilizar uma expressão musical de base popular, como meio de conquistar a linguagem em sua extensão territorial e nos abismos de classes. Nesse sentido indica Martin-Barbero (2009, p. 242) que “talvez nenhum outro país da América Latina como no Brasil a música tenha permitido expressar de modo tão forte a conexão secreta que liga o éthos integrador com o pathos, o universo do sentir”. A música transmite valores e desenvolve essa ligação entre o universo do sentir e do pensar, como fio condutor, levando do éthos ao pathos. Isto é, o próprio território em sua materialidade, em seu conjunto de objetos, relacionando-se com o conjunto de ações, numa mediação recíproca e contínua, em que a música é um elemento do sistema de ações a agir sobre o éthos e sobre o pathos; ambos os elementos são constitucionais do conceito de território.

Tal perspectiva de estruturação da lógica autoriza elaborar um discurso no qual a ação não esteja focada em determinismos, como uma relação automática de dominadores que são os emissores da informação e os receptores dominados. A lógica permite antever uma série de processos intermediários, em que resistências e passividades são concomitantes no largo conjunto de atores envolvidos no espaço geográfico, no qual cultura e política são pares históricos, bem como cultura e técnica e técnica e política. Não há separação; há hibridismos, fazendo referência a Bruno Latour (2009, p. 9): “Nós mesmos somos híbridos”; a recepção de estímulos produz novos estímulos: resistência e passividade acontecem ao mesmo tempo.

O músico brasileiro Caetano Veloso, em entrevista a Augusto de Campos (2008, p. 201), quando se refere às novas técnicas de gravação e reprodução da música, nos anos 1970, observava o movimento contraditório que esses vetores traziam consigo: “de um lado, a Música, violentada por um processo novo de comunicação, faz-se nova e forte, mas escrava; de outro, a Música, resguarda. (...). porque os novos meios de comunicação continuam a funcionar como freio e como novo”. Lucien Goldmann (1972, p. 21), em *A Criação Cultural da Sociedade Moderna*, escrevia:

A comunidade, os valores positivos, a esperança de ultrapassagem, todas as estruturas qualitativas tendem a desaparecer da consciência dos homens para dar lugar à compreensão e ao quantitativo. A realidade perde toda a transparência e se torna opaca; o homem se torna limitado e desorientado; o considerável progresso das forças produtivas e, com elas, da ciência e da técnica, somente se realiza ao preço de um enorme encolhimento do campo da consciência, sobretudo

no que respeita às possibilidades do homem e à natureza de suas relações com seus semelhantes.

Nos dias correntes, conhecemos a eficácia performática com que novas tecnologias são empregadas no território e, também, nos elementos da cultura, como a música - esse modo encontrado pelo homem de interiorizar o que lhe é externo e exteriorizar o que lhe é interno. As tecnologias respondem como elementos dinâmicos da estrutura social e das manifestações culturais no território usado. Hoje as memórias dos semoventes musicais (tocadores de MP3 e telefones celulares), são munidos de hiperfuncionalidade, aquilo que Gilbert Simondon (2007, p. 71) denomina hipertelia dos objetos técnicos. A busca pela maior e mais bem acabada performance dota os objetos de uma perfeição maior que a própria natureza: “A evolução dos objetos técnicos manifesta fenômenos de hipertelia que dão a cada objeto uma especialização exagerada”; resulta, de certo modo, num alastramento da técnica sobre o conjunto simbólico figurada pela arte e pela música - no sentido *stricto*.

Richard Sennett (2008, p. 142), fala-nos do fenômeno da paixão consumptiva. Usamos um objeto com capacidade várias vezes superior a nossa memória e que nos permite possuir cinco mil canções em um único dispositivo, muito embora, em nosso cotidiano, usemos vinte melodias a se repetir incessantemente: “comprar um pouquinho de iPod é algo que promete expandir nossas capacidades; todas as máquinas dessa espécie jogam com a identificação do comprador com o excesso de capacidade nelas contida”. É também sobre essa perspectiva que a música penetra nos rincões da existência e da

vida em sociedade. Talvez a música seja o veículo “onde mais veloz e radicalmente estão sendo reformulados os conceitos de local, nacional e global” (Canclini, 2008, p. 62). A razão para tal advém, da capacidade da música de tocar o espírito dos indivíduos. Dessa maneira a demanda musical é perene e sua articulação ascende com a informatização do território nacional; os alcances das tecnologias comunicacionais adensam a capacidade de “pôr em comum” entre os atores, pulsando a mobilidade de opiniões: “Onde a opinião é móvel, agitada, onde passa de um extremo a outro, as conversações são frequentes, ousadas, emancipadas” (Tarde, 2005, p. 119).

As cidades tendem a ser lócus de opiniões em formação permanentemente mutável, pois as trocas são constantes e as informações renovam os discursos a todo instante. Ana Clara Torres Ribeiro (2000, p. 156) chama a atenção para o fato de que “As novas formas de administração de mercados estabeleceram as bases para a afirmação de profundas mudanças culturais”. O trabalho de empresas ligadas à música redescobre grandes mercados que se valem dessa produção incessante de opiniões e discursos a se amparar na música com intuito de aproximar-se dos espectadores de que falavam Chaúf e Debord. Afinal, como ponderou Lucien Goldmann (1972, p. 29), os caminhos estão a refazer nos desdobramentos das situações que se cristalizam em normas e formas de agir na sociedade, num caráter dialético: “toda situação criada pelo homem tem um caráter dialético e comporta aspectos contraditórios. O problema central vem a ser o da estratégia, que permitiria tornar eficaz a ação dos que intentam servir-se das *mass-media* em um objetivo efetivamente criador e cultural”.

A informatização do território nacional amplia essas possibilidades de trabalho e produção da psicoesfera nacional. Agentes dos dois circuitos econômicos utilizam desses novos sistemas de objetos para cumprir com suas tarefas cotidianas e potencializar os mercados dos quais as cidades são constituídas, criando situações que se modificam em cada lugar. O mercado da música está revestido da produção de símbolos culturais, no qual o circuito superior tem a primazia já que conta com maiores e mais complexas estruturas de organização, elegendo pontos do território para a produção; e, na distribuição, capaz de tocar todas as porções. O território é informatizado, a partir de fixos geográficos, com a intenção de garantir maior fluidez de informações, mercadorias e pessoas. José Ortega y Gasset (1991, p. 73) escreve que “O tecnicismo da técnica moderna se diferencia radicalmente daquele que inspirou todas as técnicas anteriores [...] O meio, eu disse, imita sua finalidade”. Os projetos individuais e coletivos são afirmados a partir da técnica, ao estado das famílias de tecnologias postas em sistemas – micros e macros. Como a técnica dominante tende à racionalização em busca da solução de problemas (equações contábeis, fórmulas da engenharia), o cálculo tende a excluir variáveis que tangenciem a razão bruta, ou seja, a emoção. De sorte que a técnica, assim usada, submete e é submetida pela lógica interna autônoma. O território técnico (o meio técnico) tende a ser constituído por conteúdos menos auspiciosos aos sentidos natos humanos. As técnicas que constituem o conjunto material e social, cuja síntese é o território, transformam o campo prático dos atores. “Assim, o trabalho humano do indivíduo (e, por conseguinte, do grupo) é condicionado em seu objetivo, em seu movimento, pelo projeto fundamental no homem de superar – para ele ou para o grupo – a escassez” (Sartre, 2002, p. 249).

O projeto que engloba toda a formação socioespacial nacional nos leva a crer que a intenção política (usamos, aqui, o termo política no sentido largo) foi respaldada no esforço em aparelhar o território brasileiro. Esse foi o projeto de desenvolvimento do país, ao incrementar infraestruturas e redes de tecnologias em sua extensão, concentrando-se em porções onde havia maior demanda entre grupos de empresas ligadas ao mercado externo. Para Thierry Gaudin (1978, p. 270) “Os objetos da tecnologia, realmente, são a concretização do projeto humano que os embasa”. A informação passa a ser o corolário das práticas cotidianas e o motor a dinamizar a economia política das cidades. As firmas ligadas à comunicação, de um modo geral, ganham maior destaque no arranjo organizacional do espaço geográfico. Os insumos materiais, os próprios objetos técnicos, são indispensáveis ao projeto arquitetado e posto em movimento, geralmente, a mando do próprio aparelho do Estado orientado a satisfazer as demandas do circuito superior.

As tecnologias ligadas às redes de comunicação, isto é, antenas, satélites, cabos de fibra ótica, redes de transmissão de energia e, também, as redes de transportes, incluindo portos, aeroportos e estradas de rodagem, são os novos capitais fixos, tornados próteses no território. Os capitais constantes são, outrossim, necessários à manutenção dessas redes de modo que os capitais fixos não podem prescindir dos capitais constantes. De modo que as transmissões dos comandos dos agentes hegemônicos não poderiam existir sem a configuração técnica atual, tampouco haveria a difusão tão ampliada de discursos e a criação da atual cognoscibilidade de eventos planetários. Nas letras de Baudrillard (2009, p. 58),

No lugar do espaço contínuo, mas limitado que os gestos criam ao redor dos objetos para poder usá-los, os objetos técnicos instituem uma extensão descontínua e indefinida. O que regula esta extensão nova, esta dimensão funcional é a coerção da organização maximal, de comunicação otimal.

A extensão dos objetos, ainda que descontínua, com a intermitência dos tipos e regularidades de consumo, nas diferentes camadas de população, conhece no período da globalização, o ápice da capacidade de organização da vida social. As informações transmitidas pelos equipamentos de comunicação inserem novos códigos morais na sociedade e regulam a vida cotidiana na aceleração tornada proporcional à performance dos objetos. À exemplo: a telefonia móvel a catalisar o contato entre indivíduos na sociedade, redimensionando a possibilidade de comunicação entre os homens. Alargou-se a troca de experiências e culminou na aceleração do intercâmbio de relações interpessoais, de trabalho e da própria organização da divisão social e territorial do trabalho.

O ato de comunicar comporta uma finalidade intrínseca à ação. Não há comunicação sem um objetivo a alcançar, isto é, toda comunicação pressupõe um propósito. Jürgen Habermas (1988, p. 105) afirma que “a um nível mais geral, todas as acções, linguísticas ou não linguísticas, podem ser vistas como actividade orientada para um objectivo”. A comunicação, ampliada pelos incrementos de técnica no território, isto é, o aparelhamento territorial, confere aos usos do espaço geográfico novos sentidos aos quais os agentes tendem a agregar valor.

A cultura, como elemento da relação biunívoca do território e da moral dos atores, dimensiona novos acontecimentos e manifestações por meio de novos usos (usos que são também culturais), autorizados pelo sistema de objetos. Em certa perspectiva, o sistema de ações tende a ser, entretanto, arquitetado de modo que se estabeleça a harmonia de uma constante recriação da configuração territorial. A música, enquanto elemento das práticas culturais, também acaba por se transformar em relação à totalidade da vida social. A partir das inovações tecnológicas, amparadas pela informatização do território, a produção, distribuição e consumo musical são rearranjados. A estrutura organizacional do território é modificada desde seus aspectos antropológicos, perpassando os fatores de produção da economia política das cidades e, finalmente, desdobrando em especificidades da formação socioespacial brasileira.

Considerações Finais

A força da produção de discursos dos agentes do circuito superior serviu para transitar entre o período predecessor ao presente, com a ruptura que as novas tecnologias trouxeram à forma de consumir produtos culturais. O sistema de técnicas (aumento da informática no Brasil) autorizará novos usos, concomitante ao fato de que também conduzirá a novos cerceamentos. Nesse sentido, escreve Max Sorre (1984, p. 92) “As técnicas da vida em grupo abrangem tanto as estruturas sociais e econômicas como as estruturas políticas, no sentido estrito do termo”. Nessa dinâmica, os trabalhos na cidade tendem a ganhar outra espessura quanto à divisão de tarefas entre os atores do circuito superior marginal e inferior na música, a partir do uso das tecnologias da informática. A noção de flexibilidade tropical (Santos, 1996, p. 260) entende que “cada ator é muito

móvel, podendo sem trauma exercer atividades diversas ao sabor da conjuntura”. Essas transformações dos trabalhos dos pobres nas grandes cidades autorizam novas atividades pelo alastramento de tecnologias.

A flexibilidade tropical está em relação a certo estado das técnicas no espaço geográfico. A banalização de equipamentos, como microcomputadores, transforma os fatores de produção dentro das grandes cidades. A produção ganha novos contornos e, sobretudo, a distribuição se amplia. Isto é, mais pessoas consomem música, há mais demanda e, em consequência, novos sistemas de ações são introjetados ao cotidiano das parcelas de população. Thierry Gaudin (1978, p. 37), escreve que “toda socialização passa por tornar alguma coisa comum”. A socialização de meios de produção tende a ser utilizada por múltiplos atores. A socialização das coisas nas grandes cidades é a cristalização das manifestações da flexibilidade tropical. Quando microcomputadores e celulares se espalham no território nacional há novos conjuntos de arranjos produtivos e consumos nas cidades. Justamente porque é a cidade “meio de produção material e imaterial, lugar de consumo, nó de circulação” (Santos, 1994, p. 118). A socialização possibilita, de tal modo, “a inserção na economia urbana de um número crescente de pessoas” (Santos, 1994, p. 120). A técnica cristalizada através de uma política deriva numa organização do uso territorial em que as ações de instituições, indivíduos e empresas introjetam a racionalidade dos objetos técnicos nas práxis do espaço geográfico. Isso é corrente quando tratamos da prática dos semoventes musicais no cotidiano da sociedade. É a face da técnica, na qual a “informação permite a ação coordenada, no tempo e no espaço, indicando o momento e o lugar de cada gesto e sugerindo as séries temporais

e os arranjos territoriais mais favoráveis a um rendimento máximo da tarefa projetada” (Santos, 1996, p. 178). É o projeto de construção de uma sociedade desenhado por um punhado de agentes com o controle da ação e da capacidade de influência sobre a realização do consumo e da produção da vida.

A escolha da construção do edifício social é coordenada por um grupo de atores sociais, com intencionalidades e orientações políticas, na qual a música é legada aos atores hegemônicos. A música, tornada uma forma de satisfação imediata dos desejos tende a ser mais corruptora do que libertadora enquanto fórmula empregada pelos agentes do circuito superior. O grande risco é que tal mercadoria é dotada da capacidade de entrar em contato com a alma¹ dos homens. Daí transformada em um mecanismo de alienação. De sorte que, diríamos com Milton Santos (1987, 1992, p. 64), que “A cultura de massa, denominada cultura por hegemônica, é frequentemente, um emoliente da consciência. O momento da consciência aparece quando os indivíduos e os grupos se desfazem de um sistema de costumes, reconhecendo-os como um jogo ou uma limitação”, de modo que nessa dinâmica as novas formas de organizar a estrutura produtiva de mercadorias musicais tratam diretamente da forma com o qual os homens se relacionam com seu entorno.

¹ Alma entendida no sentido de Espinosa, no qual a alma é ideia das afecções corporais. Segundo Marilena Chauí (1995, p. 60) “A alma é consciência da vida de seu corpo e consciência de ser consciente disso”, portanto, “é da essência da alma, por ser atividade pensante (...) estar ligada ao seu objeto de pensamento, o corpo”.

Referências

Adorno, T. (2009). *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. Trad.: Fernando R. de Moraes Barros. Editora Unesp.

Anderson, B. (2009). *Comunidades imaginadas*. Companhia das Letras.

Barbero, J. M. (2009). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad.: Ronald Polido e Sérgio Alcides. 6ª ed. Editora UFRJ.

Barenboim, D. (2009). *A Música desperta o tempo*. Martins Fontes.

Baudrillard, J. (2009). *O sistema de objetos*. Tradução: Zulmira Ribeiro Tavares. 5ª ed. Editora Perspectiva.

Bourdieu, P. (2010). *A economia das trocas simbólicas*. Editora Perspectiva.

Bull, M. (2007). *Sound Moves: iPod culture and urban experience*. Taylor & Francis Group.

Bull, M. (2000). *Sounding out the city: personal stereos and the management of everyday life*. Berg Publishers.

Campos, A. de. (2008). *Balanço da bossa e outras bossas*. Editora Perspectiva.

Canclini, N. G. (2008). *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Trad.: Maurício Santana Dias. 7. ed. Editora UFRJ.

Chauí, M. (2010). *Simulacro e Poder: uma análise da mídia*. Fundação Perseu Abramo.

Chauí, M. (1995). *Espinosa: uma filosofia da liberdade*. Moderna.

Debord, G. (1997). *A Sociedade do Espetáculo*. Contraponto.

Ellul, J. (1968). *A Técnica e o Desafio do Século*. Trad.: Roland Corbisier. Editora Paz e Terra.

Friedmann, G. (1962). *Sete estudos sobre o homem e a técnica*. Difusão Européia do Livro.

Gaudin, T. (1978). *L'écoute des silences, les institutions contre l'innovation?* Union Générale des Éditions.

Giddens, A. (2003). *A Constituição da Sociedade*. Martins Fontes.

Giddens, A. (1991). *As Conseqüências da Modernidade*. Editora Unesp.

Goldmann, L. (1972). *A Criação Cultural na Sociedade Moderna*. Trad.: de Álvaro Cabral.
Difusão Europeia do Livro.

Habermas, J. (2006). *Técnica e Ciência como Ideologia*. Edições 70.

Latour, B. (2009). *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Trad.:
Carlos Irineu da Costa. 2. ed. Editora 34.

Leroi-Gourhan, A. (1984). *Evolução e Técnicas. Meio e Técnicas* (volume II). Trad.:
Emanuel Godinho. Edições 70.

Lipovetsky, G. (2005). *A Era do Vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*.
Trad.: Therezinha Monteiro Deustch. Manole. Barueri.

Maffesoli, M. (2009). *A República dos Bons Sentimentos*. Iluminas.

Merleau-Ponty, M. (1975). *O Olho e o espírito*. Coleção Folha de São de Paulo.

Mészáros, I. (2004). *O poder da ideologia*. Trad.: Paulo Cezar Castanheiras. Boitempo.

Mumford, L. (1952). *Arte e Técnica*. Martins Fontes. São Paulo.

Nicolas, D. H. (2008). El giro cultural y las nuevas interpretaciones geográficas del turismo. *Geosp Espaço e Tempo*, 12(2), 177–187. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geosp.2008.74088>

Ortega y Gasset. J. (1991). *Meditação sobre a Técnica*. Livro Ibero Americano.

Ribeiro, A. C. T. (2000). A natureza do poder: técnica e ação social. *Interface. Comunicação, Saúde, Educação*, 4(7), 13-24. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1414-32832000000200002>.

Santos. M. (2000). *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Editora Record.

Santos. M. (1996). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. Hucitec.

Santos. M. (1992[1987]). *O espaço do cidadão*. 4. ed. Nobel.

Sartre. J-P. (2002). *Crítica de la razón dialéctica: del grupo a la historia*. Losada.

Sennett, R. (2008). *A corrosão do caráter*. Trad. Marcos Santarrita. 11. ed. Record.

Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.

Sorre, M. (1984). A noção de gênero de vida e sua evolução. En J. F. Megale (Org.), *Max. Sorre: Geografia* (pp. 99-123). Editora Ática.

Tarde, G. (2005). *A Opinião e as Massas*. 2ª ed. Trad.: Eduardo Brandão. Editora Martins Fontes.

Warnier, J-P. (2003). *A mundialização da cultura*. EDUSC.

Yúdice, G. (2006). *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Universidade Federal de Minas Gerais.

Capítulo 7

Cartografías, Música y Territorio: contribuciones para el estudio y visualización de la dinámica cultural en la ciudad de Ibagué - Colombia

Ibagué, la historia antes de la música

Como una expresión de la cultura, la música ha sido instrumento representativo de diferentes comunidades a lo largo de la historia. Empleada como parte de rituales, ceremonias religiosas o formas de comunicación, de guerra o de defensa, el sonido musical representa de fondo un objetivo particular en la manera cómo se produce, para qué se produce y posteriormente cómo se recrea, se reitera y se afianza en el tiempo a las tradiciones de un territorio.

Así, a lo largo de los años, tamboras, gaitas, flautas, han sido instrumentos acompañantes de estos rituales de celebración, la manera en cómo se construyen, material y técnicamente, son evidencia del periodo histórico, de la versatilidad y apropiación de las bondades que brinda su entorno. En este contexto Ibagué, capital del departamento del Tolima, ubicada en el centro geográfico del país, ha sido referenciada por historiadores desde la época de la colonia como una ciudad potencialmente musical. Esta relación evoca los informes de Indias presentados por el Fray Pedro Simón a mediados del 1500, descripciones que evidenciaban comunidades de aguerridos indígenas Pijaos que empleaban tamboras para acompañar los momentos de batallas contra el intento fallido de los españoles por conquistar sus territorios. Investigaciones posteriores evidenciadas en los hallazgos expuestos en el Museo de Antropología de la Universidad del Tolima, exaltan cómo se empleaban y construyeron, empleando partes

óseas de venados, instrumentos de viento como flautillas, muestra significativa del interés prehispánico presente en la cultura local.

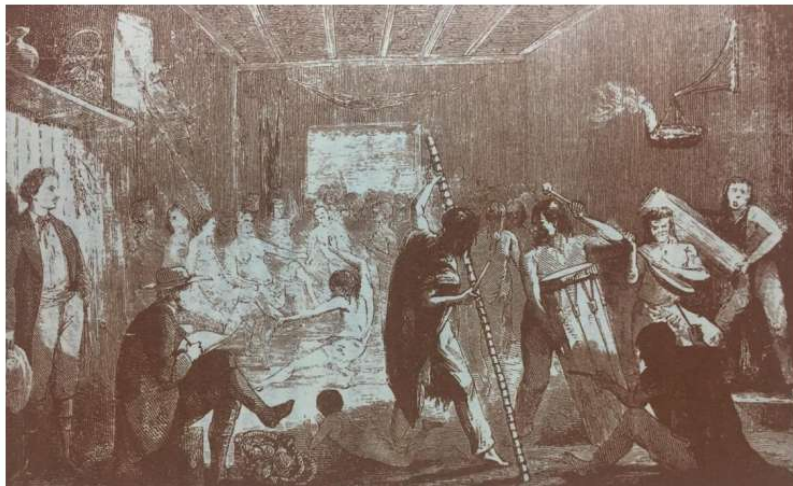
De esta manera y a través de reconocimientos externos, la ciudad ha sido “galardonada” como un epicentro cultural de la música tradicional nacional. Hacia 1868, el francés Alexis de Gabriac, identificado por su estatus de Conde, realiza un viaje por Suramérica, el cual queda expuesto en su libro de memorias de viaje. Allí se afianza el título de Ciudad Musical al exaltar la presencia de instrumentos musicales en “la mayoría” de las casas visitadas por él en su recorrido por la ciudad de Ibagué, una ciudad que para la época no superaba las 16 manzanas. La ciudad aquí presentada evocaba en su cotidianidad las danzas tradicionales, en ritmos propios como la caña en instrumentos interpretados por virtuosos de la música, con conocimiento y formación empírica y algunos educados formalmente en academias. La atención se centra en la exaltación de la manera en cómo colectivamente se producía la escena musical, una construcción social colectiva, abstraída en los dibujos y descripciones ya expresas en las memorias del reconocido Conde de Gabriac (Figura 1).

Más de un siglo ha pasado tras la última referencia, significativa por la visibilidad que llevó a un municipio de la Nueva Granada a recibir este título que le marcaría como ícono representativo de la cultura musical tradicional en nuestro país. Festivales, congresos, eventos y múltiples celebraciones han servido de escenario en esta coproducción de la cultura. Sin embargo, la tecnología, las mediaciones entre culturas y la diversidad de músicas emergentes en la actualidad develan un panorama que exige ser identificado. Gabriac en su tiempo empleó la descripción narrativa en sus textos, su conocimiento

musical permitía que transcribiese algunas partituras de la música que vivenció y los dibujos expresaron la emotividad y congregación espontánea que acompañaba la cotidianidad en la práctica de la cultura local, que reflejó trazas de un ejercicio de observación etnográfica que reunió el momento temporal de la escena musical y sus manifestaciones en la ciudad, expresiones que marcaron una ruta que hasta el presente reconoce su potencialidad cultural.

Figura 1

Escena tradicional de encuentros musicales 1867



Nota. Dibujo de Alexis Conde de Gabriac recuperado del libro de Viajes por América del Sur (1868), donde se representan los bailes, instrumentos y diversidad de habitantes locales haciendo música, Cardona, 2012.

El territorio como emergencia de la práctica cultural

El territorio se presenta aquí como producto de la práctica sociocultural del espacio, escenario identitario de una comunidad que, en este caso, emplea la música como bandera que representa la historia, las tradiciones culturales y reconoce algunos

elementos de su infraestructura física como lugares que coproducen la memoria y fortalecen la idea histórica de ciudad musical. Esta musicalidad identificada, ha sido abanderada por grupos hegemónicos que visibilizan la tradición de la cultura musical en eventos y festivales asociados a la música tradicional andina y al folclor nacional, delimitando de alguna manera la diversidad de expresiones culturales asociadas a la música como estructura vertebral de la identidad local. Sin embargo, es necesario reconocer la cultura como un instrumento de cambio, como un instrumento de navegación para guiar la evolución social, de planeación y desarrollo urbano y social en las ciudades. Y es aquí, donde pensar y visibilizarla como territorio involucra maneras de reconocer el sistema relacional que cohesiona los grupos sociales (material o simbólico), los acerca o evidencia la ausencia y potencial debilidad para su fin. En este sentido, impera la necesidad a elaborar cartografías o mapas que visibilicen las transformaciones y nuevas dinámicas que configuran el territorio, considerando que éste y su dependencia de los fenómenos culturales no puede ser contemplado como estático, fijo o delimitado. En relación a esto, Leyshon *et altri* (1998) exponen desde la geografía estudiar la música como un fenómeno asociado a situaciones fijas y dinámicas. La primera responde a la práctica y producción asociada a un lugar puntual, localizado, teatros, instituciones, parques, plazoletas entre otros, y la segunda como el sistema fluido, volátil, dinámico de la música, las voces, los instrumentos, lo sonoro, una dimensión multilocalizada; dinámica que no puede ser asociada a una única manera de representación, sino que deben encontrarse expresiones que visibilicen la cultura musical concebida como sistema productivo.

La manera de concebir el sistema productivo de la música, plantea el reconocimiento de los múltiples actores que hacen parte de esta cadena, compositores, intérpretes, comerciantes, fabricantes, lutieres, consumidores, formas de consumo musical, eventos, festivales, instituciones públicas y privadas, lugares de ensayo, estudios de grabación, entre otros. El sistema relacional emergente entre ellos visualiza un panorama territorial desconocido, oculto o escondido, que requiere de estrategias cartográficas que emplea su relación en distancias de cercanía o proximidad como una manera de mostrar un mapa territorial que permita planear el fortalecimiento de la cultura como instrumento de desarrollo urbano y social. Como herramienta etnográfica se identificaron actores asociados a las categorías mencionadas, y su localización e identificación con un lugar puntual de la ciudad, esta relación exaltó un mapa diverso a la condición tradicional asociada a la música en la ciudad de Ibagué y expone un territorio inexplorado y creciente. El sistema territorial musical se presenta en un panorama heterogéneo de su forma y expone las necesidades físicas y simbólicas identificadas en el sistema emergente de la musicalidad local, una superposición de categorías que visibilizan la diversidad de géneros musicales, lugares de memoria y las maneras actuales de vivenciar y comunicar la música y el territorio.

Situaciones de distancia. Cercanía, proximidad, encuentro e identidad

Hablar de territorio musical, por tanto, es hablar primero del reconocimiento de un sistema musical, un andamiaje necesario que contempla su complejidad. Así, una forma de estructura codependiente a la manera de producir la música como expresión de lo sonoro, situación que requiere de otras lecturas para comprender el sistema de

relaciones que amalgaman el territorio. Expuesto así, el territorio se corresponde a un espacio definido, producido y ordenado por acciones humanas como presenta Monnet (1999), que en el contexto cultural encuentra además elementos simbólicos tangibles e intangibles conducentes a la configuración o a nuevas configuraciones emergentes por el multi-situacionismo de territorialidades presentes. Las letras de canciones, gustos musicales, hegemonías familiares y tradicionales, son algunas de las situaciones que se han contemplado para mostrar una estructura territorial y musical actual de la cultura ibaguereña. Esta relación de situaciones ubicadas en los mapas expresa, además del presente, las necesidades de construir e identificar escenarios comunicativos que fortalezcan estas relaciones, que indiquen medios de cómo acercar a los actores al entorno del reconocimiento y valoración de los elementos identitarios de la cultura local musical.

Hall (1991) expone medidas de relación entre los hombres y el espacio. Esta consideración traída a la urdimbre relacional emergente en el territorio evidencia que cercanía no es símil de cohesión, debido a que la identificación de cercanías en relación a la distancia expone una relación de densidad de ocupación asociada al escenario geográfico. Por tanto, la configuración territorial asociada al fenómeno cultural condiciona su morfología. La cultura vista como una representación simbólica de las acciones emergentes y reiterativas en las relaciones de una comunidad (Giménez, 2003) posiciona las funciones culturales que tiene el territorio para dar visibilidad a estas formas de representación y generar referentes para la coproducción de territorialidades, que es la identidad de la gente con y en el territorio como expresa Pedro (2017), el autor agrega

que la más evidente de las funciones territoriales del desarrollo cultural, es la de coadyuvar a valorar todas las expresiones culturales y artísticas en el espacio, difundirlas y dotarlas de significado. Además, no todo lo cultural debe ser expuesto y mercantilizado, pues las culturas tienen su propia intimidad colectiva, que es necesario respetar” (*ibídem*). Ante esto, el objetivo de este ejercicio cartográfico es hacer visible un fenómeno territorial de la música en una ciudad que se identifica de esta manera. Las perspectivas o aperturas que de estos emerjan, pueden aludir a un uso administrativo focalizado en el desarrollo territorial o en el desarrollo cultural del territorio, acentuando la necesidad de hacer visibles las dinámicas de la música, popularizar los procesos, obtener un valor comercializado de la cultura y la dinámica musical tradicional actual, y además, de producir información que pueda emplearse en la toma de decisiones conducentes al fortalecimiento de estos procesos que valoren las tradiciones y reconozcan las variaciones emergentes en el presente aportando a la conservación de los antecedentes y representaciones sustentados en la historia, apoye la promoción de nuevas e innovadoras expresiones de la cultura musical, que fusionan lo tradicional o que se encuentran a la vanguardia de lo acontecido en el mundo, una valoración de la diversidad que constituye el territorio, “con el objeto de que generen bienestar a la población, su progreso moral e intelectual y una participación activa en la sociedad” (Pedro, 2017, p. 17) y en los escenarios políticos que gestionan, promueven, planean y articulan los modelos de desarrollo territorial.

Cartografiando el territorio musical

Se presentan aquí cartografías que surgieron en la reflexión territorial de la música en la ciudad de Ibagué y se acentúa a la profundidad de análisis y el modo de utilizar la información obtenida a diversas manifestaciones culturales que son consideradas estructurantes en otros escenarios territoriales. Se emplearon ejercicios etnográficos de observación, encuestas, entrevistas y estudio de información almacenada en archivos históricos que permiten construir un panorama de la musicalidad local asociada a la producción a lo largo de 125 años de reconocimiento y tradición de la cultura musical. Lo anterior se enuncia para respaldar la información que se implanta en las cartografías elaboradas y que busca recordar que los mapas son dinámicos y señalan un momento histórico.

Mapa 1. La ciudad musical tradicional

Sustentado en las áreas tradicionales de actividad musical, se localiza hacia el occidente de la ciudad una dinámica cultural de la música, acentuada en la presencia de infraestructura donde se desarrollan actividades ligadas a la música, entre ellos el Teatro Tolima, el Conservatorio de Música del Tolima, la Concha Acústica Garzón y Collazos, el antiguo Panóptico de Ibagué, hoy museo panóptico, la EFAC, Escuela para la Formación Artística y Cultural, y la Secretaría Municipal de la Cultura. Este conjunto es catalogado en el 2021 como Zona ADN o Áreas de Desarrollo Naranja, como estrategia del gobierno actual en potenciar las dinámicas y prácticas que apuntan al fortalecimiento de la gestión y desarrollo de la cultura en la ciudad de Ibagué.

Espacios de la música de mayor representatividad y reconocimiento en la ciudad de Ibagué

Nota. La imagen expresa los lugares de mayor reconocimiento musical en la ciudad asociados a eventos y festividades tradicionales de la música, organizados principalmente por la municipalidad y los grupos privados de mayor trascendencia de la cultura local.

Como escenario de poder, en la geografía local se ubican los lugares tradicionales de la música, que dejan en evidencia una occidentalización de la actividad musical, centrada ésta, en una representación que focaliza el poder político y abanderado de los grupos hegemónicos y tradicionalistas de la música local. Una ciudad musical centralizada que en el mapa evidencia un gran vacío en lo que representa la práctica cultural y su visibilidad en la totalidad del mapa geográfico. Dos maneras de reconocer la cultura como

acontecimiento territorial, una la que instituciones particulares o privadas nos enseñan, otra la que observamos. En el ejercicio de la observación y su modo de representación en la cartografía histórica exalta por cientos de años la manera de enseñar nuestros intereses, símbolos, emociones y creencias. El lenguaje cartográfico empleado en los mapas es una manera de observar-representar la cultura musical como un estructurante, dinámico e instrumento potentemente útil como herramienta territorial si se emplea para evidenciar los desarrollos culturales contruidos desde la colectividad, una manera de ver el mundo local, desde los sujetos, sus acciones y localización, un escenario de representación diverso e incluyente.

Continuidad, cercanías y distancias

El territorio musical como una coproducción de actores revela un sistema disperso, multilocalizado, que abarca una ocupación geográfica más amplia que aquella constituida por los escenarios tradicionales de la música y la interpretación de ciudad musical que de ella surge. La práctica musical se reconoce entonces, como las distintas formas de asociar una actividad cotidiana a la música: 1. El consumo musical / compra/ escucha (radio, internet, compact discs o discos compactos, vinilos, celular, digital o física); 2. La composición musical; 3. La interpretación; 4. La grabación y producción; 5. Lutería; 6. Comercialización, venta de instrumentos o elementos asociados a la música; 7. Enseñanza y aprendizaje de la música. Estas prácticas en la musicalidad se estructuran en relaciones y micro-relaciones que contribuyen al fortalecimiento del sistema territorial, su configuración y visibilidad. Para este sistema territorial, se han construido un lenguaje iconográfico especial para identificar cada una de las prácticas,

con referentes cromáticos y gráficos específicos que contribuyan a tener una clara y fácil lectura de la representación del territorio musical. Ante este panorama, la estructura territorial localizada en el plano geográfico nos cuestiona sobre el sistema de comunicación, relación, diálogo o conocimiento entre actores, una conectividad que no corresponde únicamente a un sistema fortalecido en la infraestructura, sino que es codependiente al reconocimiento del otro y de sus acciones como parte esencial de este sistema musical. En Ibagué se evidencia que no hay un conocimiento de la actividad musical que el otro realiza, incluso siendo pares y actores dentro de la misma categoría de participación en la coproducción territorial. Ante esto se construye el mapa de continuidad que visibiliza de manera categórica la fuerte presencia musical de la cultura como estructurante territorial, la visibilidad de nuevos escenarios urbanos como potenciales de su práctica y proyección posible de desarrollos urbanos asociados a la cultura.

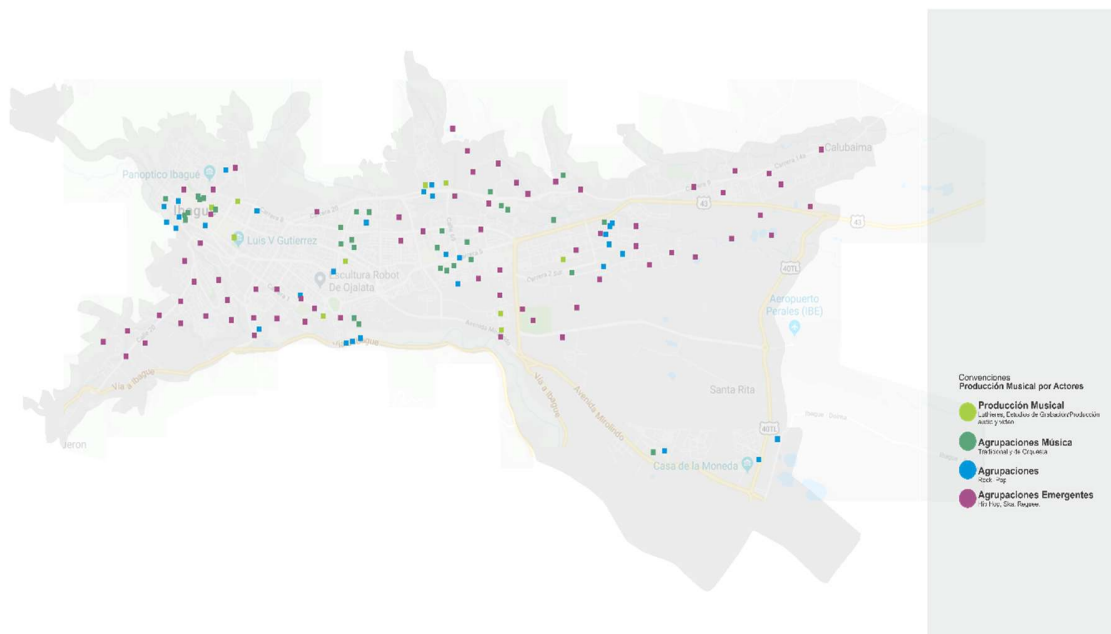
La construcción del mapa

Para la construcción del mapa se realizó en primera instancia una tabulación de información en Excel de cada una de las categorías mencionadas anteriormente, agrupaciones por género musical, entre ellas tropical, rock, pop, ska, hip hop, popular y música tradicional, instituciones de educación musical públicas y privadas, luterías, locales comerciales asociados a la música. El objetivo central de la investigación no contemplaba un censo totalizador de la industria musical, sin embargo, con las muestras recolectadas por medio de entrevistas y encuestas realizadas a más de 200 actores de la escena local, se buscó hacer visible la cultura musical en la estructuración de Ibagué

como sistema territorial. Posteriormente se geolocalizaron los actores en el programa ArcGis y se editaron para dar armonía y estética a la representación en Corel Draw. En el mapa que se presenta la geo-localización de agrupaciones musicales (rock, pop, hip-hop, tradicional, tropical, alternativos o emergentes)², instituciones de formación musical públicas y privadas, locales comerciales y locales de venta o fabricación de instrumentos (Figura 3).

Figura 3

Localización por formas de práctica musical en Ibagué

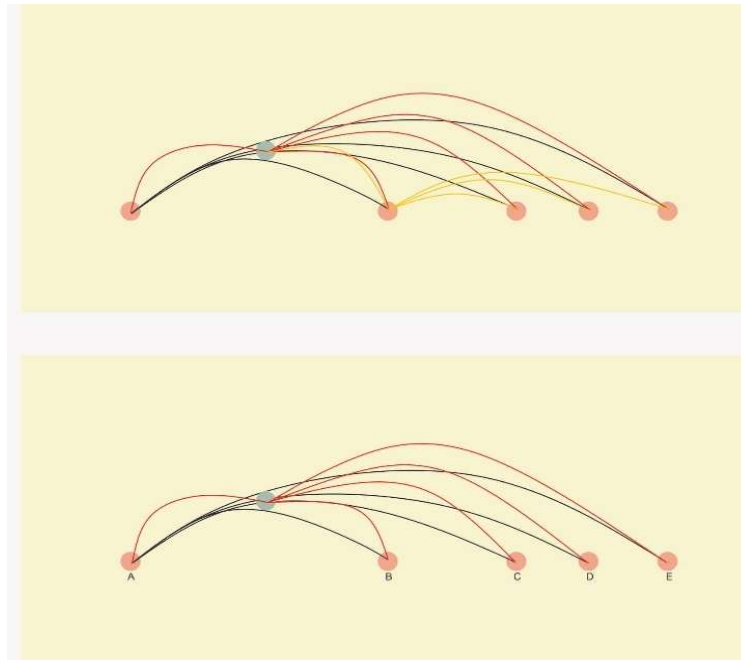


Nota. Se reconocen las diferentes maneras de practicar lo que reconocemos como musical y se ubican empleando herramientas de geoposicionamiento, aquí se busca visibilizar las cercanías entre actores y la diversidad y similitud de sus prácticas.

² Para la determinación de la localización y asociación de las agrupaciones musicales se tuvo en cuenta el lugar donde practican, comercializan o producen la musicalidad (garajes, instituciones públicas o privadas, espacios públicos, salones comunitarios, estudios de grabación) o los barrios o sectores con los cuales se identifican.

Figura 4

Relación espacial en distancia de lejanía o cercanía entre actores y prácticas vinculadas a la música



Nota. La condición gráfica para la representación está constituida a mayor distancia mayor altura de la curva a menor distancia menor altura de la curva, el ejercicio de relación visual para el estudio territorial, evidencia las nuevas dinámicas que se presentan en determinadas áreas urbanas, caso comunas 11 y 12 al sur del casco urbano y la centralidad consolidada en el centro geográfico de la ciudad sobre el eje de la calle 42, al igual que en el área centro oriente sobre las comunas 5 y 6 ubicadas en el barrio Jordán especialmente.

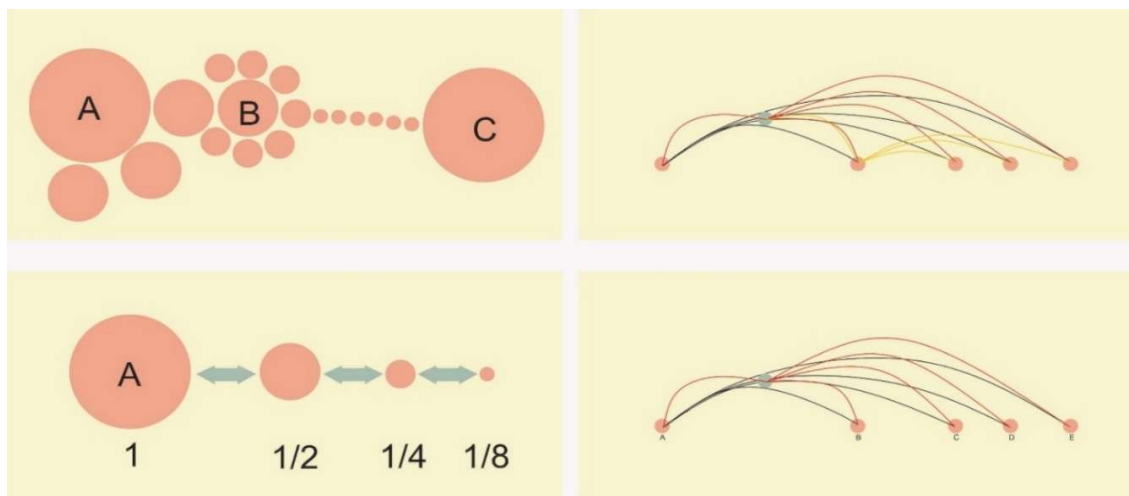
Proximidad e intensidad de relaciones entre actores

El tercer mapa (Figura 4) de análisis territorial se desarrolla asociado a las categorías de proximidad en distancia, medida ésta como la relación de distancia mas no de relación o

vínculo asociado al intercambio social. Si bien, la elaboración cartográfica expuesta en el aparte anterior visibiliza las relaciones entre actores por cercanía (distancia en medida) e identificación (reconocimiento e identificación) entre ellos, esta elaboración cartográfica busca evidenciar la intensidad y asociación de relaciones de proximidad entre actores. Aquí la propuesta de representación gráfica vincula un ejercicio visual geométrico numérico de densidad, intensidad y distancia entre un actor A y un actor B, la cual está representada a través de un sistema gráfico de círculos que visualiza la posibilidad de relaciones por cercanía entre actores y las relaciones más frágiles o débiles entre los que se alejan (ver Figura 5).

Figura 5

Diagramas de distribución



La condición geométrica en dimensión del objeto empleado en la representación, su medida varía en relación 1 a $\frac{1}{2}$ a $\frac{1}{4}$ y $\frac{1}{8}$ de la unidad básica inicial, esto empleado como un sistema que construye un mapa de actores y acciones musicales potencial para ampliar el espectro territorial que trasciende de la tradición musical a un sistema complejo

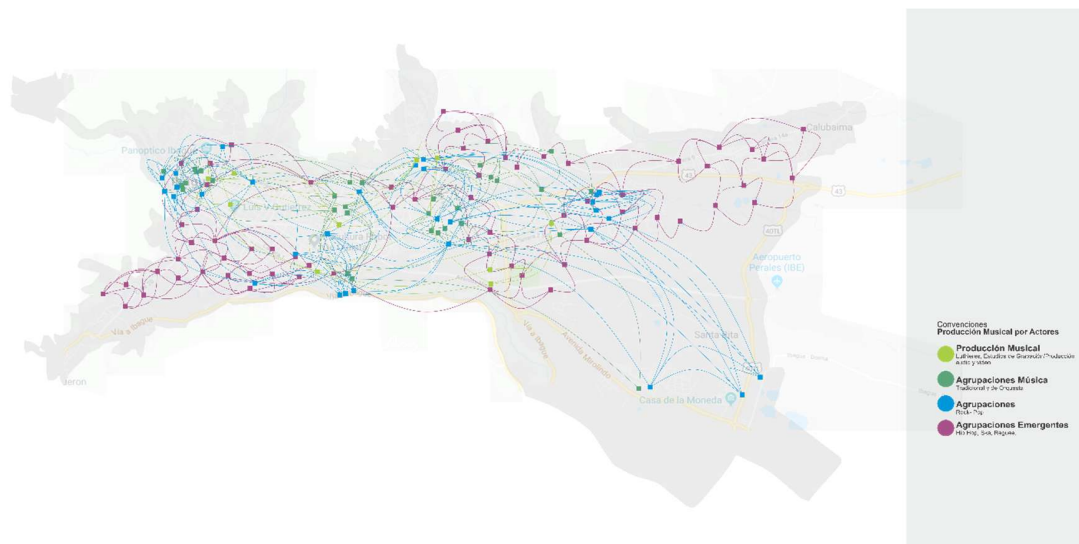
de prácticas y nuevos lugares de la musicalidad local. En el gráfico se representa el sistema de representación de la intensidad de vínculo o asociación por cercanía entre actores. De esta manera, la intensidad entre el actor A y B es posible y se representa disminuyendo a la mitad el diámetro de la figura inicial de representación, en la medida en que la distancia se reduce en tamaño y disminuye la intensidad del vínculo o relación. La superposición de los nodos donde se articulan la mayor parte de actores identificados expone al igual que en el mapa anterior 4 zonas de gran influencia participativa que podrían funcionar a manera de *clusters* culturales en la configuración morfológica del mapa territorial que emerge. La predominancia de grupos emergentes especialmente del género urbano como el *hip hop*, *reggae* y la música fusión, expone una búsqueda importante de este grupo de jóvenes en visibilizar y expandir su presencia como voces de resistencia social. Además de hallar un camino a la representación e identidad diversa a la tradicional musicalidad andina con la que se asocia hegemonícamente a Ibagué como capital de la música en Colombia.

Aperturas

El ejercicio de superposición de la información emergente en los mapas de proximidad y continuidad (Figuras 6 y 7) visibiliza una actividad musical en gran parte de la ciudad no expuesta en la información tradicional de Ibagué como ciudad musical. Poner en diálogo esta información presenta un mapa diverso donde la intensidad por cantidad de prácticas asociadas a la música y exalta áreas de desarrollo de la cultura que reconfiguran la morfológica de Ibagué como Territorio Musical.

Figura 6

Mapa diagrama- síntesis por continuidad de actores



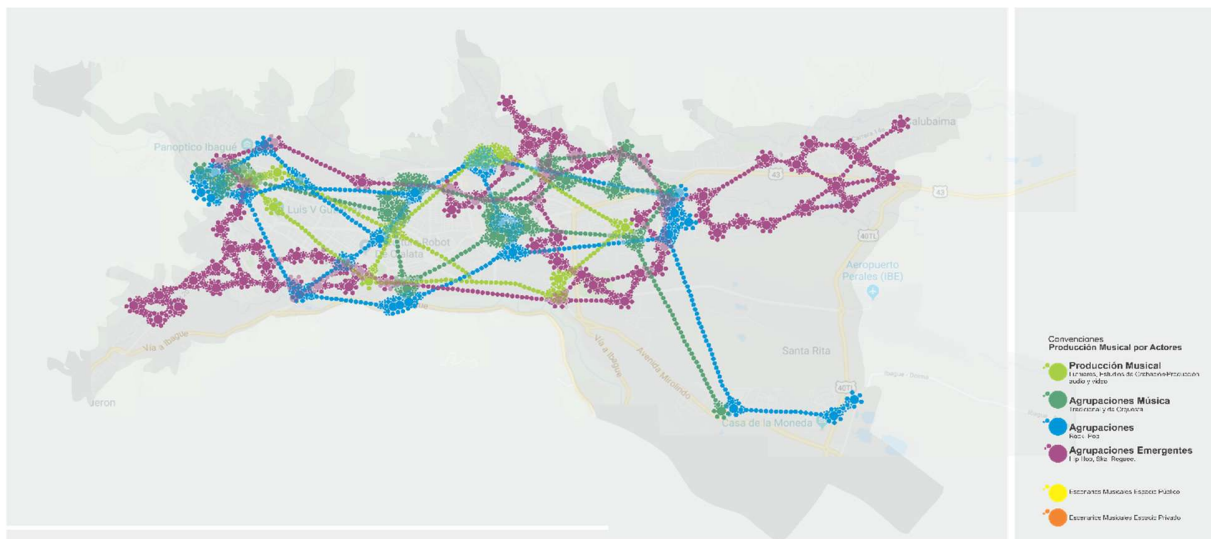
Nota. Este mapa representa la relación entre cercanía de distancia y la proximidad en el reconocimiento existente entre actores, en este sentido, la cercanía no implica cohesión.

Se define la morfología de las áreas emergentes delimitando el perímetro clasificadas en tres niveles de intensidad de la actividad. El Nivel Mayor de intensidad integra más de 15 actividades próximas, el Nivel Medio entre 10 y 15, y el Nivel Bajo menos de 5 (ver Figura 8). Como se ha expuesto en párrafos anteriores, la apropiación material del espacio a través de la práctica musical en el proceso de construcción territorial y configuración de los espacios musicales otorga información que pueda emplearse como insumos para el desarrollo territorial, la música más que una tradición ahincada en el occidente de la ciudad (centro histórico), ocupa hoy un escenario de relevancia que merece ser visibilizado, resignificando actores que contribuyen a esta nueva configuración y a la manera de leer la musicalidad como expresión de la cultura en la ciudad de Ibagué:

Ibagué musical es un territorio en continua expansión y continuo dinamismo. Plantear una imagen fija de su estructura como Territorio Musical es complejo, cada vez hay nuevos nichos, incluso, los más inverosímiles temáticamente, el hecho de que sea la música el lugar central del debate, de la definición y configuración, la evidencia como piedra angular y discusión política incluso, para evaluar y valorar la sostenibilidad y el auge económico, es la música como expresión de la cultura una gran excusa social para entender lo bueno y lo malo. (Castiblanco, 2020, p. 267)

Figura 7

Mapa diagrama - de intensidad por práctica musical



Nota. Este mapa representa la relación entre cercanía de distancia e intensidad o fortalecimiento de la relación a través de la cercanía entre actores.

La construcción cartográfica emplea las relaciones geográficas para ubicar y poner en sitio las prácticas musicales y propone en su análisis de relaciones de proximidad y

Por tanto, el Territorio Musical que emerge ante la propuesta de exploración cartográfica de cercanías, enuncia una idea de ciudad que evidencia una contundente fuerza centrífuga en su estructura, un sistema de fuerzas socioculturales expansivas y no contractivas que varía su forma y la idea que se tiene de ella. Diversifica la música en Ibagué como patrimonio, no crea una identidad cerrada, sino que genera aperturas mentales y culturales, hace y construye una ciudad permeable a las requisiciones dinámicas de la cultura y al hecho de evidenciar la existencia, permanencia y transformación de la historia como sustento de una sociedad que se reconoce como musical.

Figura 9

Cartografía Síntesis. Superposición de capas y visibilización de Ibagué como Territorio Musical

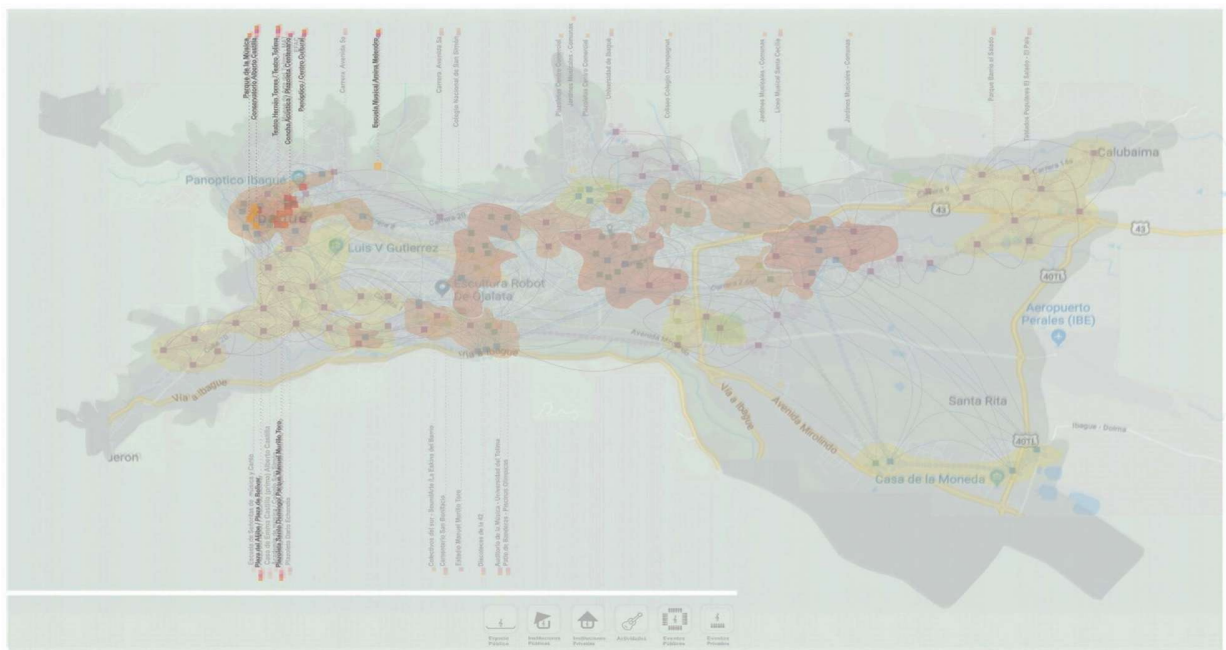
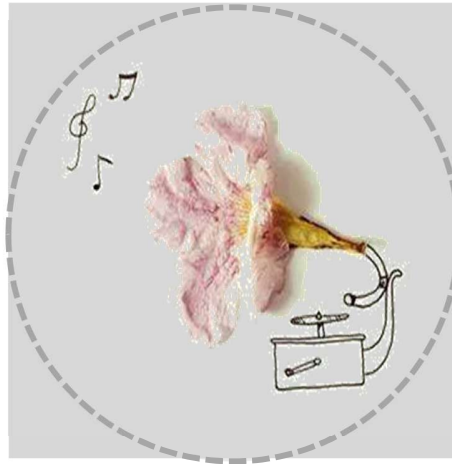


Figura 10

Ibagué Territorio Musical



Referencias

- Cardona, F. (2012). *La ciudad de Ibagué. La otra versión de su fundación*. Litoimagen impresos.
- Castiblanco, C. S. (2020). Reconfiguración territorial e identidad colectiva. Un estudio sobre legibilidad y memoria musical en la ciudad de Ibagué (1880-2015). [Tesis doctoral en Estudios Territoriales, Universidad de Caldas]. Repositorio de Tesis: <https://repositorio.ucaldas.edu.co/entities/publication/bee570e0-a686-413f-be68-51e8da4f2ae5>.
- Gabriac, A. (1868). *Viaje a través de América del sur (Nueva Granada, Ecuador, Perú y Brasil)*. Michel Lévy hermanos.
- Giménez, G. (2003). *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.
- Hall, E.T. (1991). *La dimensión oculta* (14ª edición ed.). Siglo XXI.
- Leyshon, A., et altri. (1998). *The Place of Music*. Guilford Press.
- Monnet, J. (1999). Las escalas de la representación y el manejo del territorio, En B. Nates (comp), *Territorio y cultura: del campo a la ciudad* (pp. 109-141). Abya Yala/Alianza Francesa de Manizales/Universidad de Caldas.

Pedro, J. (2017) Cartografías musicales de Madrid: Ciudad, música popular y nuevas tecnologías digitales. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 22, 169-185.

DOI: <https://doi.org/10.5209/CIYC.55973>

Capítulo 8

Mapa de rituales sonoros en pandemia: México, Ecuador y Argentina

María Ximena Arqueros
Pablo Bas
Clementina Crisoliti
Marlem Núñez
Luisa Fernanda Toro

En el comienzo de la incertidumbre y distanciamiento a causa de la pandemia por COVID-19, personas de muy diversas geografías a lo largo de Latinoamérica, nos permitimos el encuentro desde la extensión de la vida que hoy son nuestras pantallas, para participar en el “Taller de Grabaciones de Campo y Mapa sonoro” coordinado por el músico y artista sonoro argentino Pablo Bas.

Cada semana las risas, voces, gestos y rostros se tornaban más cercanos, hilos posibilitadores del tejido sonoro que se presenta en un mapa que hemos construido a partir de intimidades desnudadas, que resultaron en un registro personal de los rituales de la vida cotidiana en el particular contexto de pandemia. De este modo, poner atención a lo que pasaba en el afuera y sus efectos en nuestros adentros, abrió el juego a sensibilidades compartidas en las cuales cada lugar nos invitó a situar preguntas, sentires y emociones que lograron canalizarse desde la intersubjetividad sonora.

En el presente capítulo, reflexionamos sobre el proceso de construcción colectiva del mapa. Un mosaico de voces da cuenta de las vivencias encarnadas en la realización de los registros sonoros y visuales situados en las singularidades de cada cuerpo y cada territorio. La propuesta metodológica basada en el desarrollo de la(s) escucha(s) nos desafió para la composición de los registros de campo que presentamos en el Mapa de

rituales sonoros en pandemia. Este viaje sonoro por nuestros rituales cotidianos, sintetiza acciones de valor simbólico que dieron cuerda a nuestros días y nos sostienen en el hoy cuando la vida y el mundo parecieran en suspensión. Cuerpos, sonidos y territorios, tejen narrativas situadas e íntimas, inmersas en la incertidumbre y el refugio de la escucha atenta.

E(sté)ticas sonoras

por Pablo Bas. CABA. Argentina.

El concepto de paisaje sonoro creado por Raymond Murray Schafer en 1977 refiere a todo entorno acústico de cualquier índole: natural, rural, urbano, exterior, interior, un concierto o una emisión radial y fue ampliado por él mismo a la totalidad del mundo para hablar del paisaje sonoro del mundo. El autor sostiene que “hay que mirar al paisaje sonoro del mundo como a una composición musical inmensa, desdoblándose alrededor de nosotros de una manera incesante” (Schafer, 1993, p. 123). Se trata del mundo físico en el que la totalidad de las fuentes sonoras, los espacios, las formas y todo tipo de fenómenos en constante interacción son parte constitutiva del paisaje sonoro del mundo. Esta idea fundacional para la ecología acústica, puso sobre relieve formas de concebir la relación con los entornos y lxs otrxs a partir de la escucha, sin embargo, pasa por alto el hecho de que en la metáfora construida subyace la idea de que el sonido está por fuera de las personas, que es algo externo, independiente, separado y que de ese modo nos rodea. Esto dejaría de lado la idea de circularidad (Bas, 2020) en la experiencia de la escucha dentro de una perspectiva en la que la persona que escucha está involucrada

y es constitutiva del fenómeno. No obstante, más allá de esto último, como contracara posible de esta alegoría sonora de escala global, emerge la posibilidad de que en lo particular toda pieza musical pueda ser considerada como la expresión, digamos prototipada, de una suerte de paisaje sonoro de mundos proyectados, imaginados y contruidos mediante una arquitectura basada justamente en lo sonoro como hecho fundante de la creación de esos mundos. De hecho, esta última afirmación no es una idea nueva.

En este sentido se podría decir que así como los paisajes sonoros del mundo que percibimos cotidianamente “alrededor de nosotros” tienen correspondencia con otras manifestaciones físicas y sensoriales (visuales, hápticas, olfativas, etc.), reversiblemente los paisajes sonoros surgidos a partir de la música se corresponderían a su vez, con hipotéticos y eventuales correlatos físicos que podrían manifestarse en espacios, formas, relaciones y sensibilidades específicas dadas dentro del mundo proyectado por el imaginario de sus creadorxs (la música considerada como manifestación social, temporal y territorializada y en tal sentido como creación colectiva más allá del estricto ámbito de sus compositorxs; por lo tanto, dentro del término creadores incluimos ampliamente a compositorxs, intérpretes, productores, público y otros agentes sociales). Dicho de otro modo, hacer música sería la potencialidad de construir un mundo físico a partir de cada creación sonora musical que se ajuste material, simbólica y sensiblemente a ella. De este modo, el acto de crear, componer y hacer música constituye la manifestación de una ética que concibe de unas determinadas maneras el mundo -los mundos- que se proyecta a partir del discurso sonoro y sus narrativas. Considerando también el hecho

de que la música y la creación musical son fenómenos que transcurren y se manifiestan de modo simultáneo con los paisajes sonoros que nos son dados a nuestra escucha cotidiana -denominadas también escuchas causales y semánticas- en nuestro día a día, articulando entre ellos, es posible entender que los incipientes mundos que los diversos discursos musicales crean y proponen, conviven pero a la vez interpelan, confrontan y entran en disputa por construcciones de sentido sobre la realidad en la que vivimos expresada sonoramente por los paisajes sonoros de cada situación acústica particular. De igual manera ocurre con las grabaciones de paisajes sonoros en que como en un juego de *mamushkas* rusas, cuando los escuchamos a través de algún sistema de reproducción de audio, lo hacemos inevitablemente en el contexto de otro paisaje sonoro que es el del espacio donde nos encontramos reproduciendo el registro sonoro.

La escucha y lo sonoro: alternativas poéticas o poéticas alternativas

El arte sonoro, categoría de muy reciente aparición en términos históricos comparativos con otros lenguajes y disciplinas artísticas, es otra de las formas de expresión en que, tal como ocurre con la música, lo sonoro es esa materialidad inmaterial constitutiva central y vertebradora de la creación y el discurso. Por tal motivo la misma reflexión del apartado anterior es extensiva hacia las manifestaciones surgidas en lo que conocemos como arte sonoro. Dentro de dicho marco, en el cual es posible incluir un muy vasto abanico de tipos de creaciones centradas en lo sonoro, en muchas ocasiones en cruce con otras materialidades y lenguajes, la especificidad de la realización de grabaciones de campo¹

¹ Tipo particular de grabaciones cuya característica más destacada es el hecho de ser realizadas en espacios acústicos no controlados como son un estudio de grabación, de TV, radio, sala de conciertos, etc.

por un lado como la de mapas sonoros y por otro, y a la vez ambas en conjunción, también revisten la manifestación de una ética.

Nuestras prácticas en materia de grabaciones de campo y realizaciones de mapas sonoros transcurren actualmente en medio de una era que para muchos en diversas latitudes está signada por la virtualidad, la distancia y la desmaterialización de los vínculos; en contrapartida emerge cada vez con más fuerza la necesidad de recobrar lazos con lo territorial, restablecer el contacto directo con lo próximo y con lo físicamente cercano y palpable. Se extraña el abrazo, el roce, el contacto estrecho con los demás. Lo inasible y ubicuo de las comunicaciones electrónicas que surgen como mecanismos supletorios de los contactos directos dificultados, arrasan de la mano de la globalización con muchos de los localismos y sus identidades, y a la vez, hace que nos sorprendamos -o no- conociendo y sintiéndonos más próximos de personas que están a muchos kilómetros de distancia que de quienes están en nuestro alrededor inmediato. Esta tensión entre caras diversas de una realidad multifacética que tiende a alejarnos de lo próximo y acercarnos a lo lejano, en la que los sistemas de comunicación ocupan un lugar preponderante, y hasta determinante, en las relaciones humanas, es el marco en el que tuvo lugar dentro del Taller de grabaciones de campo y mapa sonoro el proyecto Mapa de rituales sonoros en pandemia.

Taller de grabaciones de campo y mapa sonoro

Desde hace muchos años, por no decir desde siempre, me intereso por lo sonoro en los diversos entornos, incluyendo lo que en el medio audiovisual se denomina sonido

ambiente. Mi formación musical comenzó en la infancia más temprano que mi certeza de que ese sería el ámbito en el que me desenvolvería el resto de mi vida. Ambas cuestiones, el interés por la música en particular y por lo sonoro en general, fueron desplegándose paulatinamente cada una con sus propios ritmos, intensidades, avances, puntos de encuentro y bifurcaciones. Una confluencia notable, y por cierto natural para muchas personas que transitan andariveles similares, fue el encuentro de lo musical y de lo sonoro no musical, justamente en el medio audiovisual. El hecho de ser convocado para realizar la música para realizaciones audiovisuales fue en la práctica un punto de encuentro entre música y sonido -categorías ambas usadas aquí como diferentes por convención más que por el convencimiento íntimo de que sean completamente separables-. La observación sobre esto último no es casual, sino que está directamente vinculada con una de esas bifurcaciones mencionadas anteriormente que es uno de los afluentes con los que llegué a la realización de grabaciones de campo primero y más adelante, al desarrollo de cartografías sonoras en forma de mapas y recorridos sonoros.

El primero de los mapas sonoros que conocí fue el de Escoitar.org, un proyecto creado y dirigido por los españoles Xoán-Xil López y Horacio González Diéguez con quienes tengo un gran agradecimiento por haberme facilitado el acceso a la tecnología necesaria para poder realizar este tipo de producciones. Aquel proyecto pionero surgido en 2006 y desaparecido en 2016, me impulsó a adentrarme en la materia; lo hice motivado al entender que esa clase de producciones condensan varios de los ejes de interés que me movilizaron como artista sonoro y músico desde siempre.

Figura 1

Imagen del TGCMS



La deriva de esas inquietudes con el tiempo dio lugar que creara el Taller de grabaciones de campo y mapa sonoro (TGCMS)² que dirijo; inicialmente en el marco de la UNTreF (Universidad Nacional de Tres de Febrero) en la esfera de la carrera de Artes Electrónicas para luego continuarlo hasta el día de hoy en forma independiente. Desde allí, de forma aproximadamente regular, se realiza una convocatoria abierta para quienes se interesen en llevar adelante un proyecto colectivo de grabaciones de campo y creación de un mapa sonoro que siempre o casi siempre es temático³. En oportunidad del grupo reunido en torno a lo que luego tomó el nombre de Mapa de rituales sonoros en pandemia, su formación fue de cierto modo fortuita ya que no estaba previsto realizar en aquel momento una convocatoria que de todos modos surgió de manera espontánea al comenzar a circular por las redes la imagen elegida para renovar la portada del grupo de Facebook del TGCMS (Figura 1). Ante la publicación de dicha imagen varias personas interpretaron que se trataba de una nueva convocatoria y comenzaron a contactarse preguntando por la inscripción y la fecha de inicio. Al notar el interés causado por las

² Para conocer el proyecto de los talleres: <https://pablobas.com.ar/ensenanza/taller-de-grabacion-de-campo-y-mapa-sonoro/>

³ Para acceder a los diferentes proyectos mapas sonoros: https://pablobas.com.ar/mapas_sonoros/

temáticas tratadas en el taller, se gestó una nueva convocatoria y así fue que se formó el grupo con el que realizamos el trabajo de Mapa de rituales sonoros en pandemia.

Mapa de rituales sonoros en pandemia

Clementina Crisoliti de Junín de los Andes, Neuquén, Argentina; María Ximena Arqueros, de San Isidro, Buenos Aires, Argentina; Marlem Núñez de Almoloya del Río, Estado de México; Luisa Fernanda Toro, colombiana residente en Quito, provincia de Pichincha, Ecuador, formaron el grupo Mapa de rituales sonoros en pandemia en el que inicialmente estuvo Camila Cattaneo, también de Junín de los Andes, quien no pudo terminar su participación. El trabajo fue publicado en diciembre de 2020 en https://pablobas.com.ar/mapas_sonoros/rituales_sonoros.html (Figura 2).

Las aportaciones al grupo de cada una de ellas fueron determinantes para su realización tanto en el concepto como en el enfoque general del trabajo; además fueron muy ricas y potenciadas por la articulación de las diversas sensibilidades y procedencias formativas y profesionales. Ximena viene de la investigación académica en el campo de la sociología rural y lo ambiental; Marlem de la comunicación y la radio universitaria; Fernanda del trabajo social y el ámbito académico y Clementina del periodismo y la radio comunitaria.

Es parte inicial del proceso del trabajo en el taller plantear instancias de intercambio y debates entre las y los participantes en torno a las posibilidades temáticas a trabajar a partir de las escuchas. Se buscan denominadores comunes al interior del grupo para la creación y construcción de una narrativa colectiva. Especialmente en este caso,

manteniendo las subjetividades y localismos de cada participante en perspectiva con la realización de registros de paisajes sonoros destinados a nutrir lo que iba a ser el mapa sonoro creado grupalmente como soporte de dicha narrativa. Desde el comienzo surgieron ejes temáticos feministas y con perspectivas de género que en primer plano conjugaban las miradas de todos los debates. A lo que se sumó inevitablemente como referente insoslayable el contexto pandémico que en ese momento atravesaba a todas las latitudes y todas las personas. Dicho contexto ha potenciado, como en este caso, la formación de grupos con la participación de personas de diversos lugares del continente americano, algo que era prácticamente impensado con anterioridad a la pandemia para este tipo de talleres. En el transcurso del taller, en paralelo con el desarrollo de aspectos conceptuales y técnicos, fue desplegándose a lo largo de los encuentros diversos intercambios que nos llevaron hacia el tema de los pequeños rituales cotidianos llevados adelante durante la pandemia. El foco fue dirigido a aquellas pequeñas ceremonias casi siempre íntimas, sin protocolos ni solemnidades, a veces total o parcialmente heredadas de la propia familia y los entornos culturales, otras veces surgidas de modo espontáneo por otros factores a lo largo del tiempo, siempre cargadas de subjetividades y potenciadas por la situación de pandemia. Esta situación, por su parte, ha instaurado prácticas de aislamiento y confinamiento, lo que ha replegado a muchas personas en gran medida en espacios de introspección, de escucha interna, a la vez de propiciar el incremento en la sensibilidad de las escuchas de los entornos frente a los nuevos paisajes sonoros que las circunstancias imponían. Es a través de esas prácticas diarias, muchas veces mínimas, las propias historias mínimas, enfocadas desde las escuchas, luego convertidas en registros sonoros en soportes de audio digital, cartografiadas en la

Web, interactuando con los entornos, articuladas en narrativas colectivas y construyendo sentido; uno de los lugares desde los cuales hoy se manifiestan sonoramente también las éticas y las estéticas del mundo que construimos y del que anhelamos construir.

Figura 2

Mapa de rituales sonoros en pandemia



Fuente: TGCMS - https://pablobas.com.ar/mapas_sonoros/rituales_sonoros.html

El desarrollo de un proyecto colectivo

El desarrollo del proyecto implicó entre otras cosas, partiendo de -y llegando a- las escuchas como cauce y como contexto a la vez, que en forma simultánea se trabajaron en el taller aspectos vinculados con cuestiones técnicas del sonido y con lo relacionado a la construcción del mapa y la página web que lo alojaría.

Respecto de la técnica del sonido, principalmente trabajamos sobre la realización de grabaciones de campo, operación de los equipos e instrumentos disponibles para tal fin, aplicación de técnicas específicas de grabación, empleo de analizadores y medidores de sonido, manipulación de los archivos de audio digital generados, manejo de herramientas de procesamiento y edición de sonido y geolocalización de los registros. Respecto de la construcción del mapa y la página web, utilizamos la versátil plataforma de mapas www.openstreetmap.fr que permite acceder como usuario registrado a opciones de creación y edición de mapas. Es posible en dicha plataforma seleccionar entre diferentes teselas⁴, que son las que determinan el aspecto visual de la representación de los territorios en el mapa. También es posible elegir el aspecto de los marcadores, su forma y color, el tipo y los modos en que se presentarán y en que los usuarios podrán acceder a las informaciones además de definir cómo será la interacción. Complementariamente se han tratado algunos aspectos básicos de lenguaje html para la edición de la página web en la que se presenta el mapa sonoro embebido, además de manejar código para lograr vincular los registros sonoros realizados y las imágenes correspondientes con los marcadores del mapa, y que los sonidos puedan escucharse mediante un reproductor *online*.

Parte de nuestra tarea consistió en alinear las decisiones sobre los aspectos funcionales, gráficos y visuales del mapa y la página web del mapa con las técnicas del sonido y, sobre todo, con los conceptos y criterios fundantes y el eje temático de la realización

⁴ Las teselas vectoriales son un formato de datos que se usa para almacenar datos vectoriales geoespaciales, como puntos, líneas y polígonos.

sobre los rituales sonoros en pandemia. Transcurrieron múltiples intercambios de ideas y debates sobre las escuchas y las materialidades sonoras y sobre los criterios generales de la realización. También sobre aspectos particulares respecto de todas las cuestiones a determinar como, por ejemplo, las teselas a elegir, las proporciones y partes del mapa a mostrar, paleta de colores utilizadas, formas y colores de los marcadores y sus ventanas, tipografías, organización y redacción de textos, inclusión de bios y fotos personales entre varias cosas más. Finalmente, hubo una etapa de revisión de todos los detalles y luego el testeo del funcionamiento del mapa sonoro en diversas plataformas, dispositivos y sistemas operativos antes de hacer público el trabajo y difundirlo en las redes. Para ello se puso énfasis especialmente en su circulación en medios profesionales, artísticos y en públicos que tuviesen puntos de contacto e interés con el trabajo.

Una mención especial es esta destacada deriva de nuestro proyecto Rituales sonoros... y de la actividad del Taller de grabaciones de campo y mapa sonoro que es la presente participación como equipo de trabajo contribuyendo colectivamente a la escritura de este capítulo en este libro. La propuesta de colaboración llegó de la mano de Ximena e inmediatamente fue celebrada por el grupo como una oportunidad de pensar sobre el propio trabajo, en lo personal y en lo grupal, así como para compartir hacia lxs otrxs las experiencias cursadas desde la palabra escrita. También como posibilidad de un nuevo espacio para continuar escuchando, reflexionando, debatiendo y compartiendo de modo plural y polifónico sobre lo realizado, las expectativas iniciales y las proyecciones futuras.

Rituales cotidianos. Mañana es mejor.

Mi contribución personal con contenidos a la cartografía de Rituales sonoros surgió a partir de la invitación que las integrantes del equipo. Desde el rol como coordinador de los talleres debido a diversos motivos que pueden ser variables, hay ocasiones en las que participo en las realizaciones con registros sonoros, imágenes y textos; en otras ocasiones mi participación queda centrada sólo en la coordinación de los proyectos. En esta oportunidad, al haberse formado de manera espontánea y casual un grupo constituido por mujeres, en un primer momento mientras avanzaba el trabajo percibía, o al menos yo creía percibir, que atávicamente flotaba la idea -de la cual yo era partícipe- de que me mantendría al margen de la creación de contenidos para posibilitar que los mismos fueran realizados exclusivamente por mujeres pensando que en ello habría una singularidad significativa. El tema fue motivo de charla en uno de los encuentros y del grupo surgió la invitación, y la incitación también, para que participe y haga mi aporte con contenidos mediante el registro de mis rituales sonoros en pandemia. Accedí de inmediato desvaneciéndose rápidamente la percepción que tuve inicialmente por no haber resultado significativa ni determinante para el grupo y para el proyecto, en línea con la convicción de que las perspectivas feministas, como las debatidas en el equipo, no están determinadas por cuestiones de género ni por reduccionismos binarios entre mujer y hombre, de modo que naturalmente me integré a la participación desde la escucha íntima hacía la circularidad con el contexto, el tiempo y los espacios en el aislamiento pandémico.

Figura 3

Rituales cotidianos. Mañana es mejor



En particular el registro sonoro que realicé corresponde a un momento en el comienzo de un día de trabajo cuando nadie aún se ha levantado, estando solo en la cocina preparando el desayuno en la casa de Ana Paula Hall, ubicada cerca del campo en la localidad de Coronel Suárez, un pequeño pueblo al suroeste de la provincia de Buenos Aires, Argentina, cuyo ambiente urbano en general es bastante silencioso (Figura 3). Una circunstancia que ocurre de forma cotidiana a modo de ritual diario, en que el encuentro del despliegue de los primeros pensamientos de un día laboral y los rezagos de lo soñado por la noche, se entretajan con la escucha de sonidos que cobran relevancia y resuenan en el contexto silencioso. Es un momento especial, imbuido por su propia magia, de pleno contacto con uno mismo y el entorno, tiempo en el que dicho límite aún es apenas una ilusión y en el que reverberan juntos la somnolencia en retirada, los pensamientos en crecimiento, los movimientos gradualmente más intensos con los crujidos de la casa y los aparatos y objetos que se accionan sobre un horizonte acústico de lejanía desde donde también llegan cantos de pájaros y esporádicamente motores lejanos que dan cuenta del comienzo de la actividad en casas vecinas, en el barrio, en la ciudad.

Detenerse y (re)habitar

por María Ximena Arqueros. Vicente López. Argentina.

Me acerco al universo sonoro por la necesidad de sentir las vibraciones en el cuerpo, corporizar mi musicalidad. Mi inmersión es siempre desde la intuición y principalmente a través de la voz. Canto ante vivencias que me conmueven y genero registros que reflejan mi interioridad en diálogo con estímulos, muchas veces sonidos de la naturaleza y situaciones cotidianas. En este sentido, los primeros tiempos de la pandemia han significado para mí (paradójicamente) la posibilidad de que estas prácticas íntimas, comenzaran a pulsar para encontrar vías de manifestación colectivas. Trabajo como docente, investigadora y extensionista en la Universidad de Buenos Aires, analizando conflictos socioambientales vinculados a procesos de mercantilización de naturalezas y culturas en el contexto del capitalismo global desde perspectivas críticas, sensibles y posthumanas, integrando recursos audiovisuales. En el cruce de estos universos, me desafían las sonoridades de determinados procesos sociales y ambientales. Así, la escucha y la observación son anclajes claves en mis quehaceres, son habilidades que busco desarrollar permanentemente.

Desde siempre vive en mí un interés particular por el acto de mapear como una cierta fascinación por geo-grafiar vivencias. En este sentido, me inspiran numerosos autorxs que, desde la geografía crítica, problematizan el vínculo cartografía-representación cuestionando la tradicional idea de que la producción cartográfica es una representación gráfica capaz de transmitir información objetiva y transparente sobre el territorio. Así, se

abre un debate acerca de la dimensión representacional de los mapas y su concreción material como objeto cultural (Mendoza Vargas y Lois, 2009; Brizuela, 2016; entre otrxs). Desde esta perspectiva, la concepción de las imágenes cartográficas como metáforas⁵ como señala Carla Lois (2015, p. 3) invita a un universo que “pese a que las resonancias de las geografías materiales o empíricas sean sumamente débiles o incluso nulas, habilita a *pensar espacialmente* temas abstractos” o concretos (como la pandemia) integrando información situacional y conocimiento situado que, de algún modo, (re)configuran los sentidos de lugar. Doreen Massey (2000, p. 185) propone pensar los lugares en el contexto de la modernidad como lugares de encuentro, es decir

[...] momentos articulados en redes de relaciones sociales integrados a nivel global y local simultáneamente... Lugar como proceso, sin una frontera definida a priori, sin una identidad única y singular, cuya especificidad es continuamente reproducida y no es sólo la resultante de una larga historia internalizada y esa singularidad-especificidad sólo puede ser construida por medio de la vinculación de ese lugar con otros lugares.

Propone una perspectiva procesual, multiescalar y relacional de la diferencia espacio-temporal que permite dar cuenta de las dinámicas y fenómenos de los territorios contemporáneos en general y en el contexto de pandemia, en particular. Al inicio del confinamiento estricto que vivimos durante varios meses en Argentina, el *eslogan*

⁵ Lois define que “... si el mapa es una imagen que permite conocer y superponer estructuras de conocimiento para visualizar las relaciones espaciales que establecen diversos elementos entre sí, cuando esos elementos representados en el mapa no son de naturaleza necesariamente geográfica, se dice que el mapa, más que una representación entendida en cualquiera de sus acepciones clásicas, es una *metáfora*”... una forma espacializada de conocimiento (Lois, 2015, p. 3).

corporizado “quedate en casa” redefinió los lugares. Como en muchos lugares en el mundo, se interrumpió la circulación local y global, se prohibió estar en espacios públicos, se quebraron las rutinas personales, familiares, laborales. Incertidumbre, alivio, tedio, tranquilidad, ira, irritabilidad, quietud, tensión, tristeza, sometimiento, reacción, creación, son algunas de las contradicciones que aún encarno. La construcción social de una verdad en la que “el mundo está detenido ante el enemigo invisible” o la “amenaza mortal que viaja a través de los cuerpos que hay que controlar”, impactó en mí volviendo sobre un sinfín de preguntas (varias existenciales) ¿cuál es mi lugar?, ¿qué es adentro?, ¿qué es afuera?, ¿cómo se siente el cuerpo como amenaza-amenazada?, ¿qué soberanía tengo sobre mi cuerpo atravesado por estas restricciones?, ¿cómo transcurre el tiempo en una realidad confinada?, ¿cómo se (re)definió, en este contexto, el uso del espacio dentro de mi casa?, ¿cómo se resignifica la libertad?, ¿y la salud?, ¿qué sucede con los modos de vinculación en esta expresión tan extrema de la sociedad del control?, ¿cuáles son los discursos que se imponen y cuáles los que resisten a semejante normalización de la vida a escala global? Con tanta (des)información circulando y de algún modo compelidxs a volcarnos a las redes me interpelaba definir ¿hacia dónde redirijo mi atención? Deteniéndome en esta pregunta y reconociendo esas pequeñas motivaciones que sostienen mi avidez por conocer en medio del sinsentido, fui detrás de develar los paisajes sonoros en pandemia, donde aparentemente reina el silencio, para entregarme al acto de mapearlos.

Rápidamente (quizás demasiado para mí) la vida volvió a (re)armarse en su versión confinada, confirmando nuestra enorme capacidad de adaptación. Nuevas rutinas

empezaron a tejerse, nuevas formas de organizar el tiempo y el espacio se normalizaron y en esta operación, viejas acciones fueron resignificadas. Más el modo de percibir lo cotidiano definitivamente no es el mismo... operó (y opera) un cambio en nuestras subjetividades.

Inicié el Taller de grabaciones de campo y mapa sonoro para adentrarme en la conexión entre sonoridades, imágenes, paisajes, lugares y ambientes buscando captar aquello que Murray Schafer (1993) define como paisajes sonoros que, en sentido amplio, son registros auditivos de eventos en un contexto geográfico y social particular, como huellas sonoras que hacen única a la vida acústica de cada lugar. Me preguntaba entonces ¿qué particularidad tiene mapear el sonido?, ¿qué son los mapas sonoros? Para Pablo Bas (2018, p. 16), son

[...] herramientas creativas y expresivas y como *forma* en tanto dispositivo *audio-visual*. Estructura formal, que con sus particularidades impulsa construcciones y narrativas donde inexorablemente lo sonoro aporta a lo espacial la órbita de lo temporal como recurso expresivo y narrativo. Plataforma que ancla en el par sonido/territorio para construir sentido a partir del encuentro entre la reproducción y escucha de sonido y la representación visual del territorio, lo que permite que en el devenir audible de los registros mapeados anide la dimensión temporal de estas cartografías, que por ello se tornan más sensibles y permeables al paso del tiempo gracias al aporte del componente sonoro.

Así, la construcción de este tipo de dispositivo se transformó en nuestro objetivo colectivo del taller y luego de presentar nuestras inquietudes en torno a la pregunta ¿qué mapeamos?, acordamos registrar rituales en pandemia. El desafío planteaba identificar ¿cuáles son nuestros rituales cotidianos en este nuevo contexto?, ¿qué consideramos un ritual?, ¿qué significa?, ¿qué posibilita y qué limita?, ¿qué rituales elegimos registrar en cada lugar?

Comencé grabando día tras día con mi celular, aquellos momentos que sentí que valía la pena registrar. Ese ejercicio me llevó a abrir la escucha y poner atención en la sonoridad y musicalidad de situaciones cotidianas que nunca antes había experimentado conscientemente. Para dar cuenta de la singularidad de mi experiencia elegí integrar al mapa colectivo tres registros, que representan rituales que me resultaron vitales en la pandemia. Cada registro sonoro contiene a su vez, una imagen y un pequeño texto en el mapa. Este ejercicio resultó en un modo de exorcizar la pandemia y transformarla en una diversidad de situaciones sonoras. En el acto de la producción y mapeo de los registros sonoros se agudizó mi escucha y operó un cambio de escala y de instrumentos en la mediación con “el afuera” y eso me abrió a otros (pequeños-inmensos) mundos, otras perspectivas que nutren mi subjetividad a partir de la experiencia sensorial.

Ranas y lluvia: detenerse, transformarse.

La sensación más contundente en mi cuerpo desde el inicio de la pandemia fue la de detenerme. Experimenté la oportunidad de que todo pare de algún modo, aunque la vida

siguió de otra forma. Experimenté que cuando algo se detiene inevitablemente, en algún momento, llega la transformación.

La temporada de lluvias en el otoño de Buenos Aires, nos permite vivenciar fuertes tormentas y cada vez que acontece una, mi animalidad despierta. Esta es mi forma de nombrar un comportamiento de origen instintivo. Los momentos en los que el cielo se oscurece y empieza a tronar, me llevan a estar en una quietud-inquieta, a la espera de que todo se desate, se suelte, se transforme. Es un momento en el que diversos animales anuncian con sonidos lo que vendrá. Siento un gran alivio cuando luego de esa suspensión el agua cae, rotunda. Los ruidos de los truenos y el agua golpeando la tierra y los techos y los cuerpos, los distintos materiales y superficies, el croar de las ranas, el canto de algunas aves, las texturas de ritmos y sonoridades, son únicos cada vez. Siempre salgo de la casa a escuchar y me conecto con el olor a tierra mojada, la temperatura del agua y la energía vital que como un flujo de electrones, de repente fluye y vuelve a aquietarse. En minutos, o a veces horas, días, se transforma el paisaje y el paisaje sonoro y mi cuerpo acompaña admirado y sosegado, esa transformación que siento tan inmensa. Como un regalo.

El pasaje hacia la realidad confinada al inicio de la pandemia se pareció a esa pausa (dramática) antes de la lluvia y también antes de la transformación. Al inicio sentí alivio y a la vez inquietud por no salir de mi casa. Alivio, de la compulsión a salir y darme cuenta de que me gusta estar “adentro”. También se intensificó la convivencia familiar y el territorio de la casa se modificó. Las territorialidades (Sack, 1986) fueron renegociadas,

los espacios, los tiempos, los artefactos, las pantallas, las comidas, los quehaceres domésticos, los vínculos cotidianos cambiaron. Agua, lluvia, naturaleza. Escuchar atentamente una tormenta es un ritual que siempre me invita a la transformación.

Sacar el perro: re-habitar trayectos.

Sacar el perro fue durante la primera fase del confinamiento una de las pocas actividades permitidas, es decir, una de las pocas acciones en las que se podía circular por el espacio público. Cada noche se repite la misma “vuelta del perro”, casi el mismo recorrido, los mismos trayectos, las paradas en cada árbol en que el animal demarca su territorio. El husmear inquieto cargado de información siempre fue algo que me llamó la atención.

El nuevo contexto hizo que mi atención cambiara (re)habitando, (re) significando esta rutina. Después de cenar, el perro me invitaba a mover el cuerpo y caminar por la calle abandonando el control del contagio y la infracción. Caminar en la noche siempre me resulta atractivo. Abrir la escucha en el contexto pandémico me llevó a prestar atención al crujir de las hojas, el sonido de las llaves y también a husmear, como el perro, curiosa en cada casa las situaciones familiares, los aromas de las comidas, las músicas y conversaciones que traspasaban las ventanas. Incluso disfruté el hecho de cruzarme con otras personas desconocidas haciendo lo mismo que yo y mirarnos con cierta complicidad, detrás de los barbijos.

De vuelta al río: nuevas prácticas, nuevas conversaciones.

A pocas cuadras de mi casa el río de la Plata se expande, imponente. Ir al río es un ritual colectivo que compartimos muchas veces entre amigxs y familias. Así la ribera se convierte en un punto de socialización y disfrute, de contacto con la naturaleza. Es un espacio público, a cuidado del municipio local, donde la gente se junta simplemente a tomar sol, a observar el paisaje y compartir. No hay infraestructura, sólo mantienen el pasto corto y hacia los bordes dejan crecer los juncos y otras plantas nativas. Aunque está prohibido bañarse y pescar (como era costumbre de mis abuelos) por la contaminación de las aguas que bordean la Ciudad de Buenos Aires y alrededores, el hecho de estar en un espacio con la posibilidad de contemplar el horizonte, invita a la expansión y relajación.

Registré una textura de conversaciones de personas desconocidas y cantos de pájaros en lo que fue mi primer paseo, luego de tres meses de confinamiento. Sobre el mosaico de sonidos sobresalen voces que narraban una nueva situación en el contexto de la pandemia. Grabé largas charlas, pero me quedé con este registro porque muestra la perspectiva de una joven de alrededor de 20 años que revela, a mi entender, varios aspectos de la multiterritorialidad (Haesbaert, 2004, 2013) que nos atraviesa y constituye cada lugar de la vida moderna, regida por los flujos y las comunicaciones en red (sobre todo) en contexto pandémico. Ella relataba a otro joven coetáneo acerca de una conversación por chat de un grupo de amigxs que estaban organizando un primer encuentro presencial luego del confinamiento estricto. Describió cómo fue la

conversación para encontrarse a comer y las diversas posiciones acerca de los cuidados sugeridos para no contagiarse

[...] dijimos ya fue, nos juntamos! uno se había juntado con una mina que había conocido en tinder⁶⁶, están saliendo todos y nosotros no nos vemos (se refiere al grupo de amigxs)... una pareja del grupo había vuelto de Alemania, arreglamos para juntarnos y uno estaba con miedo, le dije (relata lo que escribió en el chat) mirá si querés vos quédate con el barbijo, y en un momento se enojó porque íbamos a comer y le digo ¿cómo vamos a comer con el barbijo puesto, sos boludo Charly? vamos a estar afuera, si querés andate más lejos pero ¿cómo comemos?, ¿cómo tomamos?... y se re-calentó y se fue del grupo, era uno de esos que estaba encerrado todo el tiempo (aclaró)

Esta conversación me resultó reveladora de las dinámicas y tensiones que atravesamos en las nuevas formas de encuentro y relacionamiento, y también desnuda el reflejo de la mirada de una generación que puja por salir en el sentido más amplio de la vida.

Tres ejemplos de geolocalización en México

por Marlem Núñez. Almoloya del Río. México.

Observar nuestro entorno pareciera sencillo y de hecho lo es, sin embargo, para fines de exploración documental implica disponer nuestros sentidos para percibir e identificar el

⁶⁶ Tinder es una aplicación de citas, encuentros e incluso se le puede considerar como una red social, con ella se puede chatear y conseguir una cita con personas con quienes existe gusto en común o entre quienes se han seleccionado mutuamente (Wikipedia, julio 2021).

mayor número de actores, agentes, componentes y acciones presentes que ocurren a nuestro alrededor. Empezar un recorrido por todos aquellos acontecimientos que disponen de una naturaleza expresiva, interpretativa, aprehensiva, de referencialidad, asociativa, identitaria, ambiental, territorial, entre otras.

Una vez que uno explora por los escenarios del entorno a observar, es importante registrar el mayor número posible de componentes. Podemos incluir los que presentan más actividad, los que tienen actividad parcial, y finalmente los que cuentan con una actividad casi nula o muy tranquila. También podemos considerar el comportamiento del entorno y sus componentes en distintos momentos y horarios, identificar si se trata de un entorno artificial o natural, si es controlado o no, si hay presencia de actividad humana o no, identificar si hay elementos predominantes y otros que sean secundarios y cuál es su relación.

Observar para documentar y/o hacer un registro de campo de cualquier entorno sonoro requiere además de los aspectos recién descritos, profundizar a través de una escucha activa más metódica y paciente, metodología, registro y grabación que cumpla con los criterios técnicos requeridos para la presentación de un trabajo con calidad de audio aceptable, clasificación del material recabado, edición y realización de la(s) pieza(s) de audio.

El acercamiento que tuve con el universo sonoro tuvo su origen en la realización del trabajo de investigación para obtener el grado de Licenciada en Comunicación, por la

Universidad Autónoma del Estado de México: “El simbolismo del toque de las campanas y sus mecanismos de reconocimiento en dos contextos de enunciación cotidianos: rural / urbano”; posteriormente hubo continuidad mediante actividades académicas como el Curso de Arte Sonoro organizado por la Facultad de Arquitectura y Diseño de la misma UAEMéx, el Taller “Creación de paisaje sonoro”, impartido por Rémi Adjiman, en el marco de la Semana del Sonido, y el Taller “Introducción al Arte Sonoro: El silencio interior y sus afueras”, impartido por Llorenç Barber y Monserrat Palacios, en el marco de la III Semana del Sonido “Silencio y ruido en las sociedades contempor  neas”. Más adelante realicé el Taller “La radio extendida”, impartido por María Concepción Jerez, en el marco de la 9   Bienal Internacional de Radio, ambos realizados en la Fonoteca Nacional de México y coorganizado con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. De manera virtual particip   en el Primer Congreso Virtual de Arte Sonoro Parlante. Tema central: El sonido en las Artes, y los talleres Ecología acústica y Documental sonoro, organizados por los artistas Jorge Gómez y Amarilys Quintero, y el taller con el artista Pablo Bas.

Resultado de estos saberes y jornadas transdisciplinarias han despertado no sólo inquietudes sino amplias posibilidades de exposición, expresión y apreciación del fen  meno(s) sonoro(s) en, desde y a partir de la radio, particularmente desde Uni Radio 99.7 FM, emisora de la Universidad Autónoma del Estado de México. Es en este medio que me desempeño como responsable del área de Producción desde sus inicios, hace 17 años. En 2022, 2023 y 2024 particip   con la aportación de una pieza sonora por año en el Festival Sonoro Monte Audio, organizado por el Instituto de Música, de la Facultad de Artes, Universidad de la República, Uruguay.

Para efectos del Taller de grabación de campo y mapa sonoro, los integrantes definimos como proyecto común el registro y geolocalización de lo que denominamos “rituales sonoros en pandemia”. Esto es, identificar acciones que de manera personal realizamos de manera constante en el marco del confinamiento, derivado de las medidas tomadas a raíz de la pandemia por el SARS COV-2. En mi caso opté por seleccionar y abordar no sólo los rituales relacionados con mi actividad, sino acciones que identifiqué como parte de la ritualidad del ámbito personal sino también acciones relacionadas con el entorno local o comunitario. Ampliar la ventana para acercarse a la escucha de los rituales que comparto en el hogar y en el territorio local fue un ejercicio que reafirmó el autoconocimiento en tanto pertenecer a un territorio, cuyos horizontes se diluyeron parcialmente en el transcurso de la infancia, adolescencia y parte de la juventud con una vida ligada al entorno urbano debido a mi cambio de residencia originado por el desarrollo de una vida académica con mayores posibilidades, desde la perspectiva del seno familiar. De este modo, técnicamente procedí a realizar los registros con un grabador TASCAM DR-100.

**Breves notas sobre el registro de tres rituales sonoros en pandemia
geolocalizados en la zona centro de México. Caso de escucha: Municipio de
Almoloya del Río, Estado de México.**

Reloj público

Uno de los rituales seleccionados es el relacionado con la marca sonora proveniente de uno de los elementos arquitectónicos plenamente reconocido entre la población de Almoloya del Río, municipio ubicado a 26 km de la capital del país, localizado a 2600

metros sobre el nivel del mar, y cuyo nombre proviene del Náhuatl *Almoloyan* que significa lugar donde nace el agua. Dicha marca sonora tiene su origen con la inauguración del reloj público efectuada el 21 de junio de 1942, año también en el que el presidente de México Manuel Ávila Camacho inició las obras de captación del río Lerma, cuerpo de agua no sólo representativo del Valle de Toluca, sino sello de esta comunidad.

Figura 4

Escudo integrado por dos ideogramas tomados del Códice Mendoza: atl “agua”, y el glifo de un brazo derecho para denotar el impulso de la fuerza motriz de brotar



Nota. Adaptado de Almoloya del Río – monografía [Página web], por Estado de México, s/f, Estado de México, (<https://estadodemexico.com.mx/almoloya-del-rio/>).

Con casi 80 años de presencia en la vida cotidiana de esta localidad la actividad del reloj se ha establecido no sólo como indicativo del paso del tiempo, sino como un elemento del paisaje e identidad local. Otra de sus dimensiones es como elemento sonoro de comunicación, que gracias a su contenido expresivo reafirma la pertenencia nacional y local, e incluso plantea su relación con el otro (identificado como el entorno más allá de sus fronteras) a través de las piezas musicales provenientes de distintas latitudes. Registros realizados el jueves 8, miércoles 28 y viernes 30 de octubre de 2020 a las 9 am, 6 y 9 pm.

Los registros efectuados incluyen la grabación de una serie de piezas musicales con corte cívico, nacionalista, internacional y local pues, si bien las grabaciones principales tienen que ver con el horario, éstas incluyen piezas musicales que una vez programado el horario fueron añadidas al final de la intervención del reloj y difundidas a través de los altoparlantes dispuestos en los extremos de la torre del reloj. Los temas musicales identificados a manera de programación en los siguientes horarios son: 6 am 'Himno nacional', 9 am 'México lindo y querido', 12 pm 'Soy mexiquense' (gentilicio que reciben los habitantes del Estado de México), 3 pm 'Zorba El Griego', 6 pm 'El Cóndor pasa', y 9 pm 'Así de bello es Almoloya del Río', tema compuesto ex profeso por uno de los primeros médicos del pueblo. Cabe mencionar que, para la época de fin de año, las piezas musicales fueron reprogramadas y a excepción del Himno nacional, se incluyeron villancicos desde mediados de diciembre a las primeras dos semanas de enero de 2021 para contextualizar dicha temporada de cierre y cambio a la vez.

Figura 5

Plaza Chignahuapan



Desafortunadamente la maquinaria del reloj se desajusta o avería constantemente, motivo por el cual, las campanas del reloj han permanecido por períodos, estáticas esperando mejor momento para atravesar los cuatro puntos del municipio con su sonido, el cual se distribuye desde la Plaza Chignahuapan, epicentro religioso y político municipal que se observa en la Figura 5.

Taller

Esta pieza remite a la escucha de uno de los rituales cuyos orígenes se remontan a la década de los cincuenta, cuando el joven Benigno Reyes, ciudadano oriundo de este municipio mexiquense, aprendió en la capital del país el oficio de la confección de ropa, el cual inculcó a otros almoloyenses, originando con ello la industria de la confección. La mejor época de esta actividad fue la de la década de los 80, valiéndole a esta población el reconocimiento como “La tierra del buen vestir”, producto de la actividad de grandes talleres familiares en los cuales laboraban pobladores de éste y otros municipios circunvecinos para maquilar ropa de prestigiosas tiendas de la capital. En esa misma época, se consolidaron grandes talleres familiares que, gracias a la solvencia económica, fueron equipados para producir ropa de mezclilla y formal, particularmente pantalón.

El registro sonoro nos remite a una acción relativa al trabajo y se caracteriza como una antropofonía, ya que la interacción hombre-máquina es fundamental en la obtención de diversas prendas de vestir. A la par de los sonidos provenientes del empleo de las distintas herramientas como las máquinas de coser recta, sobrehiladora, tijeras, piezas e instrumentos, la acción humana arma el rompecabezas textil con el que su trabajo se

convierte en el reflejo no sólo de la habilidad, sino del estilo, limpieza y calidad de su labor.

Figura 6

Trabajo en Taller familiar: confección de prendas de temporada en taller familiar



Cabe mencionar que después del sismo de 1985 la industria maquiladora se vio afectada y con ello la crisis y cierre de muchos de los talleres. Además, personas que anteriormente trabajaron en los talleres familiares y que provenían de pueblos de los alrededores, establecieron sus propios talleres en sus lugares de origen y en muchas ocasiones adquirieron el trabajo de maquila cobrando a un precio más bajo que lo que cobraban en un taller de Almoloya del Río.

Ya para los últimos años, el número de talleres ha disminuido y en muchos de los casos los que aún subsisten, se combinan el comercio, el desarrollo profesional y/o técnico con la elaboración de ropa de temporada como trajes regionales: halloween, día de muertos, pastorelas, entre otros. Lo cierto es que, aunque la actividad de maquila y confección de ropa de vestir ha ido a menos y a menor precio el cobro de mano de obra, continúa siendo una actividad económica de sustento, fundamental en la solvencia para la

formación profesional de los hijos, ya que permite solventar gastos familiares, enfermedades, y compromisos de diversa índole.

Caminata Laguna Chignahuapan

La laguna Chignahuapan, origen del río Lerma, gracias a sus 9 veneros o manantiales, y referente identitario de todo almoloyense, se encuentra en una situación crítica no solo por la desecación, sino por el descuido, abandono y contaminación. Los primeros y escasos indicios sobre la transformación de este cuerpo acuífero datan de 1899, cuando W. Mackenzie propuso la captación de los manantiales del río Lerma como una alternativa para dotar del vital líquido a la Ciudad de México. Otro dato interesante es el documentado el 12 de octubre de 1933, fecha en la que la Junta Patriótica Municipal, escenificó en trajineras, el "Descubrimiento de América", cinco años más tarde cuando la población de la Ciudad de México era de un millón doscientos mil habitantes. El viejo proyecto de captar las aguas del río Lerma volvió a tomar vigencia pero la fecha decisiva fue el 23 de junio de 1950, jueves de corpus por la noche, cuando desecaron la laguna Chignahuapan para conducir el agua hacia la capital del país. El 4 de septiembre del año siguiente, Miguel Alemán Valdés, entonces presidente de la República, inauguró las obras, y envió al ejército a resguardar los pozos, bombas y acueducto.

Un aspecto geográfico del municipio radica en el hecho de que está asentado sobre un cerro de formación volcánica que gozaba de un rico y variado ecosistema lacustre con gigantes manantiales, flora, fauna y las condiciones propicias para la siembra con técnica de chinampas de distintos cultivos para autoconsumo. Pero desde junio de 1950 todo

esto se perdió con la desecación de la laguna, lo mismo ocurrió con la fauna acuática conformada por ajolotes, pescadito blanco, ranas, acosiles, y anátidos.

Desde los trabajos de desecación ya sólo queda un reducido cuerpo de agua rodeado por un bordo en el que la gente oriunda y personas provenientes de distintos lugares, acuden para ejercitarse, caminar, pasear a sus mascotas, pescar, realizar paseos en lanchas desplazadas manualmente por personas que resguardan el embarcadero.

Realizar la geolocalización de las piezas sobre los rituales referidos e identificarlas en un mapa interactivo a través del cual las personas que escuchan pueden acceder a una síntesis, una imagen, como el registro de dichas acciones identificadas como rituales sonoros en pandemia, significó para mí un complemento importante en la exploración y abordaje del fenómeno sonoro. Particularmente este escenario y circunstancia de confinamiento me ha permitido aprehender desde el reencuentro con la cotidianidad de mi entorno próximo el paisaje que paralelamente se entrelaza con las aristas histórica, de identidad y pertenencia territorial que forman parte de un discurso de historia local y personal.

Siendo fuente de abastecimiento esencial para la capital del país, y un referente acuífero importante en la geografía y cosmovisión prehispánica del Valle de Toluca, hace falta documentación e investigación historiográfica para comprender en una dimensión más amplia las consecuencias de la transformación a la que ha sido sometido este entorno: los efectos múltiples en su relación con otros sitios y fenómenos como el ciclo agrícola,

la arqueoastronomía y el contexto territorial, ambiental y ecológico actual, el impacto de los usos de suelo, el manejo hídrico ambiental de la extracción de agua, la relación con respecto a la zonas arqueológicas y centros ceremoniales prehispánicos importantes como el volcán Xinantécatl, entre otros.

Figura 7

Domingo de Carnaval: Pobladores posan en el marco de la celebración del Carnaval



Fuente: Colección Romero (1939)

Contar con un abanico amplio de información derivado del trabajo de investigación multi e interdisciplinario posibilitará sentar las bases de una sólida historia local así como integrar en el entorno de las nuevas generaciones la comprensión acerca de la trascendencia y lugar actual de los componentes de identidad con que cuenta el municipio de Almoloya del Río y su relación con el resto del entorno.

La escucha en tiempos desafinados

por Luisa Fernanda Toro. Quito. Ecuador.

La metamorfosis empezó un día sin saberlo, sin siquiera imaginarlo. De repente todo se fue haciendo pequeño, la ciudad se tornó tan abstracta, lejana, difusa, confusa; murmullos, ecos de ausencias que apenas podía descifrar en medio del palpitante ansioso de la existencia sostenida en una suerte de no saber. Salir era cada vez más peligroso, la calle se volvió peligrosa, infectuosa desconocida, los recorridos más cortos, los pasos agitados y llenos de una inhumana estrategia ponía el cartel de: "cuidado, aléjese con precaución" en el otro todo el tiempo. Toparnos se sintió temible, irremediable, cambiar de acera para no cruzarme con otras pieles o narices cerca respirando el mismo aire, era parte del andar sobre el asfalto como campo minado. Mis huesos empezaron a sentir el detenimiento, sobre todo mis ruidosas y dolorosas rodillas, mi mente empezó a hacerse preguntas a destiempo desde el encierro, sobre el encierro, con el encierro, para el encierro, después para cuando terminara el encierro.

Un día de esos, en que el deseo no se encuentra con el sentido de la vida y te preguntas ¿qué haces escribiendo una tesis mientras el mundo se desmorona afuera? Me puse a buscar inspiración entre mis libros, alguna información útil que pudiera ayudarme a construir el capítulo metodológico, reactivar la imaginación de hacer. Husmeo entre archivos, encuentro un título sugestivo: Las 5 pieles, se trataba de una propuesta de un artista austriaco, Friedensreich Hundertwasser, hablaba de la epidermis, la ropa, la casa-hogar, la identidad del yo social y el planeta Tierra cómo capas, pieles que recubren

nuestra existencia. Me inspiro en esa propuesta para escribir, superponer otra perspectiva sobre la ciudad como primera capa y la epidermis como el destino último para reiniciar el habitar y llenar de contenido; cada capa como un *continuum* en movimiento espiral, que no es más que pasar una y otra vez por los mismos hilos pero con una conciencia distinta, cada punto es un nuevo comienzo y eso me pareció maravilloso, la ciudad cómo una sucesión de posibilidades siempre en reinicio, la disonancia, los intersticios, las fracturas, las cicatrices, todo cómo testimonio de la vida siendo. Éste es un escrito sobre las transformaciones de la escucha en un interludio de la vida pandémico.

La Zoociudad

Una ciudad nueva, Quito me recibía con todo lo desconocido puesto en mi camino. Su sonoridad hecha acentos, palabras, expresiones nuevas y ritmos era parte de la escenografía itinerante que se instalaba cada día. El tráfico, siempre el tráfico, desde pequeña el tráfico ha sido un problema en mi ciudad, en todas al parecer, sin embargo, no se dejan de vender autos y la ciudad se construye para garantizar la movilidad de esa latonería: más avenidas, menos aceras, más puentes, menos ciclorutas, más ciudad para atravesar, menos paisaje para andar, detenerse y disfrutar. Con el sonido de tráfico, se mezclaban las conversaciones por celular que sostenía la gente mientras caminaba por las calles, voces alteradas, complacientes, discusiones, palabras de amor, se acompañaban con gestos expresivos y ademanes inconscientes que te entregaban el panorama completo del diálogo en cuestión. Los semáforos, a veces, eran una verdadera torre de Babel, no porque se hablaran distintos idiomas, sino porque aun hablando el

mismo, no podía entender las formas; tampoco era la intención, apenas nos mirábamos, apenas nos percatábamos de la existencia del otro, era cómo un zoológico de cemento, urbano, todos actuantes ante el deseo impuesto de tener que hacer algo, siempre tener que... ¿cómo imaginar que eso tan cotidiano como cruzarnos sin encontrarnos, vernos sin mirarnos, escucharnos de manera periférica con oídos chismosos iba a desaparecer, iba a tornarse prohibido y peligroso?

En el centro de la ciudad se ubicaba mi barrio, esas calles imponían el paso de premura, de agitación, estar en la ciudad se convertía en pasar de largo, recorrer por inercia las rutas rápidamente aprendidas con el objetivo en mente de la última llegada. El detenerse casi nunca estaba en el compás del paso, demasiado solo, ruidoso, demorado, sin espacios para estar, para posarse. Sin embargo, en medio de esa fugacidad aprendí a detenerme a encontrar otros tiempos en medio. Las comparaciones fueron llegando, la atmósfera sonora del centro de mi ciudad de origen estaba llena de pregoneros con rimas cómicas que capturaban tu oído, tantas voces formaban una sinfonía estrepitosa que competían con el transporte público, las bocinas, los carros frenando, las discusiones de cabrilla a cabrilla por alguna imprudencia o algún saludo casual, una suma de acordes desafinados.

Una primera escucha, predominaba en mi habitar, la causal como lo denominan Chion y López (1998), esa escucha va recogiendo sonidos durante toda nuestra historia sonora y musical para poder decodificar casi de inmediato la información sobre su fuente de emisión, sea visible o invisible. Es decir, conocer los códigos sonoros para pertenecer al

lugar que los emplazan. Cuando escuchamos lo que suena, se imaginan, crean y producen los espacios, pero, el sonido, hace parte de una atmósfera más amplia, toma a la experiencia sensorial y afectiva para rehacerse continuamente, atmósferas inacabadas, que se deforman constantemente en la medida en que nuestro cuerpo se relaciona con otros cuerpos humanos y no humanos (Anderson, 2009). Esa primera escucha fue registrando la música en el interior del transporte público. Las fusiones andinas, empezaban a cotidianizar mis oídos al sonar melodioso de la quena en *mezclada* con vallenatos y música carrilera de mi país que se ha colado por la frontera geográfica y la movilidad humana que también es sonora. Los jóvenes con sus audífonos delimitando el espacio personal, un íntimo borde sonoro que se delineaba entre el asiento propio y el del lado. Las disposiciones de los cuerpos, las ropas tejidas en un sinfín de colores y texturas que servían para resguardarse de las heladas y la neblina, del viento que te susurra todo el tiempo en la piel la expresión kichwa que hace referencia al frío, ¡achachai!

Mis días se dibujaban en realidades sensoriales entretejidas por distintas telas sonoras, algunas también eran cercanas, que poco variaban a pesar de la latitud geográfica: la manera de vivir el fútbol como pasión, el alentar al equipo con los cánticos barristas trasnacionales y celebrar el gol del equipo del corazón era una sonoridad que mis células conocían. También lo eran las consignas de las mujeres marchando el 8 de mayo, gritando con la fuerza que viene de las entrañas y los nudos atravesados en la garganta por tantas que hemos perdido: “nos queremos vivas, libres y sin miedo”, ése era también

un desgarrador grito colectivo, imponente, cargado de rabia, indignación e impotencia, que no conocía de nacionalidades.

Otra huella sonora en la memoria eran los niños en el colegio que quedaba en frente de mi edificio, y la campana que marcaba el inicio de clases a las 7 de la mañana, el recreo y su barullo, la salida desbordada de risas acumuladas en el silencio y las clases del día. Esa campana, se propagó hasta el interior de mi casa para marcar mis tiempos y mi espacio doméstico en un entorno barrial que se edificaba hacia el cielo y que me resultaba tan vacío de cuerpos, de vida, de encuentros en ese habitar de unos sobre otros.

Mi cuerpo respondía a ese sonido de campanas, a esa vibración como una afectación que trastocó mi cuerpo y mi rutina, enlazándome a la de otros que apenas podía imaginar por sus voces que me llegaban en modo de ondas. Era una manera de olvidar mi soledad y abrazar la calma gracias a esa distante compañía. Las emociones se convertían en una capa importante de los entornos sonoros, *el afecto sonoro*, sensibilidades otras, detonadas por emociones que “tienden a activar otros registros cuando se encuentra con los cuerpos, activando los sistemas nervioso y motor, acumulando o arrastrando capas adicionales de sentido y significación” (Gallagher, 2016, p. 43). Todo sonaba, por tanto, todo afectaba, movía asincrónicamente y a ritmos distintos, las diferentes pieles, creaba nuevos órdenes sonoros que se encuerpaban mediante las emociones y los sentimientos. Sin embargo, esa afectación sensorial la comprendí en la ausencia de esos sonidos y la desórbita que trajo el encierro. Las sonografías se convirtieron lentamente

en los trazos para plasmar el mapa del afuera, infinito, pendiente, suspendido, imposible de caber en una casa.

La casa de piel adentro

Mientras se apagaba el sonido de las voces que llenaban el colegio vecino y su campana, de los parques, de la calle, el tránsito y la fiesta, surgía un paisaje sensorial de la angustia, de la incertidumbre, de la muerte, la ansiedad llegó para doblar las noches mientras la atmósfera sonora de cualidad esférica, repetible, estaba cargada de confusas marcas envolventes como un *loop*. Lo urgente, lo agonizante se paseaba en sirenas dejando su estela de color rojo titilante en el cristal de las ventanas. Los helicópteros estatales durante el día desplegaban sonidos de control desde los aires, mientras, abajo, en la calle, las patrullas de policía, activaban sus altavoces y advertían sobre la peligrosidad del exterior. Día a día, noche a noche, esos sonidos de alerta y de incertidumbre se colaban hasta mis huesos. La soledad llegó a tan altos decibeles que aturdía y a la par que aumentaba el insomnio el confinamiento revolcó las formas de escucha y con ella todas las maneras de sentir y habitarse.

En medio de la turbulencia, escuchar se tornaba aterrador, tanto silencio, nunca viví en tanto silencio. Las campanas del colegio fueron reemplazadas por la canción matutina del gas que abastecía la ciudad. El sonido del viento que se colaba por las rendijas de las ventanas entreabiertas de mi apartamento en el sexto piso, susurraba durante todo el día queriendo transmitir la sensación climática del estar afuera. Sonidos entrecruzados, sin ritmo.

En este momento de encierro, llegó el curso de mapeo sonoro orientado por Pablo Bas. Las indicaciones, las grabaciones sonoras se convirtieron en una balsa, un pretexto, un mundo en medio, creado para imaginar nuevas ampliaciones del espacio doméstico. Distintas estrategias ponían en práctica para dividir la casa en: lugar de descanso, mesa de trabajo, espacio de estudio, centro de meditación y práctica de yoga, sala de cine y teatro. Hoy la ciudad tenía otra cadencia sonora, otro ritmo, discordante y poco a poco cotidiano, cercano. En el intersticio empezaron a dibujarse las preguntas, ¿Qué era lo privado? ¿Cómo se ha transformado ese espacio que llamo privado? Lo público se volcó íntimo, delimitado al interior de las casas y los límites entre exterior e interior se hacían cada vez más porosos e inexistentes.

Estar a 6 pisos sobre el nivel de la calle, era percibir el vecindario, el barrio y la ciudad desde el eco de sus acciones, la estela de sus movimientos. Por suerte estaba la ventana, era una manera amurallada de estar y seguir siendo parte de ese afuera. Así de a poco, me fui encontrando distintos rostros en las ventanas de la torre de cubos, torre de historias, de prismas, creo que muchos al igual que yo, desearían habitar otro lugar, otro aire que permitiera liberar la mente de tanta desesperanza, suspender el tiempo, viajar, abrazar a los seres amados con todo el corazón, abrazando con la idea de la última vez, instrucción que pasó de cliché a remordimiento y deseo profundo del alma, “si hubiera sabido que esto iba a pasar y que morirías, te hubiera abrazado más fuerte y más tiempo, más presente”, “me hubiera quedado” “te hubiera dicho que si”, se instaló en las conversaciones, el intersticio en el tiempo de los días, *Hubiera....*

Por resonancia a nuestros cuerpos parecían enfermar también nuestras casas, “desde que existen planificadores urbanos dogmáticos y arquitectos de ideas fijas. Todas estas casas, que tenemos que soportar por miles, son insensibles, carecen de emoción, son dictatoriales, crueles, agresivas, lisas, estériles, austeras, frías y prosaicas, anónimas y vacías hasta el aburrimiento” (Hundertwasser en Sánchez, 2017, p. 4). Y entonces, los cuerpos empezaron a construir otras formas de proximidad a distancia, experiencia que fuimos perfeccionando con la virtualidad. Los sonidos domésticos, la música, las voces que encendían cada habitación como escenario dependiendo de la hora y del día, las luces, los horarios, la proximidad en la escucha, atestiguaban el habitar del vecino, fueron códigos que me indicaban, no solo a mí, creo que, a todos, que no estábamos solos. Los muros, el piso de casa empezaron a ser resonadores de cubos, asistía a fiestas, discusiones, llantos desesperados de bebés que no querían comer. El edificio antes vaciado de rutinas, cimentado de silencio, ahora se sentía lleno de vidas, era como un metateatro pandémico y sonoro que se volvió obra de arte para mapear y registrar.

En la re-escucha de lo grabado, una suerte de actitud dispuesta, curiosa, testimonial encubierta, permitía pasar de lo irreconocible a lo cercano “sólo” con escuchar como un fenómeno compuesto de tres acciones: “‘encarnado’ porque apela al cuerpo de un sujeto sensible, ‘situado’ porque nos remite a un sujeto social que configura su escucha desde diversas posiciones, y ‘mediado’ porque se trata de una actividad condicionada por una diversidad de circunstancias de índole fisiológica, simbólica, tecnológica y contextual” (Domínguez, 2019, p. 3). Esa acción traspasa el mero acto de oír, convirtiéndose incluso en construcción, en simbolismo cultural del habitar, del existir, de ser.

La pregunta por los sonidos y las escuchas del confinamiento, acompañaron los pocos paseos sonoros que realicé para el taller. La primera elección para el mapa fue un paisaje sonoro exterior: las cascadas del cóndor Machai, que fue un respiro a todo el universo sensorial del miedo que se imponía, estar ahí era volver a respirar en libertad. Cada semana, en las sesiones de grupo, compartíamos un poco de ese paisaje sensorial que nos sintonizaba en las distintas latitudes que encuarpábamos. La espacialidad física se trasfiguró, permitiendo el encuentro en lo expandido de la virtualidad. El confinamiento empezaba a tener sonidos, ritmos, acentos, dialectos, idiomas, otras entonaciones que capturaban mis muros, mi techo, mi piso y se colaban por mis ventanas para envolverme en otras historias, empezó a ser comprensible, digerible, hasta disfrutable cuándo empecé a experimentar esa expansión de lo tangible en lo virtual.

Otra atmósfera, una que no requería de la presencia y el espacio físico compartido, generaba afectaciones sonoras en esa virtualidad creada que se alimentaba de los hilos de conversación, los *chats*, los audios y las video llamadas. A esa extensión de las corporalidades se adhería la escucha ampliada, que “sitúa el sonido no sólo como algo inherentemente espacial, sino también como una fuerza que perturba y reelabora conceptos espaciales comunes como el de frontera, territorio, lugar, escala y paisaje” (Gallagher. *et al.*, 2017, p. 620). Las plataformas como territorios otros, móviles y atemporales, revaloraban también el concepto de conexión y distancia. Eran, a su vez, detonadores de sensaciones, emociones, preguntas y sentimientos, esa palabra cargada de gestualidad, intensidades, entonaciones, fue el vehículo para relatar y comunicar las afectaciones de los múltiples sonidos en nuestras rutinas, por instantes, parecía volver

el contacto perdido, creo que sin saberlo ni proponerlo tejimos una red de apoyo efímera cómo el sonido.

La habitación como ventana

La distribución que hice de la casa convirtiéndola en muchos espacios a la vez, se mudó a la habitación, con la llegada de personas a compartir hogar, la puerta del cuarto era la frontera que separaba mi zona segura de un afuera peligroso que debía evitar. La trasescena de mi ventana virtual en nuestros encuentros de taller, eran ahora las fotos familiares en la mesa de noche, libros a medio abrir y la cama. El crujido de mis rodillas y eventuales dolores de espalda eran producto de la rigidez, lo inmóvil, del cansancio de la vida en pantalla en la que llevábamos varios meses ya.

Vestirse empezó a dar hastío y ser innecesario, puso una pregunta, ¿nos vestimos para otros, para el afuera y responder a las etiquetas sociales de modo y lugar, o para nosotros, por gusto propio? Esa capa como protector, cobijo e identidad en un contexto determinado, incluso como imposición fue perdiendo sentido en el interior de la recámara *transformer*, era todos los lugares a la vez. Lo cómodo se impuso sin tener que ser grito de moda, demasiada ropa inútil, prendas de más... El pijama se ubicó cómo la prenda ideal para toda emoción y espacio expandido de inmersión hogareña.

La ventana del cuarto daba al otro extremo de la calle, colindando con una gran avenida, el silenciamiento de los autos, de la calle, de los bares del barrio, parecía escucharse mucho más fuerte desde allí, las sirenas se fueron acompañando de gritos, discusiones

callejeras que se fueron metiendo por mi ventana, alimentando al monstruo que vivía bajo la cama de tensión, de alerta, el miedo, volvió, y ahora ¿cómo salgo ahora, de nuevo?. Durante el día el olor del pan recién hecho de mi vecina, alivianaban los rezagos enmudecidos del insomnio, la canción del gas, una vez más se convertía en una marca permanente de presente, de aquí y ahora, un sonido fuera de este desafinado tiempo que se mantenía intacto en su deambular matutino. De a poco, los amaneceres fueron siendo avisados por un trinar constante, las aves volvieron a posarse sobre los cables de luz, los balcones, incluso las aceras, las tardes se fueron inundando de pregoneros, compra y venta de chatarra, frutas y verduras, servicio de lavado de prendas, tintorería. El cubo vecino se volvió ensayadero de tradicional ecuatoriana, en las heladas noches, los errantes migrantes, los sin casa, lanzaban sus plegarias en forma de grito a la torre de cubos, pidiendo alimentos, pidiendo ser vistos y escuchados.

En esta ala de la casa, descubrí nuevos sonidos. Entonces, mapear la habitación desde esas sonoridades yuxtapuestas en los distintos horarios, la hacía inmensa y la llenaba de historias, era como si el sonido sirviera de traslape a la variedad de emociones que vivía durante el día y la noche. Los distintos y posibles modos de escucha, causal, semántica, reducida, ampliada, intramural o fisgona, se comportaban como *bumerangs*, trayendo en cada vuelta otras formas de percibir, ver, oír, olfatear, tocar la ciudad desde lo traslucido del ventanal, pero también de vivir mi habitar detrás de él. Tumbarme en el piso, escuchar otros espacios de vida hacia abajo a través del filtro de la materialidad del suelo, me llevó hacia otros prismas sensoriales: ver las hormigas, telarañas en movimiento tejiendo en los rincones de las patas de la cama, en las esquinas. El polvo y

su movimiento particulado, lo pequeño, lo simple, lo que hubiera pensado en otros momentos insignificante, indiferente, puso otro telar de sonoridades bajo mis pies, en el camino del movimiento de los días, descubrí que el suelo también está hecho para ser cama, imaginarlo hierba y mar.

La epidermis como *interconexión*

Hundertwasser, el artista que inspiró este relato, ubica la epidermis como esa primera capa por ser la más cercana al yo interior. Sin embargo, después de lo experimentado, ubico esa capa cómo una suerte de interconexión entre el adentro y el afuera, afectada y afectante en ambos universos, es el lugar dónde se inscriben nuestras memorias, nuestras infancias. Esa piel, me recuerda la importancia de volver al asombro, a la respuesta de la vida hacia aquello que pasa por vez primera, volver a ella en esa impermanencia constante del ser, no desde la edad, sino desde las arenas de lo que hemos registrado sonoramente a lo largo de la vida, invita a salir del automático y aprehender, resignificar, abrazar lo propio, imaginar y crear otros mundos posibles y otras escuchas que son “siempre tomadas y reelaboradas en la experiencia vivida, formando parte de sentimientos y emociones que pueden convertirse en elementos de otras atmósferas” (Anderson, 2009, p. 7).

La meditación llegó como polo a tierra, mi cuerpo adoptó la quietud, y el tiempo andaba lento e impreciso, calmo. Mantras, sonido de cuencos disponían mis madrugadas como pausa vital de movimiento energético, otra dimensión de la vida que empezó a cobrar sentido. La atmósfera de ritual se hizo caparazón en mi habitación y produjo el segundo

registro de nuestro mapa sonoro, el adentro que es afuera y viceversa, una captura de lo efímero, una despedida de las certezas. La escucha aparece en esta piel, no como modo, sino como sentido actitudinal de recibir. Dice Lenkersdorf (2008), que nuestra productividad acelerada, nos impide el saber recibir. Por eso, la escucha es un presente, no sólo por ser regalo sino también instante, tiempo, por eso sucede hoy, ya de manera única. Escuchar-sentir-recibir, es abrirse y disponerse a otras ideas, recibimos algo de otros, no de nosotros, eso conduce a la ampliación de las nociones, percepciones sobre otras culturas (Lenkersdorf, 2008), otros modos escuchar y participar en la vida. Esa escucha como presente, se teje con la acción de escuchar como Sadhana, que significa práctica espiritual diaria, que describe Raimon Panikkar (2018) de la siguiente manera:

Escuchar es un gran arte y una gran disciplina, Sadhana. Porque no sé escuchar si estoy demasiado lleno de mí; no sé escuchar si ya sé la respuesta; no sé escuchar si no hago silencio en mí. Y no sé escuchar si no respeto, porque si creo que “el otro no sabe nada”, ¿qué me puede decir? Y tampoco sé escuchar si actúo con la violencia de... situar lo que el otro quiere decir en un esquema predeterminado por mí. El silencio es vaciar, escuchar es la gran sabiduría de hoy. Y, se aprende mucho escuchando, es verdaderamente extraordinario, cada cosa entonces es una revelación. Cada cosa (Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=coBNUbaNq1M>).

La interioridad del cuarto, y ese achicamiento permanente del afuera, logró ampliar mi espacio íntimo en mundos en paralelo inimaginados, como el escuchar desde el suelo, que nunca hubiera practicado en el agite de la ciudad como le conocía hasta entonces. De ahí que la ciudad, esa idea de ciudad a la que me aferraba para no saberme perdida,

tuvo que morir un poco dentro de mí para volver a ella desde otras formas de escucharle, de sentirle palpar.

Esa interconexión que sucede en la piel límite entre el afuera y el adentro, es el lugar de la reconciliación individual, dónde nos aceptamos a nosotros mismos tal y cómo somos, dónde asentimos la vida y la realidad. Voy siendo, en ese camino, intento acoger el cambio como armonía disonante y a la vez melodiosa de manera continuada y superpuesta, me aperturé a la escucha como ese presente que devela lo silenciado, lo oculto a la espera de quien se deja tocar por la magia de lo sorpresivo y sorprenderse.

Rituales en la cocina

por Clementina Crisoliti. Junín de los Andes, Argentina.

ON

Esa noche estuvieron todas juntas

Se cocinaron lento

Sin darse cuenta

Como borrachas

Como hipnotizadas

Por el fuego

Por las memorias

Y en eso, las manos de Enriqueta cortaban la cebolla

Con dedos de rollitos de masa cruda

Mientras la escucho a Dora
Meta y meta hablar de nosotras
De la revolución
Y en eso pongo la radio
Y pongo la olla
Pongo todo al fuego
Pongo la vida
Pongo la ansiedad y la tristeza
Que ardan
Los miedos y las horas
Las encrucijadas y los crucifijos
Mientras Rita habla de estas tecnologías
De su estadía en la pantalla del celular
Este rito en la cocina
De orejas y ojos sin retina
Desde el borde de la ventana
Desde el borde de la olla
Y yo con esta cara
Hinchada de melancolía
Me veo en el reflejo del microondas
Ahora que todo huele a comino
A rocío
A sonido incisivo

A cebolla que cruje sobre la tabla de madera

Ahí viene el tam-tam lejano

Una voz que grita desde adentro

Voz de tripa

-¡Y dale!

-¡Grabalo!

Ese sonido ya es mío

Desde el borde de la olla, le atrapo para que no se caiga

Y se derrame

La voz

El instante de sonido

Me suplica que lo guarde conmigo

Que no lo suelte

Desde el marco de la ventana

La voz humana

Diana enciende la radio

Tam-tam otra vez

Una sintonía

-¡Escuchá nena!

Habla Nora

Con voz de aceituna a la medianoche

Hay que imaginarla nomás

-Acá estamos

-Sí, acá

La cebolla está toda roja

Bañada en pimentón

Ahora

Ahora

Ahora

Con esta carne que se cocina

La escucho hervirse

Borbotear como loca

Soltar la sangre de las venas

De las voces

Adentro de la olla

Hablan de nosotras

De la tierra

Saben a encierro de alacena

A ensueño de radio

A pastel de papa de mi abuela Enriqueta

A voz de pasa de uva

-¡Qué vas a estar sola nena!

OFF

Reflexiones Finales

Las experiencias del Taller de grabaciones de campo y mapa sonoro reúnen a personas de diferentes procedencias que desde sus propios recorridos y atraídas por lo sonoro y las escuchas, se suman a prácticas colectivas para una realización colaborativa. A tono con las materialidades sonoras trabajadas en el taller y con el ejercicio de las escuchas -de las escuchas profundas-, las prácticas realizadas tienden a encauzarse según las resonancias que los movimientos de lxs distintxs integrantes generan al interior del grupo. En este sentido, es posible hacer un paralelismo entre lo que ocurre en el taller y la física del sonido, ya que a partir del trabajo en común afloran acciones y movimientos que, tal como ocurre con las vibraciones armónicas, consolidan el sonar y resonar de las experiencias del grupo. Las energías de las personas tienden a afinarse en frecuencias proporcionales y los elementos no periódicos del espectro, aquellas vibraciones mencionadas como ruido, que también pueden formar parte de las experiencias, cuando surgen lo hacen, retomando la metáfora sonora, como transientes de ataque de las acciones llevadas a cabo, dándole sentido a cada una de ellas, identidad y dirección, nutriéndolas y fortaleciéndolas. Emerge, entonces, como síntesis del trabajo grupal un singular timbre colectivo, polifónico y polisémico, que es como un dado que con sus diversas caras se echa a rodar y con el que, sin detener su movimiento, puede jugar quien quiera escuchar.

La experiencia y la metodología para localizar las coordenadas específicas de cada registro y su geolocalización en el mapa, resultó ser una novedosa forma de complementar el trabajo de grabación de campo y trasladar el material sonoro e incluso

visual a una plataforma que no sólo posibilita la consulta, sino que hace posible la interacción con los escuchas. El esfuerzo, pero sobre todo la perseverancia y la paciencia de quienes participamos, resultó en una exploración con la acústica individual y también con la de índole colectiva.

De pronto caímos en la cuenta de que nuestros rituales no transcurrían en la privacidad de nuestro entorno, sino que nuestro espacio reducido a circunstancias de confinamiento era en ocasiones una forma de aproximarse a otras personas, a sus actividades, a sus conversaciones, a sus acciones, sus sonoridades que, desde otro espacio: el de su corporalidad, se dejaban percibir como intersecciones acústicas en una cotidianidad marcada por un escenario complejo de incertidumbre. Hasta aquí compartimos un primer movimiento que fue desde el registro de las vibraciones al mapa sonoro como dispositivo cartográfico audio-visual.

Luego un segundo movimiento ha sido el que nos llevó desde el mapa sonoro al texto. La construcción de este texto resulta una manera de cambiar el contexto de circulación del mapa sonoro. Un modo de (re)significarlo a partir de integrar un mosaico de relatos que no pretendieron ser un discurso único, sino que buscaron expresar las singularidades de cada experiencia.

Esta polifonía de narrativas a modo de mosaico sonoro, permitió la espacialización de múltiples modos de escuchar, movilizando sensaciones, pensamientos y sentimientos que recrearon ese momento específico de habitar nuestros mundos desde las distintas

pérdidas que trajo el confinamiento. Es decir, no sólo fue ausentarnos y perder la ciudad y su agite tal como lo conocíamos, también, nos despedimos de voces, rostros y abrazos, que pusieron a pender de un hilo las cotidianas certezas, las pequeñas alegrías y las escurridizas esperanzas. La casa se tornó refugio y la piel en frontera segura. La quietud en el adentro, trajo movimientos en todas las direcciones, puso en las arenas de lo móvil y lo cambiante, aquello que reconocíamos como territorio, abrió las puertas de nuestro espacio privado y definió otras maneras de habitar nuestro propio cuerpo, de tocar y dejarnos tocar a través de una pantalla. Las sonoridades de nuestros entornos se trastocaron tanto como los de nuestras casas con la llegada de nuevos hábitos y rutinas. Escuchar y sentir, volver a escuchar y abrazar otro sentir, fue lo que nos dejó este ejercicio, estar siempre en movimiento, escribir desde el sentir y de la experiencia de vida, ir siendo a la par que los sonidos nos encubren como telas invisibles los demás sentidos.

Con la aparición del COVID-19 entramos en una noche de la humanidad toda, una noche global que amplifica desigualdades e intensifica la experiencia cotidiana. En este contexto, produjimos y decidimos circular este dispositivo cartográfico como metáfora, como un modo de exorcizar la pandemia. Anclar los registros sonoros en la tesela de América Latina tomada desde el espacio, en la noche, insinúa el misterio de mirar un cielo estrellado, es como convertir a la tierra en un espejo del cielo en el que podemos identificar constelaciones. La noche, el silencio y la escucha están emparentados. Escuchar la intimidad de un continente a través de sus historias mínimas, cotidianas como las del sonido de una tormenta, las campanas en México o las voces de la radio

en Argentina, escuchar “Con voz de tripa... Soltar la sangre de las venas... De las voces... Adentro de la olla... Hablan de nosotras... De la tierra”. Registrar, en la búsqueda de empoderar la escucha de “ese presente que devela lo silenciado, lo oculto a la espera de quien se deja tocar por su magia”.

Referencias

Anderson, B. (2009) Affective Atmospheres. *Emotion, Space and Society*, 2(2), 77-81.

DOI: <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2009.08.005>

Bas, P. (2020). La escucha circular. En G. Canifré (Org.), *Mapas Sonoros de Latinoamérica (I): transformación sonora en cuarentena* (pp.12-15). Santiago de Chile.

Bas, P. (2018). Territorios sonoros / Cartografías del tiempo. Grabaciones de campo y sonidos geolocalizados: mapa sonoro como forma. I Simposio Internacional Arte Sonoro 2018, Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Disponible en: <https://pablobas.com.ar/textos/territorios-sonoros-cartografias-del-tiempo/>

Brizuela, F. A. (2016). Repensando la cartografía: de la representación objetiva del territorio al acto rizomático de mapear. *Quid* 16, 7, 211-223.

Chion, M. y López Ruiz, A. (1998). *La audiovisión*. Paidós.

Dominguez Ruiz, A. L. M. (2019). El oído: un sentido, múltiples escuchas. Presentación del dossier Modos de escucha. *El Oído Pensante*, 7(2), 91–110.

Gallagher, M. (2016). Sound as affect: difference, power and spatiality. *Emotion, Space and Society*, 20, 42-48. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2016.02.004>

Gallagher, M. *et al.* (2017). Listening geographies: Landscape, affect and geotechnologies. *Progress in Human Geography*, 41(5), 618–637. DOI: <https://doi.org/10.1177/0309132516652952>

Haesbaert, R. (2013). Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad. *Cultura y representaciones sociales*, 8(15), 9-42.

Haesbaert, R. ([2004] 2006). *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Bertrand.

Lenkersdorf, C. (2008). *Aprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*. Editorial Plaza y Valdés.

Lois, C. (2015). El mapa como metáfora o la espacialización del pensamiento. *Terra Brasilis*, 6, 1-27. DOI: <https://doi.org/10.4000/terrabrasilis.1553>

Massey, D. (2000). Um sentido global do lugar. En A. A. Arantes (org.), *O espaço da diferença* (pp. 112-129). Ed. Papirus.

Mendoza Vargas, H. y Lois, C. (2009). Viejos temas, nuevas preguntas: la agenda de la historia de la cartografía iberoamericana hoy. En H. Mendoza Vargas y C. Lois (coords.), *Historias de la Cartografía de Iberoamérica: Nuevos caminos, viejos*

problemas (pp. 9-17). Instituto de Geografía. Universidad Nacional Autónoma de México.

Romero (1939). Colección personal de fotos de la familia Romero, originaria del municipio Almoloya del Río, Estado de México.

Sack, R. D. (1986). *La territorialidad humana, su teoría y la historia*. Cambridge University Press.

Sánchez, F. (2017, 25 septiembre). La tercera piel de Hunderwasser: El hogar. JSM Barcelona [online]. <https://www.jsmbarcelona.com/post/2017/09/25/la-tercera-piel-de-hunderwasser-el-hogar>

Schafer, R. M. (1993). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Intermedio.

Schafer, R. M. (1977). *The tuning of the world*. Knopf.

Fuentes

Panikkar, R. (2018, 26 de julio). L'Ascolto nell'Arte di Vivere [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=coBNUbaNq1M>.

Agradecimientos

Agradecemos especialmente a los editores por la invitación a participar de este libro, a Natalia Bas y Anésio Azevedo Costa Neto que realizaron las traducciones del resumen y a Pablo Bas por facilitar el espacio del Taller de Grabaciones de campo y mapa sonoro para transitar esta experiencia.

Capítulo 9

***Tanto Mar*, tránsitos musicales entre Brasil y Portugal:
semillas dejadas en algún rincón del jardín por Chico Buarque¹**

¹ Traducción de Agustín Arosteguy

Presentación: ¡Envía urgentemente un poco de aroma de romero!

El 21 de mayo de 2019, Chico Buarque fue anunciado como el ganador del importante Premio Camões de la Lengua portuguesa. Atendiendo al pedido del propio Chico, los organizadores – grupo formado por brasileños, portugueses y miembros de los países africanos lusófonos – definieron la fecha de la ceremonia de entrega del premio justamente el 25 de abril de 2020, día que se conmemora la Revolución de los Claveles en Portugal. La fiesta no se llevó a cabo debido a la pandemia de Covid 19.

Chico Buarque tal vez sea uno de los artistas brasileños más conocidos fuera del país. Además de compositor y letrista, recorrió un largo camino como dramaturgo y novelista. El premio Camões le fue conferido por el conjunto de su obra, como afirmó uno de los jurados, el profesor de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, Manuel Frias Martins: “Los textos para teatro, las óperas son de una calidad sensacional. Así como también las novelas. Por lo tanto, es una obra en su conjunto que justifica nuestra decisión²”. Premiar a cancionistas es todavía un asunto controversial. Darle a la canción un estatus de dignidad literaria es un acto osado por más que este género esté ancestralmente vinculado a la poesía. La Academia Sueca premió en el año 2016 a Bob Dylan por entender que él revolucionó la tradición poética de lengua inglesa. Este acto generó, además de mucha discusión acalorada, una ampliación de los límites entre la

² Ingresar: <https://racismoambiental.net.br/2019/05/22/chico-buarque-premio-camoes-com-mensagem-artistica-e-politica/>

poesía y el lenguaje musicado. Por eso, el premio otorgado al brasileño también coloca, de alguna manera, esta cuestión sobre la mesa.

Estudiar la música a través de la geografía es un camino estimulante. Puesto que estas sonoridades nos permiten trafagar por diferentes escalas y analizar la manifestación musical dentro de un barrio o de una ciudad. Pero también nos permite vuelos más altos que nos lleven a entender la música practicada en una región o en el enmarañado de las redes mundiales. He estado haciendo diferentes ejercicios en este sentido y veo que la geografía de la música puede ser un camino promisor para que podamos comprender el mundo contemporáneo en todas sus complejidades y disputas. El presente texto busca investigar el tránsito de la canción brasileña mediante la trayectoria artística de uno de sus principales representantes: Chico Buarque.

Nuestra hipótesis es que él, tras el período de exilio, inicia una carrera internacional de intercambios e influencias mutuas. Hasta el día de hoy, es uno de los artistas brasileños con contactos más estrechos con Cuba. Fue también uno de los primeros músicos en conocer Angola y construir lazos culturales con músicos africanos. Y a su vez, también, estableció un conjunto de vínculos con diferentes países europeos.

Lo que queremos traer al debate aquí es el papel político-cultural que músicos brasileños ejercieron y ejercen en Portugal. Mapear este tránsito, los intercambios y la inspiración que compositores como Chico Buarque de Holanda ha tenido desde la década de 1970, nos parece revelador. Esto exige que miremos no sólo los contenidos políticos implícitos

en las letras de las canciones. En este sentido, es preciso reconstruir contextos, comprender las lógicas de un mercado cultural que se abría en aquel momento a la globalización, una red de intercambios geográficos que se fortaleció entre artistas brasileños y extranjeros.

Vamos a centrar nuestro análisis en la década de 1970 y a abordar este asunto en dos partes. Primero, vamos a tratar específicamente de dos canciones. La obra de teatro *Calabar* de 1973 –que fue escrita por Chico y Ruy Guerra– discute las relaciones coloniales entre Brasil y Portugal y que están, de cierta manera, aún presentes en la conflictiva historia nacional. Entre las diversas canciones de la obra, destacaremos *Fado Tropical*. Después, enseguida, discutiremos, puntualmente, la canción *Tanto Mar* que fue escrita en el año 1974 inspirada por un profundo entusiasmo de Chico ante la Revolución de los Claveles. Finalmente, en la segunda parte, discutiremos las influencias dejadas por Chico en Portugal y las lecturas de su trabajo que aún se llevan a cabo en la actualidad. Traeremos como principal documento la película producida por Joana Barra Vaz en el año 2012. Este trabajo fue realizado por una joven cineasta que da voz a músicos de su generación.

En el día fijado para la entrega del premio Camões, Chico graba un video para el público portugués en el que dice: “Lamentablemente, no estoy allí, no habrá entrega del premio, ni descenderé con ustedes la avenida. Pero esta tarde, dejaré en la ventana claveles rojos y cantaré alto y claro *Grândola, Vila Morena*, de Zeca Afonso. (...) Y piensen en

sus hermanos brasileños que necesitan, más que nunca, de su aroma de romero”³. En referencia a la canción *Tanto Mar*, el mensaje fue replicado con vigor en las redes sociales brasileñas y portuguesas.

Parte 1: Brasil, un inmenso Portugal

En este apartado primero presentaremos el contexto en el que fue escrito el texto *Calabar*. Cómo fue su producción, cómo fueron las negociaciones para el montaje en 1973 y, posteriormente, el montaje en 1980. Presentaremos, luego, la historia y sus personajes para que podamos comprender el enmarañado de significados y metáforas que dichas canciones, que fueron escritas para el espectáculo, poseen. Con los años, las canciones ganaron una autonomía. Pasaron a ser ejecutadas por diferentes músicos portugueses o brasileños en contextos bien diferentes. Desde performances intimistas que rediscuten los contextos políticos de la época, tanto en programas de auditorios repletos de imágenes de un Brasil de bellezas naturales y atractivos turísticos como en la versión de Fernando Pereira que, secuestrando la ironía indiscutible de la letra, presenta el mensaje como si Brasil y Portugal estuviesen, finalmente, hermanados⁴. Es decir, la canción, fuera de contexto, puede asumir una determinada performance que “dice” algo completamente diferente de lo que decía en el texto original. Para darle

³ Ingresar: https://www.instagram.com/p/B_bIshTF8c3/

⁴ He aquí el tenor de la performance: “Un gran músico brasileño, Chico Buarque de Holanda, escribió un día un fado lindísimo uniendo Portugal y Brasil en un lindo viaje poético como si existiese un solo país. Es lo que yo quiero hacer hoy aquí en este día”. Afirma, bajo violines, el cantor Fernando Pereira que va cantando música intercalada por poemas de Fernando Pessoa del libro *Mensaje*. Imágenes de luces, selvas vírgenes, islas y mares transparentes en sobrevuelos alucinantes esconden la indiscutible ironía de la letra. Esta es completamente sustituida por una creencia de que la colonización portuguesa fue la gracia suprema para la formación de la nación brasileña. La exaltación del pasado glorioso de Portugal hecho por Pessoa es colocada en la misma clave de la canción de Chico. Algo, verdaderamente, aterrador. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=JNigas2Ijn8>

complejidad a nuestro análisis es importante evitar una lectura anacrónica y “desterritorializada”. Para ello presentamos el contexto discursivo original.

Chico y las obras *Morte e Vida Severina* y *Calabar*

Chico Buarque va a Europa a fines de 1968 huyendo de la dictadura militar brasileña. El país escogido por él y su esposa, la actriz Marieta Severo, es Italia. Esto se debió a que él ya había vivido en Roma durante la infancia con su familia (su padre, Sérgio Buarque de Holanda, fue un importantísimo historiador que trabajó en la cátedra de estudios brasileños de la Universidad de Roma entre 1953 y 1955). Después de casi dos años tratando de sobrevivir con su arte en Europa y teniendo dificultades financieras para sustentar a la familia, la pareja decide volver a Río de Janeiro. Regresó al país en 1971 y retomó sus actividades artísticas.

Desde el inicio de su carrera, Chico siempre transitó entre los lenguajes. Incluso antes de iniciar su vida profesional, en el período en que era estudiante de arquitectura, Chico aceptó la invitación de Roberto Freire para hacer las canciones de la obra *Morte e Vida Severina* (1965). Chico, que vivía desde los dos años en San Pablo, cursaba a mediados de la década del 60, el segundo año de la carrera de Arquitectura y Urbanismo en la Universidad de San Pablo (USP). En este momento, fue invitado a participar del histórico montaje en el Teatro TUCA del espectáculo dirigido por Roberto sobre el texto de João Cabral de Melo Neto. Se inicia allí una relación simbiótica entre música, teatro y literatura que lo acompañó a lo largo de su vida. En una entrevista concedida a un grupo de periodistas del diario *Pasquim*, Chico declara: “Desde el comienzo he estado conectado

con el teatro. *Morte e Vida Severina*. Hice la música para el Teatro Oficina, para la obra *Os Inimigos*. Acompañé al teatro, era parte del asunto al cual estaba vinculado” (Souza, 2009, s/p).

Así, el primer viaje que Chico hizo para Europa como artista fue con la obra *Morte e Vida Severina*. Esta fue inscrita en el festival de teatro universitario de Nancy de 1966. Chico ocupó el lugar del guitarrista que a última hora no pudo acompañar a la compañía. Una vez allí, la obra ganó el festival y tuvo un lugar en el Teatro Odeón de París. Chico le cuenta a Zappa (2016, p. 61):

Estuvimos un buen tiempo en Francia y después viajamos a Portugal. Sólo entonces João Cabral vio *Morte e Vida Severina*. Ahí fue que se integró y se fue con nosotros a Coímbra. Adoró. Después supe que él ni había autorizado la obra, porque no le gustaba la música, y era verdad. Freire, que era el productor, montó el espectáculo a pulmón, sin la presencia de João Cabral. Pero la repercusión fue muy buena, todos comenzaron a hablar. Odylio Costa Filho que vivía en Lisboa, habló con João y él se dispuso a asistir. Debe haberse quedado conmovido. Era algo muy bonito ver aquellos chicos allí, haciendo aquello.

Es interesante pensar que el éxito que la obra obtuvo en Francia, ganando el Gran Premio Internacional del Festival Universitario de Nancy, hizo que las autoridades brasileñas cambiaran de opinión. Primero, cuando Roberto Freire inscribió la obra en el festival y pidió ayuda económica a las instituciones públicas de cultura, todas las puertas estaban cerradas. En su biografía escrita por Paulo Moraes (2020) encontramos:

No tuve apoyo de ninguna institución, siendo negada no sólo la ayuda en efectivo por el Ministerio de Educación y Cultura, como también se prohibió izar banderas brasileñas y ejecutar el Himno Brasileño en la apertura del Festival. Itamaraty ofreció tres pasajes aéreos para el grupo que tenía más de 33 personas. (...) El montaje ganó el gran premio del festival y fue un enorme éxito de público y crítica. Enseguida, Itamaraty envió ayuda económica para que el grupo permaneciera en Europa, cumpliendo con las diversas invitaciones que recibió. Cinco presentaciones más en Francia, incluyendo París, y 11 en Portugal, donde el propio autor, João Cabral, vio y quedó encantado con lo que se había hecho a partir de su poema (Moraes, 2020, pp. 112-113).

Es decir, según el diario brasileño *O Globo*, tras el éxito del espectáculo, la Embajada de Brasil en Francia mandó un telegrama a Itamaraty contando que el gran crítico Jean-Jacques Gauthier escribió en el Diario *O Fígaro* que la obra “Es el gran momento de emoción, que el espectáculo alcanzó las fronteras de lo sublime y raramente vio tan rara nobleza” (Diario *O Globo* de 28/04/1966). Termina diciendo que la obra justifica todo el festival. Asimismo, el diario *Le Monde* escribe que al lado de *Morte e Vida Severina* los otros 12 espectáculos precedentes parecen irrisorios. Con esto, las autoridades brasileñas comienzan a apoyar a la compañía de teatro estudiantil.

En esta época, João Cabral de Melo Neto trabajaba en la Embajada de Suiza. Y, como dijo Chico en la entrevista anterior, él no gustaba de música, a diferencia de su amigo Vinicius de Moraes. Los dos eran funcionarios de las Embajadas Brasileñas en Europa, ambos diplomáticos y poetas. En el ensayo biográfico *Homem sem Alma* de José

Castello (1996), encontramos un pasaje curioso que narra el encuentro, en un bar en Ginebra, de dos grandes literatos brasileños. Dice que Vinicius toma la guitarra para mostrar sus composiciones más recientes y Cabral se irrita: “Disculpame, Vinicius, ¿pero por qué todas sus músicas hablan desde el corazón? ¿Será que no tienes otra víscera sobre la cual cantar?” (p. 18). Pero el músico no flaquea y responde: “Bueno, João, vos continuas ese nordestino seco. Pero, un día, aún pondré música a uno de tus poemas de cabra” (p. 18). La promesa de Vinicius nunca se cumplió. Sin embargo, el joven Chico, que ni conocía la historia, lo hizo con maestría única a los 22 años de edad. Colocó música en los poemas de Cabral de Melo Neto. Los 200 *Long Plays* (LPs) que la compañía llevó a Europa con la banda sonora compuesta por Chico Buarque para el espectáculo, todos fueron vendidos en pocos días (Diario *O Globo* de 27/04/1966).

Después de esta experiencia, Chico escribió la obra *Roda Viva* que se representó en Río de Janeiro a principios de 1968 bajo la dirección de José Celso Martinez Corrêa. Tras su retorno del exilio, el artista intensifica y amplía su actuación. *Calabar: o elogio da traição* fue escrito, vuelvo a enfatizar, antes de la Revolución de los Claveles de 1974. Esta revolución puso fin a la dictadura más larga de la historia moderna (1926–1974). Es decir, cuando la obra fue montada y pasa por el aval de los censores en Brasil, Marcelo Caetano aún estaba en el poder en Portugal. Este contexto es importante recordarlo. Él escribe esta pieza juntamente con el director mozambiqueño radicado en Brasil, Ruy Guerra.

Imagen 1

Capa del LP que contiene las canciones compuestas por Chico Buarque para la obra Morte e Vida Severina



Imagen 2

El reportaje de la Revista Manchete de junio de 1966 anunciando el éxito del espectáculo en la capital francesa



Fuente: Hemeroteca do Arquivo Público Digital do Estado de São Paulo

Se trata de un trabajo, como él mismo dice, más maduro: “Calabar es un trabajo más elaborado (...) Es un trabajo más denso (...) que exigió más investigación puesto que es un tema histórico” (Buarque y Guerra, 2017, p. 7). A fines de julio de 1973, los dos autores

procuraron en San Pablo al director Fernando Peixoto para dirigir el espectáculo cuyo texto ya estaba liberado por la censura desde el mes de abril. En las semanas siguientes a la aceptación, el grupo se traslada a Río de Janeiro, donde acuerdan que la producción sería realizada por los actores Fernando Torres y Fernanda Montenegro. Marcan el estreno para noviembre de ese mismo año. Durante los meses de septiembre y octubre los ensayos se realizan en un espacio en el barrio de Ipanema, en la zona sur de Río. El 30 de octubre los actores pasan, finalmente, a ocupar el Teatro João Caetano, en el centro de la ciudad. Sin embargo, cuando estaban en la víspera del estreno, llegaron noticias de Brasilia informando que la censura estaba haciendo una “nueva revisión del texto”, sin plazo para la liberación. La obra no pudo ser representada sin esa liberación y el estreno fue cancelado. A mediados de noviembre, todas las negociaciones de los abogados junto a los órganos de censura fracasaron. El resultado no pudo ser peor: no solo la obra no pudo estrenarse, sino que estaba prohibida la divulgación del motivo real de la cancelación. La pareja de productores sufrió una pérdida gigantesca y todo el equipo tuvo que aceptar esa frustración. Después de más de seis años, en 1979, la obra fue finalmente liberada por los órganos de represión y el equipo retomó el proyecto. Chico y Ruy, así como el director Fernando Peixoto, hicieron alteraciones en el texto y en la performance debido a los cambios en el contexto del país. El 7 de enero de 1980 comenzaron los preparativos para el nuevo montaje en el João Caetano, teatro con el mismo nombre, sólo que esta vez en la ciudad de San Pablo. A pesar de los cambios, algo en el espectáculo continuaba actual en la visión de los idealizadores. La permanencia de un pasado mal resuelto de una nación aún colonizada social-económica-política-culturalmente. Por eso, Calabar desmitifica el concepto de traidor y la noción

vacía y abstracta de traición. Cuestiona los valores y revela contradicciones con un humor visceral.

La obra transcurre en el período colonial cuando el gobierno portugués intentaba, con enorme dificultad, expulsar la presencia holandesa de la zona azucarera de Pernambuco. Desde 1624 los intentos fueron infructuosos. La historia es contada a partir de algunos personajes: Domingo Fernandes Calabar, personaje real e histórico que fue un soldado mestizo miembro de las tropas portuguesas en el período colonial; Mathias de Albuquerque, portugués nacido en Brasil que se vuelve gobernador de Pernambuco; Henrique Dias, esclavo africano manumitido y Felipe Camarão, indígena que se convirtió al catolicismo. Así, la alianza entre las tres “razas fundadoras” de la futura nación, permaneció invicta contra el invasor bávaro hasta que Calabar decidió cambiar de bando. Empezó a luchar por el que pensaba que era mejor para Brasil y ya no para los intereses de la Corona portuguesa.

El gesto de Calabar, narrado en varios documentos oficiales y libros de historia como “la más vil traición”, es trabajada en la obra cargada de símbolos políticos y geográficos. Calabar era el hombre de la tierra y conocía como nadie el territorio. “Leía en las estrellas y en el viento/ Sabía de los caminos escondidos/ sólo conocido por los animales de esta tierra/ de nombre extraño de pronunciar (...) quien piensa de una forma imposible de pensar” (Buarque y Guerra, 2007, pp. 31-32). Se pone al servicio de Maurício de Nassau, pero no hace ningún esfuerzo por preservar su vida. Es capturado por Mathias de Albuquerque en 1635, ejecutado por el crimen de la más alta traición, sin que hubiese

ninguna protesta emitida por los holandeses. Por eso el tema que se trata es, sobre todo, la traición. Ruy Guerra lo definió así en 1980:

Antes de Calabar, estábamos más preocupados con la traición. Y la traición es algo que podemos alcanzar en muchos niveles. Podemos alcanzarla en un nivel enteramente metafísico. Podemos alcanzarla en un nivel enteramente circunstancial. Podemos alcanzarla en un nivel ideológico. Y es evidente que, para nosotros, no interesa discutir la traición de una forma absoluta, porque la traición es un tema filosófico. Me parece que la traición es algo que está patente en el mundo moderno: el concepto de traición y de fidelidad (Guerra, En: Buarque, 2017, p. 8).

Para Adriana Florent, Calabar propone una reflexión sobre las nociones de fidelidad, de patriotismo y de nacionalismo a través de un texto con mucha ironía. “En pleno período militar en Brasil, por no hablar del salazarismo que vivía sus últimos meses en Portugal y en los países africanos de lengua portuguesa que aún no habían conquistado su independencia, esta visión crítica de un episodio consagrado de la historia oficial se revela bastante provocativo” (Florent, 2007, p. 2).

La temática de la traición entonces asume diferentes dimensiones. El indígena que se convierte a una nueva religión traicionando su ancestralidad. El negro esclavo manumitido que traiciona al mestizo Calabar en nombre del señor blanco. El blanco, que ya es brasileño, pero que opta servir al gobierno distante de la colonia. En un pasaje dramático de la obra, Mathias confiesa que sufre la tentación de pensar en su propio país ya que es brasileño y está al servicio de España, a la cual Portugal está sometido. Él

dice: “Oh, pecado infame, ¡la infame traición de colocar el amor por la tierra en que nació por encima de los intereses del rey!” (Buarque y Guerra, 2017, p. 54). En un instigador análisis, Regina Machado (2012) traza paralelos entre importantes textos brasileños que abordan la cuestión de la traición como algo que es inherente a los conflictos de nuestra formación socioespacial⁵. Es decir, tanto en la literatura de José de Alencar como en la de Chico Buarque, el tema de la traición aparece en los textos como si revelara que en este lugar de la construcción de la identidad nacional se encuentra una cuna de indisolubles conflictos. Chico en una entrevista con la radio MPB Especial en 1973 habla sobre *Calabar* momentos antes de ser censurada:

Calabar pasó a la historia como un traidor. Y nosotros (Ruy Guerra y él) fuimos a mirar en los libros de historia. Hasta le pedí ayuda a mi padre. Miramos los libros portugueses, brasileños y holandeses y no encontramos conclusiones de por qué cambió de bando. Él se pasó del lado de los holandeses. En una época en que Portugal era dominado por España. Es decir, Brasil no era ni brasileño ni portugués. Era una colonia de España. O sea, era una cosa muy vaga. Si él se pasó por dinero o por ideal, eso no se define en la obra (...) la obra discute entonces la traición. ¿Hasta qué punto la persona se estaba traicionando al momento de tomar una decisión individual? (Declaración MPB Especial 1973⁶).

¿Calabar es traicionado o es traidor? Muerto por las fuerzas gubernamentales, permanece vivo durante toda la obra en la memoria de los personajes, ya sea como

⁵ Para saber más ver Regina Machado, ‘Elogio da traição de José de Alencar a Chico Buarque e Ruy Guerra’. Revista Espaço Acadêmico n. 128 – Enero de 2012. En <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/13908/8517>. Último acceso: 20 de mayo de 2021.

⁶ Ingresar: https://cultura.uol.com.br/videos/54289_mpb-especial-com-chico-buarque-1973.html

recuerdo de nostalgia o como obsesión, cercado de culpa y miedo. Barbara, viuda del soldado, revela a su amiga Anna:

Sabes, es hasta bueno que ellos piensen que mataron a Calabar. Descuartizaron Calabar y esparcieron por ahí sus pedazos. Pero Calabar no es un montón de sebo, no. Yo sé que Calabar dejó una idea derramada en la tierra. Las personas de la tierra saben de esta idea, recogen esta idea y les gusta, aunque anden con ella escondida, bien guardada (...) la idea es de esas personas. A los que no les gusta esta idea se rascarán, se burlarán, pensarán que es pulga de mar. Entonces esta idea maldita comenzará a perturbar los pensamientos de estos señores, despertará a estos señores en medio de la noche. (...). Pero no sirve de nada descuartizar la idea y esparcir sus pedazos por ahí, porque ella es como una culebrilla de cristal. Y la gente sabe que cuando se corta en dos, tres, mil pedazos, se rehace fácilmente (Buarque, 2017, pp. 68-69).

La idea impresa en la ficción de que Calabar no muere, es bastante fuerte. La idea de “culebrilla de cristal” evocada como metáfora de fuerza frente a la inmortalidad, es aterradora. En realidad, culebrilla de cristal (*ophiodes striatus*) es el nombre popular de una especie que vive en Brasil, Uruguay y parte de Argentina, en áreas abiertas y bordes de bosques que, de hecho, no es ni culebrilla ni de cristal. Se trata de una especie de lagarto que no tiene patas, pero tiene párpados. Reza la leyenda que el animal, incluso después de haber sido cortado en pedazos, revive⁷. Es decir, en el texto, *Calabar* sigue

⁷ Culebrilla de cristal es el nombre de un libro de Sérgio Buarque de Holanda publicado en la década de 1940. Recordando que Sérgio es el gran especialista sobre la historia colonial portuguesa en las Américas y que fue, como afirmó Chico, consultado durante el proceso de la investigación. A su vez, ese nombre es también el título del disco de 1978 de MPB4, conjunto vocal que acompañó a Chico en casi todos los

vivo, incluso después de muerto. Esta idea es común en las narrativas indígenas y africanas. Ella gana gran fuerza en el pensamiento descolonial, o en las llamadas “culturas de síncope” (Simas y Rufino, 2018). Para estos grupos, la muerte no es lo opuesto a la vida. La muerte es vida en la medida en que aquel que se fue, sigue siendo recordado. Si sus ideas continúan vivas, él sigue potente. Lo opuesto a la vida es el desencantamiento. Eso sí, preña de olvidos y es motivo de tristeza. “Ubuntu”, en el idioma Zulu, puede ser traducido como “yo soy porque nosotros somos” Esta es una idea – una verdadera filosofía – muy poderosa que nos lleva a la percepción de que nos humanizamos a través de los demás. Los seres humanos forman parte de un colectivo que le da sentido y significado, incluso cuando se mueren. Esta idea es la base de la lucha de varios grupos de pensamiento descolonial en los días de hoy, sobre todo los vinculados a los derechos de las minorías como los indígenas y los movimientos negros.

Fado Tropical

La canción *Fado Tropical* en la obra es proferida por la voz de Mathias de Albuquerque, el gobernador. Ella es una de las canciones más emblemáticas de la obra puesto que articula un conjunto bastante complejo de intertextualidades al traer para la canción referencias literarias, históricas, musicales y pictóricas.

Para comenzar podemos pensar en la palabra “fado” que, etimológicamente hablando, significa destino, vaticinio de algo. Luego el destino de Brasil, como nación, estaría condenado a ser “un inmenso Portugal” o, más precisamente, “un imperio colonial”. El

trabajos durante la década de 1970 y que tiene uno de los repertorios más politizados del cancionero brasileño.

fado fue un género ampliamente utilizado por la propaganda del régimen salazarista. El término “tropical” evoca (para todos los brasileños hasta los días de hoy, pero, sobre todo para el oyente en 1973) el inmenso éxito de la canción *País Tropical* de Jorge Benjor grabada en 1969 por Simonal⁸. Esta canción ganó enorme notoriedad en ese momento porque encajó perfectamente con el clima de orgullo que buscaba construir la propaganda del régimen militar brasileño. Para Florent “el mismo adjetivo (tropical) evoca igualmente la doctrina del lusotropicalismo, concebido por Gilberto Freyre, y entusiásticamente adoptada por los ideólogos del salazarismo”, como señala Armelle Enders (Enders, 1997, p. 201 *apud* Florent, 2007, p. 3)⁹. Intentemos ahora desentrañar el enmarañado de referencias que Chico construye para entender el tenor de ironía que la canción posee.

Fado Tropical

Oh, musa do meu fado
Oh, minha mãe gentil,
Te deixo, consternado,
No primeiro abril.
Mas não sê tão ingrata,

⁸ Wilson Simonal tiene una historia que precisa ser revisada con urgencia. Capturado por los ideólogos reaccionarios de la época, que veían en su arte alegre y bailable algo capaz de construir una imagen de Brasil de paz y de convivencia serena entre negros y blancos. En los últimos años este tema ha vuelto al debate puesto que revela mucho más el incómodo de ver un negro izando la bandera del arte negro con orgullo de que un artista al servicio de la dictadura. Su biografía está siendo revisada a través de documentales, películas y textos académicos. Tal vez uno de los más valientes textos sea el de Aquiles Rique Reis, *Confesso que erreí* (Reis, 2004). Él presenta detalles de los años 70 y cómo fue destruida la carrera de artistas negros como Toni Tornado y Wilson Simonal. Para saber más ver el documental: *Simonal: ninguém sabe o duro que dei* del año de 2009 (Ingresar: https://www.youtube.com/watch?v=ItVY5xs3_VM) y también la ficción *Simonal* de 2019 (trailer ingresar: https://www.youtube.com/watch?v=pTpbFh_MeX8).

⁹ Para Adriana Florent se trata de la canción más emblemática de la obra porque en ella Chico procura preservar los rasgos de la dramaturgia en tres tipos de textos yuxtapuestos. Ella explica: “el fado, propiamente dicho, que contiene tres estrofas y el estribillo; la réplica de Mathias de Albuquerque al personaje Frei Manoel de Salvador (...) y por fin, un soneto compuesto a la manera de Cláudio Manuel da Costa y melancólicamente declamado por el gobernador. “El conjunto, aunque de modo paródico, forma lo que Marilena Chauí llamaría de semióforo, o sea, un conjunto de señales significativas que celebran un valor común, en el caso la propia formación de la nación brasileña” (Chauí, 2000, pp. 11-12 *apud* Florent, 2007, p. 2).

Não esquece quem te amou
E em tua densa mata
Se perdeu e se encontrou
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai torna-se um imenso Portugal.

Mathias (hablando con emoción, guitarras de fondo)

Sabe, no fundo eu sou um sentimental. Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo. Além da (sífilis), é claro. Mesmo quando minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar, meu coração fecha os olhos e, sinceramente, chora.

Cantando:
Com avenca nas caatingas
Alecrins no canavial,
Licores na moringa
Um vinho tropical.
E a linda mulata,
Com rendas de Alentejo,
De quem, numa bravata,
Arrebato um beijo.
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai torna-se um imenso Portugal

Recitando:
Meu coração tem um sereno jeito
E as minhas mãos o golpe duro e presto
De tal maneira que, depois de feito,
Desencontrado, eu mesmo me contesto
Se trago as mãos distantes do meu peito,
É que há distância entre intensão e gesto
E, se meu coração nas mãos estreito,
Me assombra a súbita impressão do incesto.

Quando me encontro no calor da luta
Ostento a aguda empunhadora à proa,
Mas o meu peito se desabotoa

E, se a sentença se anuncia, bruta,
Mais que depressa a mão cega executa
Pois senão o coração perdoa.

Cantando:
Guitarras e sanfonas,
Jasmim, coqueiros, fontes,
Sardinhas, mandiocas
Num suave azulejo
E o Rio Amazonas
Que corre atrás-os-montes
E, numa pororoca,
Desagua no Tejo.

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai torna-se um imenso Portugal.
Ai esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai torna-se um Império Colonial.

En el inicio oímos “Oh, musa de mi fado/ oh, mi madre gentil” que, como en la epopeya de Camões donde, en el pecho lusitano, la musa del poeta se confunde con la patria. La “madre gentil” es una referencia directa al himno nacional brasileño “de los hijos de este suelo, eres una madre gentil, patria amada, Brasil”.

Es pertinente la observación de Florent (2007) para quien el “primero de abril” posee dos sentidos complementarios. En primer lugar, el “día” del golpe de 1964. En Brasil existían dos tipos de interpretación de la realidad de la nación en aquel momento: para un grupo – simpatizante del gobierno militar – el nombre dado fue “Revolución de 1964” y habría ocurrido el 31 de marzo. Para el grupo de personas en contra de la toma del poder por parte del ejército, se trató de un “Golpe Militar” y habría ocurrido, justamente, el 1 de abril, día de la mentira en Brasil y en algunos otros países. Sin embargo, complementa Florent, podríamos pensar en otro:

Nuestro “primer abril”, o sea, el 22 de abril de 1500, fecha oficial del ‘descubrimiento’ de Brasil. Perdido en la “densa selva” tropical, el futuro habitante del nuevo país inicia la imposible búsqueda de su identidad. En este punto, vemos surgir la reminiscencia de otra obra fundamental para la comprensión de la historia brasileña, *Raízes de Brasil*. La visión de Sérgio Buarque de Holanda coincide aquí con la imagen evocada por el hijo cantor: “Trayendo de países distantes nuestras formas de convivencia, nuestras instituciones, nuestras ideas, e insistiendo en

mantener todo esto en un ambiente a menudo desfavorable y hostil, estamos aún hoy desterrados en nuestra tierra” (Holanda, 1992, p. 3 *apud* Florent, 2007, p. 4).

Este sentimiento contradictorio que revela un rechazo del colonizador a adaptarse al medio (a diferencia de Calabar que conoce los secretos de esta tierra) revela el carácter ilusorio de nuestra independencia como nación en la voz del personaje que al mismo tiempo “se perdió” y “se encontró”.

Inmediatamente después, podemos encontrar un conjunto de descripciones del paisaje tropical impregnado de otro, imposible de convivir. Es como si la geografía de Brasil pudiese acoger – sin conflictos – naturalezas diferentes. Culantrillos, especie que exige gran humedad, luz indirecta y no tolera vientos florece, justamente, en la caatinga, dominio morfoclimático absolutamente antagónico. Romero, una planta a la que no le gusta mucha agua ni mucho calor, jamás conviviría con la caña de azúcar que precisa de mucha agua, mucho calor y exige cortavientos para desarrollarse. Los suaves azulejos no revelan amenidades. La mulata vistiendo encajes, de hecho, se trata posiblemente de una esclava a la que el poeta le “arrebata un beso”. Esta era una de las violencias más practicadas en la colonia donde la mujer negra era frecuentemente violentada. Maria Helena Pereira Toledo Machado en la entrada ‘Mujer, Cuerpo y Maternidad’ del *Dicionário da escravidão e liberdade*, escribe:

Otro problema que las esclavizadas enfrentaban era el estupro, que sucedía en todas las sociedades esclavistas. El tema es normalmente silenciado o idealizado como un encuentro romántico, o casi, que ocurre bajo los auspicios de una esclavitud íntima y endulzada. Vista como portadora de una sensualidad

exagerada o como mujeres pasivas – interpretación adoptada por el abolicionismo inglés y asumida como realidad por autores como Gilberto Freyre –, casi siempre la culpa del abuso era atribuida a las víctimas. El diario de un administrador y propietario de esclavos en Jamaica a fines del siglo XVIII revela cuán endémica era la violencia sexual. Un castigo muy común, aplicado a las esclavas desaparecidas, era el estupro individual o colectivo. Incluso en la sociedad más estable y segregada del sur de los EUA, el estupro constituía una práctica usual (...) esclavas domésticas eran asaltadas dentro de la casa, se quedaban embarazadas y tenían que criar los hijos; no sólo compartiendo el espacio con el hombre que abusó de ellas, sino sufriendo – con los niños – las consecuencias de eso. Madres e hijos convivían con esposas y medios hermanos, componiendo situaciones de alta tensión, celos y castigos que podían terminar en la venta por separado de madres e hijos (Machado En Schwarcz y Gomes (Orgs.), 2018, p. 338).

Es decir, la “bravuconería que arrebató un beso a la mulata”, es un acto no consentido fruto de la violencia de una sociedad racista y machista. Y, finalmente, la imagen desconcertante: un Río Amazonas, río de planicie, corriendo atrás de montes. Más que eso, Chico describe el Amazonas corriendo Trás-os-Montes, – región de Portugal de montañas y plantaciones de viñas y olivares. En el río más grande del mundo en extensión y volumen de agua vive un macareo¹⁰ para desaguar en el Tejo.

¹⁰ Macareo es un fenómeno natural que sucede en varias partes del mundo, inclusive en el Río Amazonas. Se trata de un encuentro de las aguas del mar que, en un determinado momento, retornan para dentro de las aguas fluviales generando olas grandiosas.

Por eso afirmamos que *Fado Tropical* revela – a través de un conjunto de intertextualidades, parodias e ironías – un Brasil sumergido en contradicciones y traiciones. Un país incapaz de romper con sus orígenes coloniales y eternamente escindido. Marcado por la violencia y por el silenciamiento de los más débiles. En una entrevista concedida para la TV en 1978 Chico¹¹ declara:

Ay esta tierra aún va a cumplir su ideal, aún va a convertirse, en un inmenso Portugal. Esta letra fue prohibida aquí y allá. Era una ofensa a Portugal y a Brasil. Ellos, más tarde, después de la revolución portuguesa de 1974 se pusieron la gorra. La música que ya estaba prohibida aquí se volvió aún más prohibida. Porque Brasil ser un inmenso Portugal se convirtió en una afirmación muy subversiva, muy peligrosa.

Antes de cerrar este capítulo, precisamos citar un personaje femenino de la obra. La compañera de Calabar, Bárbara. La obra comienza con esta mujer llorando la muerte del amado y reivindicando su lugar en la narrativa. Washington Menezes hace un análisis bastante interesante de este personaje:

Bárbara es el prototipo de personaje paratópico. Mujer, mameluca, viuda, “bárbara”, ella dispone de todas las características de los tipos marginalizados. “Extranjera” en su propio país, Bárbara, al contrario de todos los personajes, no posee ningún referencial, a no ser el marido muerto. Bárbara no posee patria, como Maurício de Nassau o incluso la prostituta Anna de Amsterdam; no posee título, como el Fraile Manuel de Salvador o el Oficial Holandés; no posee ni

¹¹ Ingresar: <https://www.youtube.com/watch?v=Pj5VuYSmd4k>

siquiera apellido, como Mathias de Albuquerque o Sebastião do Souto. Es solamente Bárbara, nómade, desterritorializada. Movedizo, el personaje Bárbara se mueve 'por detrás' de los otros, arrastrándose en el espacio y en el tiempo, a la sombra del fantasma de su amante Calabar. Ejemplo radical de paratopía, el personaje Calabar construye sus sentidos incluso en la ausencia, en el silencio, en el desplazamiento alegórico propuesto por los autores. (Menezes, 2013, p. 69)

Así el personaje de Bárbara atraviesa la obra articulando la presencia y la ausencia (Calabar no aparece nunca, es apenas citado por los personajes) así como los diálogos y los silencios. La canción *Cala Boca, Bárbara* es un ejemplo. Mientras la mujer narra cómo Calabar conoció sus tierras, sus secretos femeninos y los secretos de Estado (trazando como sinónimos su cuerpo de mujer y el cuerpo de su tierra, su suelo, sus bosques y sus ríos) es interrumpida por el grito de callate la boca. Con la expresión repetida *callate la boca, Bárbara*, se llega a Calabar. Una vez más, se dice sin decirse, o, mejor dicho, se exploran los diferentes sentidos de los signos, entendiéndose, de alguna forma, que sus diferentes formulaciones están presentes en la memoria discursiva (Menezes, 2013). El estribillo "[Callate la boca, Bárbara](#)" es repetido numerosas veces en la grabación con la incorporación de las voces de MPB4 y después de un coro más vigoroso.

Podríamos hablar mucho más aquí del conjunto de canciones de Calabar. Sin embargo, ahora vamos a saltar al año siguiente cuando, en Portugal, asistimos al fin de la dictadura salazarista. El mundo acompañaba los cambios de aquel pequeño país sintiendo una profunda emoción. Entre los artistas estaban Chico y el francés Georges Moustaki. Éste

último, confesamente enamorado de la canción brasileña, le pide a Chico que escriba una versión de *Fado Tropical*. Sin embargo, la letra en francés está completamente desvinculada de la versión original y narra, sobre todo, del momento posterior a la Revolución de abril de 1974. A seguir traemos la versión de la canción en francés y una traducción aproximada al español. En esta versión francesa el nombre también cambió.

Pasó a llamarse [*Portugal*](#)

Oh muse ma complice
Petite soeur d'exil
Tu as les cicatrices
D'un 21 avril
Mais ne sois pas sévère
Pour ceux qui t'ont déçue
De n'avoir rien pu faire
Ou de n'avoir jamais su
A ceux qui ne croient plus
Voir s'accomplir leur idéal
Dis leur qu'un œillet rouge
A fleuri au Portugal
On crucifie l'Espagne
On torture au Chili
La guerre du Viêt-Nam
Continue dans l'oubli
Aux quatre coins du monde
Des frères ennemis
S'expliquent par les bombes
Par la fureur et le bruit
A ceux qui ne croient plus
Voir s'accomplir leur idéal
Dis leur qu'un œillet rouge
À fleuri au Portugal
Pour tous les camarades
Pourchassés dans les villes
Enfermés dans les stades
Déportés dans les îles
Oh muse ma compagne
Ne vois-tu rien venir
Je vois comme une flamme
Qui éclaire l'avenir
A ceux qui ne croient plus

Oh, musa mi cómplice
Hermanita del exilio
Vos tenés cicatrices
A partir del 21 de abril
Pero no sea tan severo
Para aquellos que te decepcionaron
De no poder hacer nada
O nunca habiendo conocido
Para quien no cree más
Ver cumplir su ideal
Diles a ellos que un clavel rojo
En flor en Portugal
España está crucificada
Torturamos en Chile
Guerra de Vietnam
Continúe en el olvido
En todo el mundo
Hermanos enemigos
Explicado por las bombas
Por la furia y por el barullo
Para quien no cree más
Ver cumplir su ideal
Diles a ellos que un clavel rojo
En flor en Portugal
Para todos los camaradas
Perseguidos por las ciudades
Encerrados en los estadios
Deportados a las islas
Oh musa, mi compañera
Vos no ves nada llegando
Yo veo como una llama
Que ilumina el futuro
Para quien no cree más

Voir s'accomplir leur idéal
Dis leur qu'un œillet rouge
À fleuri au Portugal
Débouche une bouteille
Prends ton accordéon
Que de bouche à oreille
S'envole ta chanson
Car enfin le soleil
Réchauffe les pétales
De mille fleurs vermeilles
En avril au Portugal
Et cette fleur nouvelle
Qui fleurit au Portugal
C'est peut-être la fin
D'un empire colonial
Et cette fleur nouvelle
Qui fleurit au Portugal
C'est peut-être la fin
D'un empire colonial

Ver cumplir su ideal
Diles a ellos que un clavel rojo
En flor en Portugal
Desobstruí una botella
Toma su acordeón
Que palabra de la boca
Tire su música
Porque finalmente el sol
Calienta los pétalos
Mil flores rojas
En abril en Portugal
Y esa nueva flor
Que florece en Portugal
Puede ser el fin
De un imperio colonial
Y esa nueva flor
Que florece en Portugal
Puede ser el fin
De un imperio colonial

El 29 de julio de 1974, apenas tres meses después la Revolución de los Claveles, Georges Moustaki se presenta en Lisboa en el Teatro Maria Matos. El público espera ansioso el fin del show con la canción *Portugal*. Acompañado por la cantora chilena Marta Contreras, la versión es recibida con entusiasmo.

En una entrevista concedida a la investigadora francesa Anaïs Fléchet el 30 de agosto de 2004, Georges Moustaki habla sobre la versión de *Fado Tropical* y la preocupación por preservar la integridad de la canción ante una traducción¹².

¹² La investigación de Fléchet es bastante profunda e interesante. En el libro ella describe cómo las canciones brasileñas están presentes en Francia desde los años 1920 y analiza en detalle las grabaciones y sus versiones. En su mayor parte, las canciones son traducidas sin ningún compromiso con la letra original y también sin el aval del compositor. Como no existían instituciones de registros, las canciones eran registradas en la Francia como si fuesen de los cantores europeos (Fléchet, 2017).

Tengo una buena relación musical, humana y también política con Chico Buarque. Cuando lo oí cantando *Fado Tropical*, le dije que me gustaría traducirla. Él me dijo: “Adelante”. Entonces, procuré una forma de adaptarla. Esto fue en mayo de 1974, y esa música pareció resonar a la actualidad portuguesa. Entonces hice una letra que nada tenía que ver con la original, y que es casi un tema invertido. Mientras *Fado Tropical* habla de la colonización de Brasil, mi versión habla de lo opuesto a una colonización, de la liberación de un país. Por eso le pregunté: “¿Te molesta que haya alterado eso?”. Y él respondió: “No, estoy muy feliz de que mi música haya servido para celebrar una revolución ejemplar”. Entonces, incluso cuando me distancié, al punto de invertir el sentido de la canción, fue con aval del autor (Fléchet, 2017, pp. 389-390).

En otro momento de la entrevista, Georges Moustaki explica cuánto su carrera está cruzada con la música brasileña y dice “El rótulo brasileño es muy importante. Si yo no canto nada brasileño en algún show, las personas van a preguntarme qué está pasando, de tan vinculado que estoy a la música brasileña. Es verdad que, desde mis primeros viajes, quedé asociado a Brasil” (Fléchet, 2017, p. 389). Esta intimidad que el cantor francés estableció con importantes nombres de la canción brasileña lo autorizó a realizar versiones como esta. Sin embargo, ni siempre eso es bien recibido por los brasileños. En el mismo conjunto de entrevistas hechas por Fléchet encontramos una en la que Chico Buarque explica que sus músicas comenzaron a ser traducidas al francés en la década de 1960 y confiesa:

Esto comenzó con una de las canciones de *Morte e Vida Severina*, que se llamaba *Funeral de um Lavrador*. Yo estaba en la oficina de un amigo escritor, aquí en Río,

cuando apareció João Cabral, que era un gran poeta, un hombre serio, grave y muy riguroso (...). Él llegó con un disco en la mano y me reprendió: “Chico, este disco, esto no está nada bueno”. No supe qué hacer. Era un disco de una cantora francesa, Sheila. Ella había hecho una versión muy infantil de *Funeral de um Lavrador*. El título era *O Mon dieu qu'elle est mignonne*; los autores Chico Buarque y João Cabral de Melo Neto y un nombre en francés. La música que evocaba al entierro de un trabajador se convirtió en una historia de amor de una niña. Le dije a João que no sabía quién era esa Sheila, que ella debía haber asistido a una de nuestras presentaciones en el teatro. Le pedí disculpas y no pude hacer nada. ¡Pero él se quedó furioso al ver su propio nombre en la capa del disco! (Fléchet, 2017, p. 385).

Este no fue el caso de *Fado Tropical* que, como afirmó Georges, tuvo el aval de los autores. Pero Chico revela: “Es siempre difícil que a un compositor le guste una versión. En serio. Es imposible” (Fléchet, 2017, p. 385). Pasemos ahora a analizar otra canción del mismo momento. Esta sí escrita especialmente para la Revolución de Abril.

Tanto Mar

La canción *Tanto Mar* fue compuesta inicialmente en 1974, al calor de la Revolución de los Claveles. En 1975 Chico estaba en una gran gira al lado de Maria Bethânia que resultó en el LP con grabaciones en vivo de los shows. En este disco estaba la canción *Tanto Mar*. Sin embargo, ella tuvo su letra original censurada por los militares en Brasil y en el disco quedó grabada solo la versión instrumental. En 1978 Chico graba, para Philips de Portugal, un LP que ahí sí contenía *Tanto Mar*.

Imagen 4

Capa del LP de Chico para Phillips de Portugal



En enero de 1978 Chico va para Portugal y graba un programa para RTP llamado “Fados Tropicales de Chico Buarque”. Este programa, que fue el primero a ser transmitido por la TV estatal en color, contó con la participación de Teresa Silva Carvalho y Carlos Paredes. La producción fue hecha por el amigo y confidente José Nuno Martins y contó con la participación del militar de abril llamado Otelio Saraiva de Carvalho. En internet conseguimos sólo una parte que juzgamos ser de dicho [programa](https://media.rtp.pt/memoriasdarevolucao/acontecimento/tanto-mar/)¹³. En él Chico declara:

Está claro que la Revolución Portuguesa conmovió mucho el orgullo de las personas aquí. El asunto Portugal se convirtió en un asunto muy delicado. Se convirtió en tabú hablar de Portugal. Y yo estaba muy entusiasmado con el asunto e hice la canción *Tanto Mar*. Que fue prohibida. Ahora ella fue liberada (1978) (...) cuando la revolución incluso ya cambió de rumbo, etc. Me sentí ahora obligado a cambiar su letra. Ahora se refiere al Portugal de ahora que proyecta un futuro de esperanza.

¹³ Ingresar: <https://media.rtp.pt/memoriasdarevolucao/acontecimento/tanto-mar/>

La letra original solo fue liberada tres años después, en 1978. Para entonces, la revolución portuguesa ya había tomado otros rumbos y la democracia popular, que se había imaginado en aquellos primeros meses, ya había sido nuevamente confinada y sustituida. Existe una grabación de esta primera versión que Chico registró en un programa de televisión en Portugal que forma parte del programa arriba mencionado. Presentamos aquí las dos versiones.

Tanto Mar (1974)

Sei que estás em festa, pá
Fico contente
E enquanto estou ausente
Guardo um cravo para mim

Eu queria estar na festa, pá
Com sua gente
E colher pessoalmente
Uma flor do teu jardim

Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar
Lá faz primavera, pá
Cá estou doente
Manda urgentemente
Algum cheirinho de alecrim

Tanto Mar (1978)

Foi bonita a festa, pá
Fiquei contente
E ainda guardo, renitente
Um velho cravo para mim

Já murcharam tua festa, pá
Mas certamente
Esqueceram uma semente
N'algum canto de jardim

Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar
Canta a primavera, pá
Cá estou carente
Manda novamente algum
Cheirinho de alecrim.

Tanto Mar gana una importancia significativa en el cancionero portugués por un conjunto de respuestas musicales que artistas portugueses mandan al “amigo Chico”. Esta importancia de Chico en aquel país debe ser explicada a través de un conjunto de acciones. Lo que quiero decir es que él no llegó solo y, por este motivo, debemos conocer

otros artistas brasileños que también participaron de esta relación antes y durante estos años de contacto. Nara Leão grabó, por ejemplo, para la misma Philips de Portugal, una versión de *Grândola, Vila Morena* de Zeca Afonso a principios de 1970¹⁴. Pasemos entonces a conocer un poco de estas respuestas. La primera es del compositor Paulo de Carvalho. En 1976 él responde con la canción [Recado para o Xico](#).

Estou cá na festa
A tua espera e tu tardas, pá
A Primavera de que falas já foi verão
O cravo que tu querias
A flor do meu jardim
Já passa sem se ver de mão em mão
Há tanto mar, mas pouco tempo p'rá chegada, pá
Traz o cheirinho de alecrim que te mandaram
E se ele não fizer falta
Tu sabes bem que a malta
Devolve é porque os tempos já mudaram

Tanto mar, nós aqui
Esperando você
O cravo à espera
Mas tanto mar
Milhões de abraços
P'ra navegar
Não temos morro temos lata é o mesmo, pá
Não temos samba, mas temos fado e futebol
Cuíca e tamborim
Viola mais guitarra, é bom
Mas não se vive só com o sol

Quando vieres eu estarei cá com a nossa gente pá
Já não vens cedo, mas eu sei que há tanto mar
É dura a festa aqui
É tal e qual o samba aí
Vem cá pois é preciso navegar

La respuesta es clara y trae inclusive intertextualidades en la música. En el estribillo él menciona *Quem te viu, quem te vê* de Chico del año 1966. Aquí podemos notar que en

¹⁴ Vale decir que Nara Leão ya poseía gran circulación en Portugal y en Europa (ella fue quien se contactó con George Moustaki y le presentó la música brasileña, según el propio músico francés relató en su entrevista a Fléchet).

la letra la fiesta, la primavera que la canción anunciaba, ya había sido secuestrada: los tiempos cambiaron. Por esto el yo-lírico pide, si es posible, que él devuelva el aroma de romero. En la segunda parte, él traza paralelos y comparaciones entre el universo musical y social de los dos países para decir que no está fácil. Pero, es preciso navegar (*Navegar es preciso, vivir no es preciso*, decía Fernando Pessoa) y por eso... él lo pide.

Lo que podemos concluir es que este asunto es bastante promisor y tenemos un conjunto de documentos (como canciones, entrevistas, discos, giras y canciones-respuestas) que pueden ayudarnos a comprender la naturaleza de las relaciones presentes entre los países de lengua portuguesa. Vamos ahora a sumergirnos en un documental que investigó la generación de músicos portugueses activos en la actualidad en Portugal.

Parte 2: ¡Chico, encontré aquí algunas semillas!

Más de cuarenta años después de la llegada de *Tanto Mar* a Portugal, ¿será que algo aún resuena por allá? En la canción, en su segunda versión Chico anunciaba la posibilidad de que algunas semillas de aquel movimiento revolucionario pudiesen haber sido olvidadas y, quién sabe, pudiesen dar frutos en los jardines de un futuro cualquiera. En esta segunda parte del texto vamos a tratar, exclusivamente, de una narrativa presente en el documental *Meu caro amigo, Chico* de Joana Barra Vaz del año 2012 que dialoga, justamente, con esta idea¹⁵. El documental parte del principio de que las semillas olvidadas dieron frutos. Es decir, la cineasta busca mapear las influencias presentes dejadas por Chico Buarque en un grupo de nuevos cantores y compositores que inician

¹⁵ Según la directora, el documental debe ser liberado en las redes sociales en los próximos meses puesto que ya están siendo negociadas las liberaciones de las imágenes junto a RTP.

sus carreras hoy en Portugal. Vale decir que Joana es, además de cineasta, una joven compositora y cantora y que forma parte de esa generación que ahora busca construir un espacio artístico. Es decir, la película que habla de esta generación y sus influencias, es también una manera de reflexionar sobre su propio trabajo y la naturaleza de la generación de la que ella forma parte.

El documental gira en torno de un partido de fútbol con Chico Buarque en 2006 en Portugal durante la gira de *Carioca* que reunió músicos de ambas nacionalidades. La relación de Chico Buarque y el fútbol es ya bastante conocida y estudiada. El compositor, además de ser un amante del deporte, es también un promotor de picaditas donde invita a amigos para jugar en su propio campeonato en Río de Janeiro. En una entrevista, Miltoninho (integrante de MPB4) revela que desde la década de 1980 acompaña a Chico en las giras y cuenta que él siempre organizaba encuentros entre músicos locales para jugar a la pelota. “Nosotros íbamos para cantar y jugar a la pelota, era una belleza”¹⁶. En Portugal sucedió lo mismo. Joana aprovecha la ocasión y filma el juego como una metáfora. La imagen construida es de “intercambios” y “pases” entre músicos brasileños y portugueses. Juntos juegan y realizan, valga la redundancia, un juego en conjunto. Músicos de diferentes generaciones entablando así este diálogo en el juego.

En una entrevista concedida en 2018 cuando el documental fue exhibido en Portugal en 2018 en el Festival Internacional de Música en Cine (MUVI), la directora comenta brevemente la propuesta de la película y cómo quiso presentar no sólo la estética, sino

¹⁶ Entrevista concedida a la autora el 2 de mayo de 2021.

la propia narrativa contenida en el documental. En él aparecen los músicos en situaciones relajadas, con poca luminosidad revelando el lado íntimo de los personajes. Las músicas presentadas son realizadas con el entrevistado acompañado de su guitarra como si fuese parte de una conversación entre amigos donde se bebe, se fuma un cigarrillo, se piensa la respuesta a la pregunta y se presentan lecturas sobre la escena actual de la música en Portugal. La propuesta es hacer que el público se sienta participante de esa generación, penetrando en la intimidad de la vida y de los proyectos musicales, volviéndose cómplice de sus iniciativas. Ella dice:

Yo no busqué un preciosismo para limar las imágenes. Este es el presente: lidien con él. Este es el pasado, lidien con él. Y estas son las posibilidades de futuro. ¿Cómo vamos a lidiar con ellas? Me parece que esto está constantemente allí con ironía (Barra Vaz, 2018¹⁷).

Ella revela cómo estaba absolutamente consciente de la cadencia lenta de la narrativa y afirma que esta fue una elección deliberada. Ella declara:

La semilla no trata apenas del futuro. Tiene que ver con la semilla del pasado. Es nostalgia. Entonces se trata de nostalgia del futuro, nostalgia del pasado y de todo este cruzamiento. En este sentido, la película es muy abstracta y no se parece mucho a la velocidad que se vive hoy en las redes sociales (Declaración Barra Vaz, 2018).

El documental, todo filmado en blanco y negro, comienza con los músicos yendo para un encuentro oyendo a Tom Jobim en la radio del auto y revelando el mapa de sus

¹⁷ Acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=fgDHOHzUrfM>

influencias artísticas. Las escenas se suceden y el preparativo para el partido de fútbol (con filmaciones del vestuario) se mezclan con imágenes del camarín de un show de Godinho. El equipo portugués tiene a Sérgio Godinho como técnico y en el campo están Bernardo Barata, Peixe, Nuno Prata, Manuel Cruz, Nuno Rafael, João Afonso, Sérgio Costa, J.P. Simões e Jacinto Pires.

En una entrevista Godinho revela que su gran influencia está en la música brasileña, en particular en las personas de su generación como Chico y Caetano además de otros más viejos. Cita rápidamente sus pasajes por Brasil – como el de 1971 que quedó preso. Toda esa proximidad con Brasil y con los músicos brasileños lo ayudó a cambiar su propia manera de componer, declara.

La película sigue mostrando escenas del juego, que sucede bajo la lluvia, entrecortado con canciones y declaraciones de Godinho, J.P. Simões, Bernardo Barata, Nuno Prato, entre otros. Todas las canciones traen, curiosamente, una autocrítica aguda tanto cuando se trata de Portugal como (y, sobre todo) cuando se trata de la propia generación contemporánea. Godinho pondera sobre la importancia de su generación junto al movimiento revolucionario y dice:

Antes de la Revolución muchos jóvenes que fueron para las guerras coloniales llevaron K7 con las músicas (entre ellos: Zeca Afonso, José Mario Branco, Godinho). Estas canciones fueron instrumentos no sólo de concientización sino también de resistencia interna ante la guerra, ya que muchos que estaban allí sentían que era una guerra injusta. Inclusive hicieron el trabajo de concientización

para otros. Es decir, esto puede ayudar a influir en un acontecimiento que es mucho más vasto que esta canción (Declaración documental 2012).

La elección de filmar en blanco y negro vuelve indistinta las grabaciones contemporáneas de las imágenes de archivo como las que se muestran, el 30 de abril de 1974, de la llegada de los artistas exiliados al aeropuerto de Lisboa. Una recepción calurosa acogió a los músicos que cantan *Grândola, Vila Morena* y dan declaraciones esperanzadoras. Luego en seguida, el clima es interrumpido con una declaración actual de Godinho que declara cómo el movimiento fue rápidamente contenido en los meses siguientes. El exceso de libertad dejó a mucha gente incómoda, afirma: “No era más la censura abierta ni explícita y ni siquiera admitida. Todo lo contrario, era negada. Decían que vivíamos en una libertad formal. Pero existían otras formas de censura. Estadísticamente, fue un hecho, fue eso lo que sucedió” (Declaración documental 2012).

Bernardo Barata, joven compositor, al hablar de esta generación es aún más crítico. “Lo que sobra de la generación del 25 de abril es la posibilidad de decir lo que se piensa. Ya que de lo restante no sobró nada. Vivimos en una democracia, pero una democracia que pasa todo tipo de tonterías escondidas por buenas intenciones” (Declaración documental 2012). Conforme el juego avanza y los jugadores transpiran, el documental se va centrando en un análisis más crítico del momento cultural y político del Portugal actual. No sólo en relación a las influencias cada vez más variadas y diversas (Chico, James Brown, etc. “todo es nuestro”, afirma J.P. Simões) sino también con los cambios en los medios de comunicación. “¿Qué será de la música – y de los músicos?” – cuestionan con la llegada de la internet, del MP3. ¿Cómo vamos a vender música? Varios jóvenes

revelan los dilemas entre hacer la música que les gusta y la necesidad de ganar dinero para “llenar la heladera”. Reclaman de la imposibilidad de vivir únicamente de su propia arte y revelan algunas estrategias de sobrevivencia, como la construcción de colectivos.

Luanda Cozzeti, cantora brasileña que vive en Portugal, pondera al traer una lectura más optimista: “Observamos a nuestra generación y pensamos que no está sucediendo nada. Pero no es verdad. Las cosas andan. La cuestión es que vos andas a una velocidad y el mundo anda a otra. Si quieres que el mundo ande a tu velocidad estás perdido” (Declaración documental 2012).

En una rara declaración de Chico de 1977, él, con 33 años, habla sobre la necesidad que siente de ver aparecer una nueva generación. Dice que se va a alimentar del trabajo de la gente que viene después: “Porque si yo, con 60 años, sigo siendo considerado el gran compositor de música brasileña... yo prefiero desaparecer (risas). No tiene ninguna gracia. Para mí es confortante, pero es un fastidio. Soy parte de una generación que está ahí y que nos cuentan con los dedos” (Declaración documental 2012).

Lo más destacado del documental es la grabación de la canción con el mismo título de la película *Meu caro amigo, Chico*. La canción contiene una serie de intertextualidades que pasamos ahora a discutir. Esta canción es una referencia explícita a la música de Chico y Francis Hime, [*Meu caro amigo*](#). La canción de los brasileños, hecha en forma de

carta en 1976, cuenta las novedades al amigo Augusto Boal¹⁸ que aún estaba en el exilio¹⁹. Se trata de un *choro*²⁰ de Francis Hime que Chico le puso letra. La intertextualidad entre las dos canciones, aparece (una vez más) en forma de carta:

Meu caro amigo, Chico

Aqui na terra sob esses céus de sempre
Há muito bailarico
Em junho mês dos Santos e projeto são tantos
E festas eternamente
E, no entanto, é fatal a dor de Portugal
Não será por acaso
Vi onde isso, nem sei
Que McCartney fez cá o fado Yesterday
Parece que foi ontem
Aqui tudo tão ontem
Jovem alma caduca
Fitemos esse nunca
Ajuda, caro amigo Chico
Aqui na terra vamos tristes para a alegria
Há muito bailarico
Talento, verdes anos e milagres são tantos
O amor de cada dia
E, no entanto, é fatal saudade em Portugal.

En una entrevista concedida a la autora el 21 de junio de 2021, Joana nos cuenta un poco sobre esta canción:

Meu caro amigo, Chico es de Tomás Cunha Ferreira y Jacinto Lucas Pires. Ellos hicieron la propuesta de escribir durante el proceso de la película. Jacinto es un escritor muy perspicaz e interpretó así la narrativa durante el proceso de

¹⁸ Uno de los más importantes directores de teatro, dramaturgo y ensayista, fue el creador del Teatro del Oprimido. En 1971 fue preso y torturado, y se exilia pasando por varios países. En Portugal produce espectáculos con la compañía Barranca. Godinho y Francisco Fanhais participan de los montajes.

¹⁹ Según Luís Filipe de Lima en una entrevista concedida a la autora el 7 de junio de 2021, él explica: “*Caro Amigo* es la carta que Chico le responde a Boal. Boal escribe, escribe, escribe y él no responde. Un día resuelve responder en forma de canción. Chico ya había vuelto y Boal aún estaba allá”.

²⁰ El *choro* es un género musical que, según los especialistas, nació en Río de Janeiro a mediados del siglo XIX (Andrade, 2019). Según Pedro Aragão, por un lado, se entiende como el nombre que se le da a un conjunto musical formado por guitarras, *cavaquinhos* (guitarra pequeña) y flautas, y por otro, es el nombre que se le da al lugar donde sucede esta manifestación (Aragão, 2013).

realización de la película: la canción lo explica todo. Ella es un pedido de “ayuda”. Fue la única canción que puede ser considerada como banda sonora original, juntamente con la banda sonora original de José de Castro (Entrevista, 2021).

La construcción de imágenes y sonora del documental dialogan estrechamente con una visión geográfica. Observen cómo la propia directora presenta sus argumentos en relación al paisaje sonoro:

La banda sonora original de José de Castro fue un encargo mío: nosotros captamos los sonidos de los lugares, diálogos de la película, la geografía local y emocional y quisimos juntarlos en escenas que tuviesen una dimensión de memoria. Comienza a surgir un tema en lugares vacíos, abstractos, con sonidos fantasmas de las canciones de todos en la película y surge una escena dividida, que va retrocediendo y preparando el fin. Le pedí a José de Castro que apareciera en la película con micrófono en mano, como un espigador de todo el universo sonoro de la memoria colectiva, quería a alguien que representase esa búsqueda. José es un músico extraordinario, sensible, que trabaja más en el universo de la música ambiental. Los temas se llaman “Lusitânia Express”, y puede leerse, en la escena de la plataforma “Memoria para el futuro”. La escena se intensifica en la estación de trenes, y cuando las cantoras calientan la voz antes de la última actuación en la película, es una evocación *in crescendo*. Me aseguré de colocarlos a todos en un mismo lugar sonoro porque ellos siempre decían que se sentían separados, a pesar de estar geográficamente cerca. Intenté trasladar a la película la idea de que estamos todos conectados. Y creo que estamos todos conectados incluso cuando no nos damos cuenta. (...) Y esta sí es mi voz, mi impronta en

estos minutos finales del documental, un fin prolongado que homenajea a todos los que intervinieron en la película y a toda la comunidad en el lugar donde preparan el encuentro con el público. Son lugares especiales, de transformación: las llegadas y partidas, los bastidores, el palco. Sucede algo único en estos lugares, efímero, sin repetición. Y los lugares aparecen vacíos para abrir espacio al espectador, como una invitación, porque es el otro el que da sentido a este intercambio constante. Pero no son apenas lugares, están cargados de historia y memorias: llegadas y partidas para el exilio, actuaciones, congregaciones emocionales. Están llenos de intercambios. Y ellos, los músicos, están siempre aquí, aunque no los veamos o nos sintamos distantes, y van escribiendo la historia en todos estos palcos, en innumerables canciones. De ahí el llamado: “Oigan, oigan” en la última canción. Y el bellissimo poema de Tolentino Mendonça: “¿No oyen? El amor es un cordero que grita abrazado a mi canción” (...)

En la pandemia, cuando sucedió la exhibición extraordinaria *online* en 2020, el final ganó otro significado con las salas vacías, porque estábamos todos forzados a mantener la distancia, a estar confinados. Los músicos forzados a estar distantes del palco, su situación aún más fragilizada, las salas vacías, el público sin posibilidad de acceder a la experiencia colectiva emocional. Es en estos lugares vacíos que las canciones se cumplen y parece que quedó todo por suceder, todo suspenso. Echamos de menos esa “congregación emocional” tan necesaria y movilizadora de la que hablaba José Afonso. Pero el mensaje continúa el mismo: incluso cuando parece imposible, continuamos todos aquí, conectados. Y es un vínculo que no se rompe (Entrevista, 2021 dada a autora).

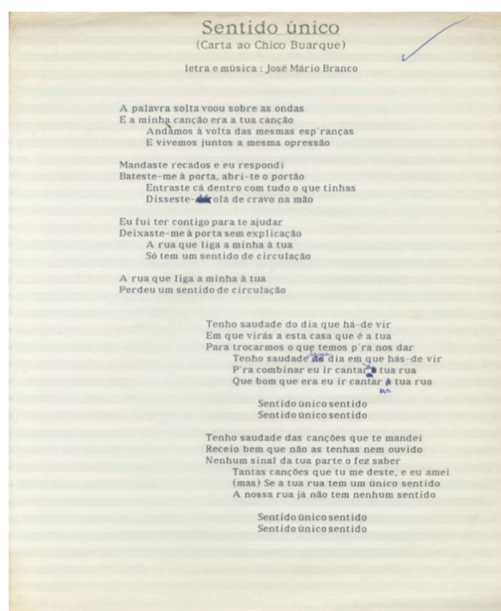
Imagen 5

Capa del LP de José Mario Branco



Imagen 6

Letra de la canción con las correcciones del compositor



Fuente: [https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/letra-da-cancao-](https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/letra-da-cancao-sentido-unico-carta-ao-chico-buarque-1990)

[sentido-unico-carta-ao-chico-buarque-1990](https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/letra-da-cancao-sentido-unico-carta-ao-chico-buarque-1990)

Resulta interesante que en las lecturas presentadas sobre la escena de la canción en Portugal siempre aparece este sentimiento doble y dialéctico de “añoranzas del futuro” y una melancolía nostálgica y envejecida. “Aquí todo tan ayer, joven alma caduca”. Incluso con fiestas y *bailaricos*²¹ es falta, dolor y nostalgia en Portugal. Es interesante también la referencia *pop* de que incluso *Yesterday* tuvo su letra escrita justamente en Lisboa en un viaje de McCartney y su mujer Asher en 1965.

En forma de carta también está la manifestación de José Mario Branco. Nombre importantísimo de la generación del 25 de abril, Branco lanza en 1991 un trabajo llamado *Correspondências*. Entre las canciones, una está dirigida a Chico: [*Sentido Único \(Carta a Chico Buarque\)*](#). En ella existe una pena indisimulable de que el compositor brasileño no hubiera atendido a su amigo portugués. Éste lo acogió, le ofreció su casa y sin dar explicaciones Chico lo dejó. Quería ir a cantar a tu casa, pero esa calle tiene un sentido único de circulación. Y “Tengo nostalgias de las canciones que yo te mandé. Temo que ni siquiera las hayas escuchado”. En la Imagen 6 se muestra la letra de la canción postada en la página web del compositor portugués muerto en 2019.

El malestar narrado por Branco revela, tal vez, que el público brasileño es aún bastante cerrado a los músicos portugueses. No es tanto un problema cuya responsabilidad recaiga sobre los músicos brasileños sino es más bien una cuestión que se refiere a

²¹ Bailes populares de Portugal cuyo origen se remonta a la vida rural. Fiestas hechas en la calle o en salones, generalmente durante las festividades de junio, mes de los santos. Aparece como referencia en inúmeras canciones tradicionales portuguesas.

recortes y elecciones de un mercado fonográfico muy centrado en sus propias producciones. Luanda Cozzeti arriesga la siguiente explicación:

Cuando se vive el 25 de abril aquí, Brasil aún vivía una dictadura feroz. Entonces, cuando estos cantores – Zeca Afonso, Sergio Godinho, José Mario Branco – estaban siendo prohibidos aquí, nuestros cantores y compositores – Chico, Caetano, Gil – o estaban en el exilio o estaban prohibidísimos. Entonces, cuando se da este momento en la música popular portuguesa, esta música joven, nueva aquí en Portugal, esta música intervencionista, riquísima... cuando esta poética finalmente se hace libre aquí, en Brasil estábamos en la dictadura. Entonces, si era difícil tocar las cosas de Chico, de Caetano, en la radio, mucho menos iban a tocar los compositores visiblemente conectados al movimiento del 25 de abril porque nosotros vivíamos en una dictadura enorme. Ahí se abre una brecha en el tiempo. Después vienen los años 80 donde muchos músicos portugueses hacen conexiones con Brasil. Godinho tiene una historia brillante con Ivan Lins, con Milton Nascimento. En los años 80 aquí en Portugal comienza el *rock*, el *punk*, y todo se vuelve diferente. En Brasil también, todo se vuelve *pop*. Es decir, hay un desencuentro entre los dos países en relación a aquellos compositores que yo considero una generación brillante. Tanto aquí en Portugal como también en Brasil (Declaración documental 2012).

El desajuste es real, sin embargo, no podemos afirmar que en la década de 1970 músicos como Chico y Caetano – que eran de hecho censurados en Brasil – no tocaran en la radio. Todo lo contrario. A pesar de la censura esta generación ocupó un papel central en la escena musical brasileña. Dividieron espacios con compositores de la Joven Guardia,

como Roberto Carlos, por ejemplo, pero aun así gozaron de gran reconocimiento. Es decir, la explicación de Luanda es procedente, pero tal vez no explique completamente la cuestión.

Ahora, después de la muerte de Mario Branco en 2019, descubrir la motivación de esta canción es más difícil. Sin embargo, podemos hacer algunas hipótesis. Al leer y escuchar las últimas entrevistas de Branco podemos notar un profundo malestar en relación a los destinos políticos, sociales y culturales que Portugal ha vivido desde la década de 1990. Sus críticas, a pesar de ser absolutamente lúcidas y acertadas, estaban cargadas de un sentimiento de soledad y descreimiento. El soñado proyecto político revolucionario, perdió su fuerza. El propio potencial de la canción como herramienta de concientización y de agregación ya no es más visto como algo viable. El neoliberalismo se apoderó del país y, a pesar de la democracia existente, la situación de desigualdad y de falta de oportunidades reales para la concretización de nuevos proyectos y la aparición de nuevos actores es un hecho.

En el año 2000, Octávio Fonseca Silva en un estudio sobre la obra de Branco, analiza el trabajo *Correspondências*:

Una vez más un disco de José Mario Branco tuvo que esperar dos años para el lanzamiento. Y una vez más tuvo que recorrer a la autoedición porque los que deciden qué discos portugueses se van a comprar entendieron que su música no tenía viabilidad comercial. Al margen de la gravedad de la situación, después de todo no es tan mala señal. Más aún cuando este álbum fue galardonado con el Premio José Afonso en 1992 (...)

Por sugerencia de Manuela de Freitas (actriz, escritora y compañera de Mario) las canciones se transformaron en cartas remitidas a personas con las que tiene confianza para conversar y con las que precisa hacerlo. Pero lo que les dice a unos también se destina a otros, para que, por lo menos, les llegue a los oídos. Por esto, en estas *Correspondências* hay una especie de ajuste de cuentas, pero no un ajuste definitivo y visceral del Ser solidario. Ya no es el grito de un personaje que se agita dentro de las canciones, sino una observación lúcida y algo externa, intransigente y comprometida, pero a su vez comprensiva y tranquila.

Algunos críticos consideraron que el espíritu resistente se desvaneció en este disco, pero, en el fondo, lo que no les gustó fue de su marca de madurez, porque el espíritu de resistencia es algo que no falta en este trabajo.

Después de reconciliarse con el formato de la canción, José Mario Branco partió para este disco sin ninguna autoimposición creativa, ninguna preocupación por responder a lo que se esperaba de él, y esto es madurez. (Silva, 2000, p. 23)

Es decir, Branco usa la canción como camino de expresión y crítica, como siempre lo hizo. Y la crítica a los límites impuestos por los nuevos tiempos se puede ver en las entrelíneas de las entrevistas contenidas en el documental. La generación de hoy enfrenta esta dicotomía en la que el paisaje parece promisor, pero la potencia está desfallecida. Por esto “vamos tristes para la alegría” incluso reconociendo la presencia de “talentos”, “años verdes” y hasta “milagros” (por no hablar del amor). No obstante... son fatales las nostalgias en Portugal. ¡Ayuda, amigo Chico!

Esta generación portuguesa está en franco diálogo con Chico y con la música brasileña. J.P. Simões, presente en el documental, tal vez sea uno de los ejemplos más contundentes. En 2007 lanza su primer álbum solo con el título *1970* que, además de ser el año de su nacimiento, es también la década de consolidación de un proyecto de país que surge como potencia. Simões, estudioso de la lengua y la literatura, lee a su generación con una ácida sensatez: “Mi generación ya se calló, ya se perdió, ya se enfadó, ya se cansó, desapareció o entonces casó o entonces se mudó o entonces murió, ya se acabó”. Con una guitarra casi *bossa nova* (“fosa nueva”, según él mismo) él sigue: “Mi generación de hedonistas y de ateos (...) de anarquistas deprimidos, de artistas autistas, se chocó contra el cielo”. Es justamente en este trabajo que él mismo llamó luso-sambas donde se declara “hijo espiritual de Chico Buarque”. Por haber vivido en Río de niño, él declara que sus influencias son fuertemente brasileñas como Edu Lobo, Vinicius, Tom y, claro, Chico²². Este trabajo fue lanzado en Brasil en 2007 con la participación de Tereza Cristina.

Para concluir este mapeamiento de los diálogos entre canciones, podemos recordar que estas no fueron las únicas referencias y/o respuestas que Chico recibió en forma de música/carta por el *choro* *Meu caro amigo*. También en 1977 el cantor y compositor “cursi” Luiz Ayrão escribe *Meu caro amigo Chico*. Ante el éxito del año anterior de la canción de Francis Hime y Chico, el suburbano carioca provoca: “Amigo Chico recibí su carta/ tal vez ya no parta/ como estaba planeado/ como vos dijiste la cosa ahí está fiera”. Según Paulo César de Araújo:

²² Noticia publicada en el diario Folha de São Paulo el 21 de junio de 2007: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2106200702.htm>.

Luiz Ayrão respondía como si fuese un personaje que, desde el exilio, tras recibir noticias no muy alentadoras enviadas por Chico Buarque, desistía de retornar al país. A la censura no le gustó la referencia y la música fue vetada. Bajo el argumento de que sus versos expresaban “un conjunto político que constituye una depreciación y un protesto contra las normas gubernamentales vigentes” (Araújo, 2010, p. 12).

El *choro* de Luiz Ayrão fue liberado después que el compositor accionó a sus abogados con el argumento de que, si la canción de Chico ya había sido liberada, la suya también debería serlo. Lo más interesante a señalar (y por esto trajimos esta historia brasileña en este momento) es que en los videos que circulan por internet, sin la identificación precisa del autor, esta canción trae algunas particularidades. En la página *Choro e Poesia* con más de 12 mil inscriptos, su autor demuestra que conoce bien la historia de la canción y presenta los documentos de la censura citados por Araújo (2010). Pero entre las imágenes que usa para hacer los colajes del *clip* está una de la capa del documental de Joana Barra Vaz. Un documental que, dígase de paso, aún no está liberado para exhibición²³.

Al final... Mi patria es mi lengua

Investigar las trayectorias internacionales de canciones, discos y artistas nacionales comienza a ser un abordaje cada vez más presente en la geografía cultural y de la música. Caminos de investigación también andados por la llamada geografía del libro

²³ Para ver el colaje cliquear en: <https://www.youtube.com/watch?v=e1io1p5lhMM>

(Gomes, 2019) donde estos trayectos revelan un conjunto de sobreposiciones, diálogos e intertextualidades bastante apasionantes para quien está interesado en comprender el mundo de las ideas. Por otro lado, el estudio de la canción popular dentro de su país de origen es también un camino muy rico puesto que trae para el centro de las reflexiones una narrativa casi nunca presente. Esto ocurre tanto por ser un mensaje oral (que adquiere una importancia indiscutible en países poco letrados y con profunda tradición oral, como Brasil) como por ser un conjunto de mensajes que transitan con mucha más permeabilidad que el texto escrito. Tratándose de la canción – junción entre letra y música – el mensaje gana permanencia. A diferencia de la palabra hablada, la palabra cantada queda en la memoria. He aquí su potencia (Tatit, 2007).

Pienso que es por ese motivo que, a medida que se buscan otras narrativas capaces de dar voz a sujetos históricamente silenciados, la canción gana más centralidad en los estudios geográficos. Porque por más que la canción siempre haya existido (y siempre existirá²⁴) ella ahora comienza a dejar de ser un discurso periférico. No sólo la canción empieza a ingresar en los salones nobles de los estudios literarios – antes sólo frecuentados por la poesía y la prosa – sino que también sus temas pasan a atraer el interés de investigaciones de las ciencias humanas²⁵. Dejan de ser asuntos “menores” y

²⁴ “No nos preocupemos con la canción. Ella tiene la edad de las culturas humanas y ciertamente sobrevivirá a todos nosotros. Impregnadas en las lenguas modernas, de Occidente y de Oriente, la canción es más antigua que el latín, el griego y el sanscrito. Donde hubo lengua y vida comunitaria, hubo canción. Mientras haya seres hablantes, habrá cancionistas convirtiendo sus hablas en canto” (Tatit, 2007, p. 230).

²⁵ En un importante estudio sobre la música en los estudios historiográficos Moraes y Saliba (2010) cuentan que tratar de temas como la música popular era tan vergonzoso que muchos autores optaron por usar pseudónimos. Ejemplos de Henri – Irène Marrou (que escribió sobre la música popular francesa en plena II Guerra Mundial) bajo el pseudónimo de Henri Davenson o incluso el consagrado historiador Eric Hobsbawm que, en el inicio de su carrera al escribir sobre el jazz de los años 1950/60, usó el sobrenombre de Francis Newton. “Hechos pintorescos como estos, no pueden pasar desapercibidos, ya que, en realidad, revelan cómo dos destacados historiadores del siglo XX tuvieron, de cierta forma, que resguardar

pasan a tener una legitimidad social antes ignorada. Esto aparece, como notamos, cuando un Premio Camões es otorgado a un cantonista (por más que la justificación de los organizadores del premio haya dejado claro que se trataba de un autor que también escribe literatura), o cuando un compositor *pop* como Dylan recibe los honores de un premio Nobel. Pero aparece también en los campos de la sociología, de la historia, de la antropología y, claro, de la geografía. Después de todo, escuchar música es también oír un territorio (Dozena, 2019) y las ciudades no serían ciudades sin los sonidos (Azevedo *et altri.*, 2020).

En nuestro caso, lo que traemos aquí son las narrativas sobre Portugal (y sus herencias coloniales) junto a las influencias dejadas en la antigua metrópoli por un artista popular. Esto nos pareció bastante relevante. En primer lugar, porque los mensajes no siempre son recibidos de la misma manera que en Brasil. El ejemplo que trajimos en este texto fue la canción *Fado Tropical* que, en la versión de Fernando Pereira pierde por completo su carga irónica y pasa a ejecutarse como una performance que exalta al Portugal colonial como si este fuese el modelo a ser seguido por Brasil. Sacada del contexto de la obra para la cual fue escrita, la canción puede quedar suelta al punto tal que pasa a significar exactamente lo contrario de su sentido original. Hablamos también de cómo la canción puede recibir una traducción diferente de la letra original abriendo, a su vez, un inmenso universo de nuevas interpretaciones y significados, como en el caso de la canción *Portugal*. Con todo, además de los estudios sobre los mensajes que las canciones son capaces de transportar, lo que nos impresionó fue verificar la enorme

sus nombres en obras que trataban de música, más específicamente la popular” (Moraes y Saliba, 2010, pp. 14-15).

potencialidad que la canción brasileña posee como influenciadora de otras escenas musicales fuera de Brasil. Esto revela la riqueza de la música brasileña. Revela también una lógica de mercado que llegó a imperar después de los años 70 y que ganó un enorme vigor luego del advenimiento de internet. Esto interesa muchísimo a aquellos que están comprometidos con el entendimiento de las dinámicas territoriales de la cultura.

En otras palabras: los estudios geográficos apoyados en la canción ganarán complejidad porque ellos revelan una globalización que, al contrario de lo que se imaginaba, no será completamente homogeneizadora²⁶. Lo que estamos viendo es un intercambio de informaciones, gustos y mensajes que otorgan a la cultura una enorme complejidad. Las canciones atraviesan mares y aterrizan en nuevas paradas cargadas de nuevos significados siempre múltiples y diversos. Esto hace que nombres consagrados de la escena portuguesa como José Cid decida “pedirle” a Chico Buarque que le cante un fado “con un sabor a *jazz*, con un aroma a samba a florecer en una maceta en mi balcón” para ser cantado en el *Central Park*, en el Corcovado o en Rocinha. Influenciado por frases musicales de *Garota de Ipanema* (tal vez una de las canciones brasileñas más conocidas en el mundo), José Cid sigue animado con la idea de este mestizaje hecho entre Copacabana, el *jazz* nuevayorquino y el “fado mujer, un fado criollo, un fado ternura” (con algo de dolor, claro) ¡que saluda la [mixtura](#)!

²⁶ “Más que la homogeneización, lo que se verifica es un proceso continuo de creaciones de situaciones totalmente nuevas a partir del contacto entre elementos y formas sociales de distintos lugares y también la recomposición de situaciones geográficas y culturales pretéritas, pero que se engendran de forma desigual en un sistema-mundo” (Panitz y Murillo, 2016, p. 179).

Las influencias son múltiples y en diferentes niveles de profundidad. Lo que nos lleva a repensar que la propia construcción de la identidad – antes confinada a las fronteras nacionales – hoy adquiere nuevas morfologías. Artistas portugueses reivindican su “filiación espiritual” en relación a los compositores brasileños y eso no es más que la incomodidad de pertenecer a algo que no necesariamente los representa: líneas y fronteras políticas de una regionalización al servicio de una geografía ya muerta. Al final, la lengua es mi patria y yo no tengo patria, tengo patria y ¡quiero fratría como tanto ya gritó Caetano! Al final, la canción es la patria o, como dice Joana en su composición, *Canción es casa*: “Casa es canción/ donde hace eco un refrán sin esfuerzo. Casa es cualquier lugar/ donde descansas tu pecho. Casa tiene dos brazos que nos recibe de cualquier forma. Casa es cualquier lugar”. Si así es, canción es nuestra “matria” – presente en la idea de maternidad, el puerto seguro para el eterno retorno, los brazos abiertos para acogernos en cualquier tiempo o espacio. Y Joana sigue: “Geografía, ¿dónde queda mi casa? ¿Y qué significa no tener poso, no tener nada? Geografía, ¿qué define mi casa? Casa no tiene tiempo de partir o de llegar. Casa toda es tiempo/ para quien sabe regresar”. Casa es canción. Es patria. Es tiempo/espacio como *locus* de la identidad afectiva. La cineasta/cancionista va dejando un rastro de respuestas. Cuando se oye en el documental una voz en *off* decir “Somos una nación de mucha identidad sin ninguna identidad” (Declaración documental 2012), las imágenes que pasan por nuestras retinas son de trenes, flujos y tránsitos. La respuesta está contenida en la propia imagen. Una nueva geografía aflora reivindicando nuevas fronteras. Fluidas, compuestas,

desaguando en mares nunca antes navegados. “Y deja los Portugales morir en la miseria/ ¡mi patria es mi lengua! ¡Y habla Mangueira!”²⁷

Al final, canta Caetano: Flor del Lacio²⁸ vive y se realiza en el Sambódromo templo del carnaval, de la samba y de la fiesta. Allí – “tropicalísticamente” – la mixtura, el mestizaje y (por qué no) la promiscuidad, se presentan como potencia. Lusamérica, ¡sí! ¡Latín en polvo! “¿Qué quiere? ¿Qué puede esta lengua?” Y que finalmente nos ayude, querido Chico” Definitivamente: “Y que Chico Buarque de Holanda nos rescate (y jaque mate), nos explique Luanda” berrea Caetano. Nos explique los Brasiles, los Portugales, las Angolas y los Mozambiques. ¡Viva la canción que anuncia una nueva geografía! Escuchemos entonces el sonido que viene de la calle, escuchemos el territorio en su revancha (Santos, 1997). Al final, “si vos tenés una idea increíble es mejor hacer una canción ya que está probado que sólo es posible filosofar en alemán”. Entonces, que vengan nuestras propias canciones, nuevas filosofías y otras historias. Más que separar lo que es de allá y lo que es de acá, estamos interesados en el “entre”, como declara Panitz y Murillo (2016). Y que podamos entonces, finalmente, escuchar qué sonido es ese que entra ya por las hendiduras de los edificios antiguos de nuestras naciones separadas por fronteras cuyo mapa comienza a perder la nitidez. Porque, como profetizó Agualusa en el documental, la música y la palabra están siempre adelante y están siempre juntas. Pegadas.

²⁷ La canción de Caetano Veloso nos sirve de guía para trafagar en este nuevo mapa del mundo: [Língua](#).

²⁸ La expresión “Flor del Lacio” es usada para designar la lengua portuguesa. En el soneto del poeta brasileño Olavo Bilac (1865 – 1918) de nombre “Língua Portuguesa”, él escribe en lo primer verso: “última flor del Lacio, inculta y bella” refiriéndose al idioma portugués como la última lengua derivada del Latín Vulgar hablado en Lacio, una región italiana.

Referencias

Aragão, P. (2013). *O baú do animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro*. Folha Seca.

Araújo, P. (2010). *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Record.

Azevedo, A., et altri. (2020). *Geografias Culturais da Música, do som e do silêncio*. Lab2 PT.

Buarque, C. y Guerra, R. (2017) *Calabar: o elogio da traição*. 39 ed. Civilização Brasileira.

Castello, J. (1996). *João Cabral de Melo Neto: o Homem sem alma e o Diário de Tudo*. Editora Bertrand Brasil.

Dozena, A. (2019). Sons como linguagens espaciais. *Revista Espaço e Cultura*, 45, p. 31–42. DOI: <https://doi.org/10.12957/espacoecultura.2019.48532>

Fléchet, A. (2017). *Madureira Chorou... em Paris: a música popular brasileira na França do século XX*. Tradução de Carlos Nougué. Editora da Universidade de São Paulo.

Florent, A. (2007). Um suave azulejo: o retrato ambivalente da nação em 'Fado Tropical' de Chico Buarque. In Encontro Regional da ABRALIC, In:

https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ADRIANA_FLORENT.pdf. Acesso em 20 maio 2021.

Gomes, R. (2019) A geografia de um livro nos caminhos de seu autor: uma análise a partir de *Geography and Vision*, de Denis Cosgrove. *Revista Terra Brasilis*, 8. DOI: <https://doi.org/10.4000/terrabrasilis.2181>

Machado, M. (2018). Mulher, Corpo e Maternidade. En L. Schwarcz y F. Gomes (Orgs.), *Dicionário da Escravidão e Liberdade: 50 textos críticos* (pp. 335-342). Companhia das Letras.

Machado, R. (2012). Elogio da traição de José de Alencar a Chico Buarque e Ruy Guerra. *Revista Espaço Acadêmico*, 128. Disponible en: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/13908/8517>.

Menezes, W. (2013). A memória discursiva de Calabar. *Revista Cadernos de Estudos do Sertão*, 1(1), 61–77.

Moraes, J. y Saliba, E. (Orgs.). (2010). *História e Música no Brasil*. Alameda.

Moraes, P. (2020). *Revolucionário do Tesão: a incrível história do psiquiatra e escritor Roberto Freire, o bigode*. Passavento.

Panitz, L. y Murillo, L. (2016) Etnografia Multilocalizada em Antropologia e Geografia. En A. Heidrich y C. Z. Pires (Orgs.), *Abordagens e práticas da pesquisa qualitativa em Geografia e saberes sobre espaço e cultura* (pp. 169–193). Editora Letra 1.

Peixoto, F. (2017). Calabar: elogio da traição. En C. Buarque y R. Guerra (Orgs), *Calabar: o elogio da traição* (pp. 29-43). Civilização Brasileira.

Reis, A. (2004). *O Gogó de Aquiles: cantor do MPB4 revela que viu e ouviu na intimidade da música popular*. A Girafa Editora.

Santos, M. (1997). Jornal Folha de São Paulo de 03 de agosto de 1997.

Schwarcz, L., y Gomes, F. (2018). (Orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. Companhia das Letras.

Silva, O. (2000). *José Mario Branco: o canto da Inquietação*. Editora Discantos, Sociedade Portuguesa de Música Ltda.

Simas, L. y Rufino, L. (2018) *A ciência encantada das macumbas*. Mórula.

Souza, T. (2009). (org. y prefácio). *O som do Pasquim*. Desiderata.

Tatit, L. (2007). *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. Publifolha.

Zappa, R. (2016). *Chico Buarque para todos*. Imã Editorial/Livros de Criação.

Capítulo 10

**Represent(Acciones) de los paisajes platinos a través de la canción popular:
narrando paisajes, produciendo territorios¹**

¹ Traducción de Agustín Arosteguy

Introducción

El objetivo de este capítulo es reflexionar sobre las representaciones de los paisajes platinos en la canción popular como producción de identidad y territorio para el hacer musical. Será presentado un camino teórico y metodológico para el estudio del paisaje, tomándolo como categoría del espacio geográfico; se aboga por el entendimiento de la presentación como lenguaje que también posee agencia, y que, por lo tanto, se presenta como *represent(acción)*²; optamos también por el uso de la música como objeto geográfico y punto de partida de nuestro estudio. Enseguida son presentados tres bloques de representaciones: aquellas vinculadas al clima templado de la región platina; aquellas vinculadas a las planicies, ríos y mares; y aquellas vinculadas a las fronteras. Finalmente, se aboga que esas representaciones poseen agencia espacial y se convierten en elementos de territorialización de la práctica musical y de una cierta (p)latinidad.

Caminos teórico-metodológicos para estudiar el paisaje

En esta sección, serán abordados los recorridos y las elecciones de investigación que constituyeron el presente trabajo. De inicio, sitúo el punto de partida teórico: la consideración de que el paisaje es una categoría analítica del espacio geográfico, y que el estudio de las representaciones del paisaje se conecta con otras categorías, como

² En portugués la palabra *represent-ação* tiene la particularidad de que *ação* significa acción, cuestión que no sucede en el castellano. Por lo cual, se optó por agregar una letra c adicional para mantener el juego lingüístico que propone el autor [Nota del traductor].

región, territorio y frontera. Del punto de vista metodológico, se optó por el camino de las representaciones sociales del espacio, a partir del cual fue posible buscar las representaciones de los paisajes en la canción popular, pero también establecer la red de sentidos y discursos dispersos en el cuerpo de la sociedad.

El paisaje es una categoría del espacio geográfico

En la geografía, así como en otras ciencias humanas y sociales, se discute el estado teórico del paisaje – si es noción, categoría o concepto. Por eso, es importante dejar claro que trabajaré el paisaje como una categoría operacional o analítica del espacio geográfico, tal como lo entienden Santos (2009) y otros. Para este autor, el espacio geográfico es caracterizado por el conjunto de sistemas de acciones y objetos, que también es uno y múltiple (Suertegaray, 2001). Esto porque, según Lussault (2007), la multidimensionalidad del espacio se expresa en distintos agenciamientos espaciales que se traducen en una variedad de categorías de análisis.

Heidrich (2013), a su vez, contribuye a esta discusión de conceptos y categorías analíticas al denominarlas de rasgos-espacio o rasgos-concepto – expresión de la acción y de la representación. Es importante destacar que la elección fundamental reside en el foco de los agenciamientos elegidos para ser evidenciados y de su morfología correspondiente, sin que haya contraposición a los otros rasgos-concepto, ya que como afirma Suertegaray (op. cit.), las categorías se relacionan: “cada una de estas dimensiones está contenida en todas las demás. Paisajes contienen territorios que contienen lugares que contienen ambientes valiendo, para cada uno, todas las

conexiones posibles” (Suertegaray, 2001, s/p). Entre otras categorías posibles, tenemos región, red, evento y frontera.

En la presente perspectiva, concordamos con la misma autora que el “paisaje es ‘transtemporal’ juntando objetos pasados y presentes”, que él “se da como conjunto de objetos reales concretos” y que “privilegia la coexistencia de objetos y acciones sociales en su cara económica y cultural manifiesta” (*idem*). Inserido en el ámbito de la cultura, notamos que el paisaje no es sólo materialidad, sino que forma parte de la esfera material-ideal, en términos de Godelier (2014). El paisaje es, por lo tanto, marca y matriz. Es marca, porque expresa una civilización – o producto material e inmaterial de ésta –, pero también es matriz, porque participa de los esquemas de percepción humana (Berque, 1998). De esta manera, los objetos son dotados no sólo de existencia material, sino también simbólica, enredados en el tiempo, en las percepciones, en las memorias y en las representaciones humanas. Será sobre todo en la consideración material-ideal del paisaje que el presente trabajo coloca su lupa. Continuando con la idea de Berque, estamos hablando del inventario de las representaciones, de los conceptos y de los valores. O sea: analizar materiales diversos sobre cómo determinada sociedad percibe, representa, idealiza, concibe y juzga su relación con la naturaleza y con lo ecúmeno.

Las dimensiones de lo material y de lo ideal se expresan en lo empírico de forma única y compleja, costuradas por la acción humana – no teniendo sentido, por lo tanto, diferenciarlas. Esta elección me permitió leer el paisaje en su estrecha relación con otras categorías espaciales y con las respectivas dimensiones sociales y culturales, como la

identidad (región y frontera) y los poderes y prácticas sobre el espacio (territorio). Me permitió también entender el carácter procesual de la producción de las representaciones en el desarrollo del espacio-tiempo. Del mismo modo, opté por la música como forma de acceso a las representaciones del paisaje, sin perder de vista otras manifestaciones culturales, como veremos a continuación.

Las representaciones sociales del espacio

En esta sección, propongo un abordaje amplio de representaciones, pasando por campos como la Psicología Social, los Estudios Culturales, la Antropología y la Geografía Cultural. Esto nos lleva a visualizar las representaciones como una práctica humana, realizada por individuos y colectivos temporal y espacialmente ubicados, pero que se expanden por el cuerpo social produciendo intersubjetividades, afectando diversos campos del arte y de la política. Por eso, argumento que las representaciones poseen una acción espacial, capaces de operar en el espacio. Son, por lo tanto, represent(aciones).

Geografía es representación. Su etimología nos recuerda esto. La *grafía* de la Tierra, la descripción de la Tierra, es en acto de representarla. La representación sirve para comunicar y compartir informaciones de cualquier naturaleza. Según Jodelet (2001), ella se vuelve una forma de conocimiento de la realidad, que es creada por un individuo o grupo para ser compartida entre ese grupo o grupos de individuos. De este modo, toda la representación es social, ya que sirve para dar sentido y orientación a las acciones

humanas. La representación del espacio es, pues, una representación social cuyo objetivo principal es proyectar, comunicar y producir espacio.

La Teoría de las Representaciones Sociales, propuesta por Serge Moscovici y Denise Jodelet, permite avanzar en el sentido de las representaciones del espacio, así como hacia los sistemas de acciones contenidos en la acepción de Santos (2009) y Di Méo & Buleón (2007). Según Jodelet (2001, p. 21),

[...] por medio [de] varias significaciones, las representaciones expresan aquellos (individuos o grupos) que las forjan y dan una definición específica al objeto por ellas representado. Estas definiciones compartidas por los miembros de un mismo grupo construyen una visión consensual de la realidad para este grupo.

Jodelet agrega que las representaciones sociales son “una forma de conocimiento, socialmente elaborada y compartida, con un objetivo práctico, y que contribuye a la construcción de una realidad común a un conjunto social” (*ídem*, p. 22). Este saber – conforme la autora – tiene un objetivo práctico, porque se refiere a la experiencia a partir de la cual, según los contextos y condiciones, él es producido – y también al hecho de que la representación esté orientada a la acción sobre el mundo y el otro. La autora agrega que “se reconoce que las representaciones sociales – como sistemas de interpretación que rigen nuestra relación con el mundo y con los otros – orientan y organizan las conductas y las comunicaciones sociales” y a su vez “intervienen en procesos variados, tales como la difusión y la asimilación de los conocimientos [y] la definición de las identidades personales y sociales” (*ibidem*). Las representaciones sociales son, por lo tanto, más un proceso en construcción que algo estanco; su estudio

se interesa más en la innovación que en la tradición, más en la vida social en vías de hacerse que en una vida social ya hecha, como afirma Moscovici (2001).

Será evocada aquí la expresión representaciones del espacio, entendiéndola como “representaciones sociales del espacio”. Esta expresión contiene dos dimensiones importantes: la primera – la representación es, antes que nada, social; la segunda – la representación, sea lenguaje *stricto sensu*, sea performance, ya es acción, plena de acción y de agencia. Por lo tanto, se entiende aquí la representación como represent(acción), en la relación dialógica del representar como soporte a la acción y de la acción como soporte de aquello que se representa. Hablar es hacer y, al hacer algo, se habla. Más que eso, comunicase a partir del lenguaje y de su diversidad de manifestaciones. Representar el espacio es, pues, crearlo. Se insiste en ese punto, ya que importa el proceso de creación de imaginarios e identidades que tengan en el espacio uno de los ejes estructuradores de las representaciones sociales, puesto que ellos nos informan el origen y las formas de negociación de las representaciones, los contextos que las hacen surgir, las acciones que surgen de tales representaciones. Con esto, se comprende los procesos de difusión de concepciones geográficas en la sociedad. La representación, por lo tanto, no está desconectada de las acciones. Como afirma Jodelet (2001, p. 28), las representaciones sociales son un saber práctico que

[...] se refieren a la experiencia a partir de la cual él es producido, a los contextos y condiciones en que él es y, sobre todo, al hecho de que la representación sirve para actuar sobre el mundo y el otro, lo que desemboca en sus funciones y eficacias sociales.

Para Hall (1997, p. 15),

[...] representación es usar el lenguaje para decir algo significativo sobre, o para representar el mundo significativamente para otras personas. Representación es una parte esencial del proceso por lo cual el significado es producido e intercambiado entre miembros de una cultura. Esto envuelve el uso del lenguaje, de señales e imágenes las cuales son movilizadas para representar cosas.

En Hall, el lenguaje es entendido de forma amplia, pudiendo ser notas musicales, gestos, modas, expresiones faciales, expresiones vocálicas, colores, fotografías, campañas publicitarias, películas, entre otros. Significa decir, por lo tanto, que la representación no está en el lenguaje hablado *stricto sensu*, sino que se encuentra esparcido en innúmeros soportes y también inscrita en el cuerpo de aquel que representa. Por lo tanto, metodológicamente, la investigación tuvo en cuenta soportes escritos, de imágenes, hablados o performados, puesto que se considera que las representaciones y los sentidos están contruidos en el cuerpo social y en sus lenguajes – dispersos, así, en la cultura. Considero, también, la idea trabajada por Lussault (2007) con base en el lingüista John Austin para quien “todo decir es un hacer social”. El lenguaje para este autor es performativo

[...] aquí indicada en una acepción bien amplia, para indicar que es preciso considerar toda enunciación como una acción social [...] Una capacidad de performance que el acto de habla no tiene, por supuesto, solo el sentido de lo que está escrito, dibujado, proferido [en nuestro caso, también, cantado], sino también el estatuto del enunciador, su legitimidad de hacer y decir. Hete aquí una

afirmación simple y clara: la enunciación excede el cuadro lingüístico, todo acto lingüístico ya será siempre un acto social (Lussault, 2007, p. 26).

El concepto de representación es extremadamente diverso en las ciencias humanas y en la filosofía. Se propone aquí una perspectiva geográfica constructivista que llega a pensarla como represent(acción). Dado que el espacio se considera en su naturaleza material-ideal, el acto de representar el espacio no puede ser desasociado de la producción de espacio.

La música como objeto geográfico

*Ya hacíamos música muchísimo antes
de conocer la agricultura*
Jorge Drexler

La música es una de las primeras y más significativas mediaciones entre el ser humano y la naturaleza. El instrumento más antiguo del mundo del que se tiene noticia, es una flauta encontrada por arqueólogos en Alemania³, fechada en 35 mil años de edad, es decir, mucho antes de la sedentarización humana en el neolítico. La música trae consigo ligaciones profundas con el individuo, con el colectivo y con el mundo natural, teniendo suma importancia para el desarrollo de la comunicación. Ella estuvo desde el inicio en los ritos de pasaje humanos, en las mediaciones simbólicas de la transcendencia y del cotidiano. Por esto, su importancia en la Geografía.

³ Münzel y Seeberger (2002); Conard y Malina (2008).

Turino, discutiendo las ideas del antropólogo Gregory Bateson, afirma que las artes en general poseen una forma especial de comunicación y que tienen una función integrativa: integra y unifica miembros de un grupo social, pero también integra los individuos a su propio mundo. Señala también que Bateson “sugiere que artistas se comunican a través de formas y padrones que sirven para integrar mapas de sensaciones, imaginación y experiencia, y que es a través de esos padrones que estamos profundamente conectados a una parte del mundo natural” (Turino, 2008, p. 3). De otra forma, Wisnik afirma (2011, p. 13) que

[La] música habla al mismo tiempo al horizonte de la sociedad y al vértice subjetivo de cada uno, sin dejarse reducir a otros lenguajes. Este límite está fuera y dentro de la historia. La música ensaya y anticipa aquellas transformaciones que están dándose, que van a darse, o que deberían darse, en la sociedad.

Por lo tanto, la música puede ayudar en la comprensión del espacio geográfico en su dinámica, permitiendo captar procesos que aún están en la esfera de lo invisible, de lo intangible y de lo efímero, como indican Nogué y Romero (2006). Junto a esto, es fundamental tener presente la afirmación del geógrafo francés Yves Raibaud para quien “la música aparece como una realidad cognitiva posible para aprehender el espacio de las sociedades, vista como un principio de organización territorial” y que “la música forma parte de la esfera ideal (Godelier, 2014), en la cual el hombre tiene la capacidad de construir la materialidad del mundo que lo rodea con ideas” (Raibaud, 2011, pp. 90-91).

En investigaciones anteriores (Panitz, 2012a, 2012b), mostré cómo la música se constituyó como un objeto geográfico desde el final del siglo XIX con Leo Frobenius,

discípulo de Ratzel; el interés avanzó en el inicio del siglo XX con Georges de Gironcourt y al final del siglo ya se había consolidado a través de importantes geógrafas/os como Lily Kong y Jacques Lévy; en las primeras décadas del siglo XXI la Geografía de la Música pasa por una institucionalización, con entradas en diccionarios de Geografía, organización de libros, periódicos y eventos sobre las relaciones entre la música y el espacio geográfico en sus más diversos enfoques teóricos.

En este sentido, por medio de una lectura geográfica sobre la música, buscamos entender una complejidad de cuestiones: cómo una sociedad experimenta y representa el mundo a través de la música; cómo la música en sí misma puede ser un operador espacial, creando nuevas espacialidades; o aún, cómo la música puede ser un indicador o revelador de espacialidades. En lo que atañe al presente texto, buscamos entender en las canciones las representaciones que reafirman la importancia de los paisajes platinos y cómo estas representaciones contribuyen para (re)componer territorios y dar soporte para la acción de artistas ubicados entre Argentina, Brasil y Uruguay.

Los paisajes platinos en la canción popular

*Os seres humanos não só distinguem padrões geométricos na natureza
e criam espaços abstratos na mente, mas também encarnam seus
sentimentos, imagens e pensamentos em uma materialidade tangível.*

Yi-Fu Tuan

En esta sección mostraré algunas representaciones dividiéndolas por temas y componentes de los paisajes. Veremos cómo el clima es utilizado por los artistas para

desarrollar una reflexión sobre estéticas, la primacía sobre las narrativas de las planicies, ríos y mares, y la importancia de las fronteras platinas.

El clima como origen de las creaciones musicales

Al analizar la red de músicos platinos que se formó a lo largo de los últimos veinte años, vemos la figura central del compositor brasileño Vitor Ramil en la difusión de ideas que se volvieron referencia para diversos compositores. La más importante de ellas es el ensayo 'A Estética do Frio' (Ramil, 1993, 2004). En este ensayo, publicado en dos versiones, el artista reflexiona sobre su hacer musical como compositor brasileño viviendo en el extremo sur del país, rastreando su singularidad en un elemento climático. Enseguida veremos el Templadismo y el Subtropicalismo también como propuestas para vincular una territorialización musical al clima.

En un mes de junio de la década de 1990, Ramil estaba radicado en Río de Janeiro y acompañaba el telediario nacional, que mostraba imágenes de un carnaval fuera de temporada en alguna ciudad del Nordeste brasileño. Al mismo tiempo, se mostraban las imágenes del invierno gaúcho, con la helada, las temperaturas negativas y el cotidiano de las personas en aquel ambiente frío, las cuales se mostraban en un tono de anormalidad, como si estuviesen desvinculadas de la realidad brasileña o llegasen incluso de otro país. Vitor concluye, entonces, que, si la representación del Brasil tropical era algo que contemplaba buena parte de la noción de brasilidad, de alguna manera el frío simbolizaba al Sur de Brasil y, específicamente, al gaúcho, y vio en ese frío una metáfora definidora:

[...] al presenciar las imágenes del frío siendo transmitidas como algo verdaderamente extraño a aquel contexto tropical (atención: el telediario era transmitido para todo el país) una obviedad se imponía como certeza significativa: el frío es un gran diferencial entre nosotros y los “brasileños” [...] Precisamos de una estética del frío, pensé. Había una estética que realmente parecía unificar a los brasileños, una estética para la cual nosotros, del extremo sur, contribuíamos mínimamente; había una idea corriente de brasilidad que decía muy poco, nunca lo fundamental de nosotros. Nos sentíamos los más diferentes en un país hecho de diferencias. ¿Pero cómo éramos? (Ramil, 2004, pp. 13-14).

Buscando una representación del gaucho, le surgieron imágenes *frías*: el gaucho tomando su mate, apreciando la inmensidad de la Pampa en un cuadro invernal, el verde de los campos en contraste con el azul del cielo, pocos elementos formando el paisaje. Ramil entonces establece palabras como rigor, precisión, concisión, pureza, levedad, etc. – todas ellas relacionadas a un cuadro limpio, con pocos elementos constitutivos. En la película ‘A Linha Fria do Horizonte’ (2014), Ramil afirma

Pensando en el frío como algo simbólico, representativo nuestro, comencé a pensar cómo serían los valores del frío. ¿Cómo sería una estética de este lugar? Y la primera imagen que me vino fue una imagen de planicie, me vino esta aquí inmediatamente [Ramil, en la película, mira para atrás y señala un paisaje plano]

Trazando un paralelo de la música con el paisaje gaucho, Ramil observa en la milonga un camino para seguir su concepción fría y resalta características de este estilo musical:

“La milonga en tono menor, reflexiva, densa, profunda y melancólica. Rigurosa en su cadencia, su punteo, su fraseado; sutil en su movimiento melódico sinuoso, oriental” (1993, p. 268). A partir de esta concepción fría, Ramil traza caminos para su producción de canciones:

El ritmo brasileño, negro,ailable, tratado con cierta dureza (el rigor del tango) y preciosismos planeados. El ritmo como un raciocinio minucioso. Pero intuitivo. [d.] timbres percusivos inusitados (pero no mucha variedad timbrística). [d.] El ritmo trayendo levedad. Limpieza. ¿Una analogía? Montañas y montes de Río de Janeiro colocados aquí y allí, criteriosamente, en la vastedad lisa de la pampa (*ibidem*).

En la búsqueda de una Estética del Frío, Ramil encuentra en la milonga el ritmo que subyacía a las imágenes que evocaba, ya que, como afirma, “así como el gaucho y la Pampa, la milonga es común en Río Grande del Sur, Uruguay y Argentina, inexistente en el resto de Brasil” (Ramil, 2004, p. 21). De esta forma, usando el frío, el tipo social gaucho, la pampa y la milonga, el compositor conecta su hacer musical no sólo con Brasil, sino también con otros países platinos.

En los versos de “Milonga de sete cidades” es donde queda más clara la propuesta musical de la Estética del Frío al relacionar el frío, la Pampa y la milonga; y para hacer sus canciones construye una serie de filtros por los cuales pasa la canción, para incorporar musicalmente su Estética del Frío (Ramil, 1997).

Fiz a milonga em sete cidades / Rigor, Profundidade, Clareza / Em Concisão, Pureza, Leveza e Melancolia / Milonga é feita solta no tempo / Jamais milonga solta no espaço / Sete cidades frias são sua morada / Em Clareza / O Pampa

infinito e exato me fez andar / Em Rigor eu me entreguei / Aos caminhos mais sutis / Em Profundidade / A minha alma eu encontrei / E me vi em mim

Fiz a milonga em sete cidades / Rigor, Profundidade, Clareza / Em Concisão, Pureza, Leveza e Melancolia / A voz de um milongueiro não morre / Não vai embora em nuvem que passa / Sete cidades frias são sua morada / Concisão tem pátios pequenos onde o universo eu vi / Em Pureza fui sonhar / Em Leveza o céu se abriu / Em Melancolia a minha alma me sorriu / E eu me vi feliz

En esta canción, el compositor presenta bajo la forma de ciudades la manera de su hacer musical. Las siete ciudades aparecen como marcos de su creación musical; el camino recorrido por las ciudades se aproxima al propio hacer musical que pasa por una serie de filtros por donde su música toma la forma deseada. Ramil encuentra un sentido en el paisaje frío, construye metáforas frías hacia dentro de su música y usa el paisaje como una afirmación de esas metáforas. Las siete ciudades frías pueden ser los siete pueblos de las misiones jesuíticas, o inclusive pedazos de su Satolep – Pelotas imaginada – o también otras ciudades imaginarias. Estas ciudades de la Pampa gaucha van siendo recorridas y el artista en la misma medida va reconociendo la morada de su milonga. Es oportuno recordar de las observaciones acerca del frío hechas por el filósofo japonés Tetsuro Watsuji. El autor llama de *vivencia intencional* el fenómeno de sentir frío, dado que, para la filosofía de orientación fenomenológica, la intencionalidad – orientación a algo – es condición estructural del humano.

Cuando sentimos frío no estamos experimentando solamente una sensación de frío, sino viviendo en contacto directo con la frialdad del aire exterior. El frío como ‘realidad sentida’ en la vivencia que llamamos intencional no es algo subjetivo, sino objetivo. [...] Cuando sentimos frío ya estamos instalados vivencialmente en la frialdad ambiental. Nosotros, por lo general, participamos de la vida del frío. [...] Por lo tanto, quien descubre su propio yo en el seno del frío somos nosotros, en

plural, que vivimos originariamente en la interrelación existencial de unas personas con otras (Watsuji, 2006, pp. 24-27).

De esta forma, se entiende que las representaciones del frío surgen en la cultura como una trama compleja entre el ser humano y el paisaje, tejida en el tiempo y variando en el espacio. Por ser parte del cotidiano y del paisaje, las representaciones del frío surgen y crean sentido entre quienes lo comparten. Y por el hecho de que el frío como matriz de representaciones tiene poca relevancia en el resto de América Latina es por lo que se convierte en punto de partida en el Plata. No es que sea frío el tiempo entero, eso es cierto. Pero es frío suficiente para ser un elemento diferenciador del territorio, generador de representaciones que sitúan el Plata como una región-paisaje de clima particular en el contexto latinoamericano. Entonces, si el frío es un elemento diferenciador, pero ni siempre es frío, la propia variación climática también puede inspirar otras representaciones.

Del otro lado de la frontera platina, los hermanos y músicos uruguayos Jorge y Daniel Drexler, crean el término Templadismo – en alusión al Tropicalismo. De hecho, en el corazón de esta concepción, así como en la Estética del Frío, está una característica que acompaña el espacio vivido en lo que atañe al clima y sus estaciones bien definidas, así como también sus respectivas imágenes y sensaciones asociadas – como la melancolía, por ejemplo. Para Daniel Drexler la melancolía está claramente asociada al clima y al paisaje, y afirma también que “El templadismo forma una especie de corriente musical del sur latinoamericano, que se caracteriza por el no exceso, donde reinan colores, sonidos y climas calmos” (Hoy, 2006). Daniel Drexler también explica que la

denominación Templadismo surgió a partir de conversaciones con su hermano Jorge, sobre la Estética del Frío, el tropicalismo y el Manifiesto Antropófago y se le ocurrió teorizar en tono de broma sobre un tropicalismo de las pampas: “Si tuviera que definir el Templadismo en pocas palabras, te diría que es una especie de marco teórico para la creación (en mi caso de canciones) desde la cuenca del Río de la Plata” (*idem*). Por su parte, el compositor argentino Kevin Johansen, en una entrevista para esta investigación, habla de “Subtropicalismo” y también corrobora la propuesta de Templadismo y de la Estética del Frío. En dicha entrevista, el compositor afirma que reconoce una cultura específica en el ámbito platino y que

[...] se dice que del Sur de *Rio Grande do Sul*, somos más tangueros, más melancólicos. [...] También suelo decir que somos 'Subtropicalistas', primero por el clima, que marca a todas las culturas y segundo porque [...] nuestros padres artísticos son los Tropicalistas. [...] Eso es ser del Plata para mí.

Del lado del Subtropicalismo, la “Milonga subtropical” también se ve como una canción-manifiesto, en la voz de Kevin Johansen (2004):

Milonga subtropical / Milonga del Rio Grande do Sul para acá. / Milonga subliminal, milonga “Subcampeao” / Por un tiro penal / Síndrome en lo profundo de otro fin del mundo / Que no llega más / Calentamiento global que nunca nos llegó del todo a calentar... / Aquí me pongo a cantar al compás de la nada / Así se llama esta milonga subtropical [...]

Milonga subtropical, milonga de humedad / Para ningún lugar / Milonga subestimada, medio baqueteada / Por el qué dirán / Se oyen ecos de los recovecos de una batucada / Milonga subliminal, milonga “Subcampeao” / Por un tiro penal / Aquí me pongo a cantar al compás de la nada / Así se llama esta milonga subtropical [...] Y si fue silbando bajo yendo para la otra orilla / Y si fue silbando bajo viniendo de la otra orilla

La milonga, aquí, es adjetivada como “subtropical” y territorializada desde Río Grande del Sur hasta Argentina – o sea, del norte para el sur. Ellos, la milonga y el clima subtropical, son tomados como una metáfora identitaria, uniendo “naturalmente” y culturalmente los espacios entre Argentina, Brasil y Uruguay. Es el espacio por donde la milonga se expande; un espacio “sub” – subcampeón, subliminar, subestimado – que da un aire de marginalidad representado por el *fin del mundo* donde las cosas nunca llegan – ni siquiera el calentamiento global. Hay que tener en cuenta que esta milonga – así como varias otras del artista – no es aquella templada ni aquella fría, sino una milonga casi tropical, húmeda, en la cual se oyen los ecos de la batucada, sobre todo la brasileña. Por lo tanto, la milonga tocada por Johansen – más ritmada, percusiva y con andamiento más rápido, más cercana a la llamada milonga ciudadana – se diferencia de la de Ramil y los hermanos Drexler, que se asemeja a una versión más campera, lenta e intimista. Además de eso, al final de la canción, el artista habla del tránsito entre las dos márgenes del estuario del Plata – Argentina y Uruguay.

Tanto para la uruguaya Ana Prada como para Kevin, la cultura platina se expresa por medio de la diversidad, de la mezcla, del carácter histórico del mestizaje de etnias y, por consiguiente, de los ritmos. Kevin afirma que “el contacto con el Atlántico, la mezcla del indio con el europeo y, aquí, al sur, la resonancia del africano, dejó su huella, su sonido” (entrevista con el autor, 2008). Ana Prada cuenta que una característica importante de la cultura del Plata se expresa por medio de la diversidad: “En esa variedad conviven la melancolía y el ritmo, el desarraigo y el nacionalismo, la intolerancia y los intolerados, el frío y el calor, los grises y el colorido” (entrevista con el autor, 2008). Importante señalar,

por lo tanto, cómo los elementos climáticos – templados, en este caso – son evocados junto con otros elementos contrastantes para denotar una diversidad. Existe, también, una fusión entre la milonga y el clima; ambos parecen estar en una misma geografía imaginaria. El clima, sin embargo, no es el único elemento articulador de estas representaciones geográficas.

Las planicies y las aguas del Plata encuadradas en las canciones

Si el clima aparece en los artistas como una referencia para la búsqueda de una estética musical, el paisaje se presenta como un encuadramiento en el cual se desarrollan las narrativas de las canciones. Veremos que el paisaje platino, sobre todo la planicie, ríos y océanos, ejercen una fuerte influencia en las composiciones y que hay una especie de *traducción* de los elementos del paisaje hacia el interior de una concepción estética. Veremos que, con frecuencia, el paisaje se presenta como un personaje en las canciones. Él no es sólo representado, sino también actúa sobre los autores. En la canción *Indo ao Pampa*, Ramil (1997) revela el paisaje desde una óptica fenomenológica y con un fuerte contenido histórico:

Vou num carro são / Sigo essa frente fria / Pampa a dentro e através / Desde o que é Libres sigo livre / E me espalho sob o céu / Que estende tanta luz no campo verde a meus pés / O que vejo lá? / Mata nativa instiga o olho que só visa me levar / Sobe fumaça branca e a pupila se abre pra avisar / Se há fumaça, há farrapos por lá / Eu acho que é bem / Eu indo ao pampa / O pampa indo em mim [...] E lá vamos nós / Seguindo a frente fria / Pampa a dentro e através / Séculos XIX e XXI fundidos sob o céu / Que estende tanta luz no campo rubro a meus pés / Eu acho que é bem / Eu indo ao pampa / O pampa indo em mim.

La canción narra la experiencia de cruzar los campos de Río Grande del Sur; Ramil nos ofrece el paisaje y la historia que en él reside, reconstituye la historia a su modo, describiendo el escenario de la lucha de los Farrapos. La canción realiza una conexión

entre pasado, presente y futuro (el disco fue publicado en 1997, por lo tanto, el siglo XXI aún no había llegado). Toda la canción está presa en la Pampa; el paisaje es el escenario de la historia donde los siglos se funden – pero también el espacio vivido por el artista. *Eu indo ao Pampa, o Pampa indo em mim*: él, el observador-compositor, va por el paisaje, participa de él; el paisaje lo marca y él lo lleva consigo. La pampa, paisaje marca y matriz del artista, es percibido a través de la sensibilidad del artista y permanece dentro de él, construyendo referenciales simbólicos del paisaje que se funden en la historia y en el espacio vivido y que lo irán influenciar en las esferas perceptivas de su vida – la identificación de un paisaje como marco para una experimentación de la existencia y como la fuente de su estética musical. La experiencia de llevar la pampa consigo es una relación tan radical para el artista, que él se funde en el paisaje – *desde o que é Libres sigo livre e me espalho sob o céu*. No es apenas una mente que piensa fundirse, sino todo un cuerpo que realmente lo hace. Como afirma Merleau-Ponty (2004, p. 24)

[...] nuestra relación con las cosas no es una relación distante, cada una habla a nuestro cuerpo y a nuestra vida [...], viven en nosotros como tantos emblemas de las conductas que amamos o detestamos. El hombre está invertido en las cosas, y las cosas están invertidas en él.

Se puede pensar, por lo tanto, en un prolongamiento del paisaje en el hombre y un prolongamiento del hombre en el paisaje, o como afirma Ponty “una proximidad vertiginosa que nos impide de aprehender como un espíritu puro separado de las cosas, o de definir las cosas como puros objetos sin ningún atributo humano” (*ibidem*).

Daniel Drexler, es el artista que junto con Ramil más se ha dedicado a teorizar sobre los elementos estéticos y musicales que confieren identidad a la música hecha en el espacio platino. En sus conciertos, él cuenta que en las clases de la escuela primaria el profesor de Geografía enseñaba que el Uruguay es una peneplanicie suavemente ondulada. La canción *Rinconcito* rememora su formación geográfica, pero también establece una relación telúrica con la Pampa. La palabra rincón, en español, denota lugar, espacio familiar y también esquina.

Rinconcito suavemente ondulado, manto verde de mi sueño, balconcito sobre el mar / El reflejo de la luz en tu pradera, dibujando un horizonte que parece respirar / Voy volando sobre cuchillas y lomas del Cuareim⁴ al Uruguay / Vuelvo al río de la Plata como vuelve el agua al mar / Esquinita donde se juntan los ríos, ilusión de un horizonte que parece palpitir / Agua dulce, agua tan amarronada, la memoria de la tierra, la canción del Paraná / Nohecita de comienzos de verano, siesta del jacarandá / Alborada en la pradera, el sol cayendo en el mar. [...] En el eco de tus cuchillas y lomas se entreveran tres idiomas, se entremezclan al hablar / Con la misma fuerza con que te abandono siento que la gravedad me devuelve a tu regazo como vuelve el agua al mar (Drexler, 2009).

El cantor evoca en el paisaje sus memorias remotas y sitúa ese paisaje entre los ríos Cuareim, Uruguay y Paraná, y el encuentro de las aguas dulces de la cuenca del Plata con el Océano Atlántico. El *agua tan amarronada*, es decir, la enorme carga de sedimentos de la tierra que trae el río Paraná al llegar en el Plata. Identifica también que es allí, en la confluencia de los ríos, que se mezclaron los idiomas castellano, portugués e indígena, y que estos permanecen mixturados en el habla. Tal como en el clima, vemos aquí los elementos del paisaje simbolizando diversidades, encuentros, transculturaciones. El *rinconcito* es el espacio referencial del artista, donde él está vinculado implacablemente al punto de naturalizar su relación con éste: él siempre es

⁴ Río Quaraí (en Brasil) y Cuareim (en Uruguay).

devuelto al regazo de la planicie como la misma gravedad que lleva las aguas del río de la Plata para el mar; nuevamente aquí hay una fusión entre lo humano y la naturaleza para denotar la fuerte conexión con su espacio de vida. Ana Prada, a su vez, coloca el río de la Plata y sus afluentes como protagonistas de los paisajes y matriz de sentimientos, como en Amargo de Caña (Prada, 2007)

Sur de la orilla de acá, de mi río que corta una tarde naranja. / Cuenta un salcelorón que la oí a cantar junto al agua dorada. / Miel del litoral, río tibio, calor, un sabor que no alcanza. / Corre la canción por mis pagos de allá, agua dulce y salada. / Ah, lo que vino a pasar, nada más por mirar, una astilla quebrada. / Este tren se saltó la Parada Esperanza. / Norte, trigo y calor. / Una brisa arrimó un amargo de caña / No se oyó al cardenal, anunciando que ya levantaba la helada [...].

Resulta interesante, entonces, notar la lectura que toma el paisaje como protagonista en un trasfondo social implícito, que se explica con la declaración de la artista fuera de la canción. Prada está refiriéndose a una gran crisis en la ciudad de Paysandú que provocó una migración en masa de jóvenes de aquella ciudad hacia Montevideo, Buenos Aires y Europa, en busca de mejores condiciones de vida. *Esperanza*, mencionada arriba, era un pueblo cercano a Paysandú, que después de la crisis desapareció, junto con su estación de tren. Existe un significado implícito en la representación del paisaje construido por Prada que también deconstruye cierta *naturalización* del mismo como matriz de melancolía, dado que es el fruto de una lectura social del espacio.

Canclini (2008, p. 25) observa que, en el 2000, el número de uruguayos que dejaron el país igualó al número de nacidos ese mismo año. Canclini recuerda también una canción del uruguayo Jaime Roos: 'volver no tiene sentido, tampoco vivir allí' es otro modo de decir que nos estamos quedando sin lugar. [...] La precarización del trabajo dispersa a

los ciudadanos, reduce el consumo, substraer sentido a la convivencia de nación” (*ibidem*, p. 34). En este sentido, Jorge Drexler, que se radicó en Madrid en la década de 1990, también realiza en sus canciones una lectura sobre el paisaje, mezclándolo con elementos que atraviesan su obra: la migración y la pertenencia. En la canción ‘Un país con el nombre de un río’ (Drexler, 2001), es enfática en esa dirección:

Vengo de un prado vacío / un país con el nombre de un río / un edén olvidado
/ un campo al costado del mar / Pocos caminos abiertos / todos los ojos en el
aeropuerto / Unos años dorados / un pueblo habituado a añorar / Como me
cuesta quererte / Me cuesta perderte / Me cuesta olvidar / El olor de la tierra
mojada / La brisa del mar / Brisa del mar, llévame hasta mi casa / Un sueño y
un pasaporte / como las aves buscamos el norte / cuando el invierno se acerca
y el frío comienza a apretar / Y este es un invierno largo / van varios lustros de
tragos amargos / y nos hicimos mayores esperando las flores del Jacarandá /
Como me cuesta marcharme / me cuesta quedarme / me cuesta olvidar / el olor
de la tierra mojada / la brisa del mar / Brisa del mar, llévame hasta mi casa /
Brisa del mar

El compositor se presenta a partir del paisaje. Tal como explica Dardel (1990), el paisaje es una manera de presentarse a los otros: “una inserción del hombre en el mundo, un sitio de lucha por la vida, la manifestación de su existencia y de la de los otros” (*apud* Relph, 1979, p. 15). En base a esto, él habla de un lugar vacío, de la migración a los países del norte y de la dificultad de lidiar con este sentimiento de dejar su lugar de origen, que remite a la afirmación anterior de Canclini. Agrega también, de manera melancólica, la voluntad de quedarse y de no olvidarse de su lugar. Le cuesta querer, perder, quedarse y partir. Un conflicto subjetivo desterritorializante que, por cierto, nace a partir de los fenómenos migratorios, de las guerras, de los extremismos religiosos y de los contextos socioeconómicos desencajados por la lógica globalizante de los mercados. El artista también remite a una condición existencial de *sentir* su lugar de origen por medio de los sentidos; pide para que la brisa del mar lo devuelva a su casa. Leyendo de esta manera, se percibe una dimensión fenomenológica y social concomitante que

permite avanzar en una comprensión que no remita exclusivamente a la poética del espacio, a la dimensión subjetiva como hecho singular y ahistórico. Se percibe y se representa el mundo de formas variadas, en consonancia con la historia de vida de cada individuo.

Se reconoce, por lo tanto, que hay una relevancia muy grande de las planicies del Plata y sus ríos en la obra de estos compositores. A partir de los paisajes, vemos desarrollarse una serie de temas, vinculados a la melancolía, a la migración, a las memorias y a los imaginarios geográficos. Otros paisajes recurrentes son aquellos de frontera, en los cuales el territorio gana aún mayor destaque.

Igual pero un poco distinto: lo próximo-distante de la frontera

El espacio platino, tal como lo entendemos (Panitz, 2017), se desarrolló en un ámbito de fronteras móviles entre el dominio castellano y lusitano, permanentemente disputado y negociado entre los siglos XV y XIX. Se sumó a esto la propia agregación de la Provincia Cisplatina al Brasil entre 1815 y 1828, territorio hasta entonces perteneciente al Vicerreinado del Plata del Reino Español. En este contexto de casi de cuatro siglos de fronteras móviles a orillas del Río de la Plata es que se configura un territorio de influencias ora predominantemente lusitanas, ora predominantemente castellanas. La movilidad de las fronteras como historia territorial es indudable: bastaría considerar las marcas físicas que se encuentran cristalizadas en los paisajes de las misiones jesuíticas españolas en el Noroeste sur riograndense o de la Colonia de Sacramento en el Uruguay – ciudad donde la arquitectura y la toponimia todavía hacen recordar el dominio lusitano.

Con el advenimiento de los procesos de independencia de las naciones, vimos formarse los Estados modernos, con su historiografía, sus mitos fundadores y sus diferencias en términos socioespaciales. Más recientemente, los procesos de integración regional y económica aceleraron los intercambios culturales y volvieron las fronteras nacionales más permeables.

Todas estas características, contribuyen para la producción de representaciones que valorizan esas fronteras platinas y esa condición fronteriza del espacio platino. Esta condición transfronteriza va a reflejarse en las canciones y declaraciones de los músicos de diferentes formas. Ora como tensión identitaria, ora como construcción identitaria colectiva y transfronteriza. En la canción 'Vecino' de Kevin Johansen (2012), con poema introductorio de Fernando Cabrera, vemos la relación específica entre Argentina y Uruguay.

Vengo de un barco marcado que navega desde siempre / Surge de un libro sin fondo / Su derrota, la eternidad. / Si bien a veces me toca la insignia de capitán / también a veces me asiento en lugares como este / en refugios como ustedes. / Mi espalda, espejo de un viento que se apura y se endentece / Por épocas me unifica otras, me hace desintegrar. / Si algo he aprendido en esta escuela fluvial / es que hay familia cercana / el amor que da una hermana / el abrazo del vecino argentino.

Enfrente tengo un espejo que da un reflejo / Distorsionado que no soy yo / Y vernos sin entendernos / Reconocernos sin conocernos / Es nuestra misión / Parece... / Me gusta pero me asusta / Me miro un toque y es suficiente pa' no matarme / Que cobarde / Mejor así no hay disputas / Sigo mi ruta siga la suya y a trabajar

Vecino reflejo de un espejo distorsionado / El pasto siempre más verde del otro lado / Yo soy aquel que no soy yo

Enfrente están nuestros puertos / Somos los tueritos de dos comarcas / Sin rey ni ley / Y en cuanto a la competencia / La incompetencia nos representa bien no cree usted / Y solo por estar enfrente / No dignifica ni significa / Estar enfrentado / Que salado / La miopía de nuestro ser / No nos deja ver que desde el cielo estamos al lado

Se habla de un presente, usando la metáfora del vecino, para construir, otra vez, una relación de tensión. Vemos las palabras “hermanos”, “hermana”, “familia cercana” y “vecino”. El otro es visto ora como hermano, parte de una misma familia, ora como un vecino – alguien que está en la cercanía espacial y al mismo tiempo es una incógnita. Para Johansen, se trata de estar de frente uno del otro, pero no enfrentados, en confrontación o de espalda. En los poemas-canciones tratados se percibe una fuerte carga de reconciliación, de búsqueda de diálogo, de entendimiento. Lo que es importante resaltar es que esa representación se encuentra igualmente en el habla de los artistas, fuera de las canciones. En este sentido, Daniel Drexler, hablando de las colaboraciones musicales, afirma que

No estar regidos por fronteras políticas parece otro denominador común. La distribución geográfica de la milonga (para dar un ejemplo de nos toca íntimamente) transborda las fronteras de la Argentina, Uruguay y el Sur del Brasil. La cultura es un ser vivo y a las flores del campo no les gustan las cercas (Drexler, 2006).

El arte gráfico del disco *Frontera*, de Jorge Drexler, contempla el mismo discurso de la canción homónima, y expresa la relación de intercambio cultural y también de tensión que las fronteras causan en la constitución de las identidades territoriales.

Yo no sé dónde soy, mi casa está en la frontera / y las fronteras se mueven como las banderas / Mi patria es un rincón, el canto de una cigarra / los dos primeros acordes que yo supe en la guitarra / Soy hijo de un forastero / y de una estrella del alba / que si hay amor, me dijeron / que si hay amor, me dijeron, toda distancia se salva [...] Soy hijo de un desterrado y de una flor de la tierra / y de chico me enseñaron las pocas cosas que sé del amor y de la guerra (Drexler, 1999).

Las fronteras, para el compositor, se mueven como las banderas, ora ondula para un lado, ora para el otro: son móviles y transitorias. Así, Jorge lee la historia de su espacio uruguayo, territorio de disputas de intereses lusos y castellanos. En verdad, el compositor, al hablar de la frontera, no está hablando solamente de la frontera de los Estados, sino que también del propio mestizaje problemático resultante: el indígena – ‘estrella del alba’, flor de la tierra, pureza representada en la figura de la mujer; y el europeo – el hombre forastero, desterrado, colonizador. Dicha idea es resaltada por el arte del propio folleto del disco homónimo de la música, en el cual el artista aparece en su condición de inmigrante. Después, el Uruguay, de donde parten ramificaciones para el perímetro del país, demostrando flujos y/o intercambios que la frontera posibilita en el ámbito de la región; el círculo blanco también parece denotar un “área de influencia” de esos flujos. Pero las ramificaciones conectan, aún, ese lugar con el resto del globo.

Figura 1

Tapa y contratapa del CD Frontera, de Jorge Drexler



Fuente: Drexler, 1999

Vimos, por lo tanto, que las fronteras, los seres fronterizos y sus paisajes fueron intensamente usados para construir el carácter transfronterizo del espacio platino. Sea en las tensiones identitarias, sea en el elogio de esa condición, la tónica de las representaciones es de presentar el Plata como espacio diverso, múltiple, donde los conflictos y travesías son posibles.

Conclusión: la canción produce territorios al representar el paisaje

El poeta consagra siempre una experiencia histórica, que puede ser social, personal o ambas cosas al mismo tiempo. Pero, al hablarnos de todos esos acontecimientos, sentimientos, experiencias y personas, el poeta nos habla de otra cosa: de lo que está haciendo, de lo que está siendo delante de nosotros y en nosotros. Y más aún, nos lleva a repetir y recrear su poema y nombrar aquello que nombra; y al hacerlo nos revela lo que somos.

Octavio Paz, Signos en rotación

En los breves pero significativos ejemplos utilizados, busqué demostrar cómo los paisajes latinos fueron fundamentales para la construcción de lo que he denominado de (p)latinidad, es decir, una platinidad que también es expresión de la latinoamericanidad.

Mostramos inicialmente cómo son elaboradas las representaciones del espacio, en el sentido de una práctica geografizante, que busca describir el espacio, situarse en él, y establecer analogías entre la composición musical y el paisaje. Vimos que varias estéticas o propuestas musicales se sitúan en ese espacio y se complementan a través de la búsqueda de puntos comunes de representación. La música de los artistas está

anclada en el espacio, que es principalmente presentada a partir de sus paisajes. Las características movilizadas para denotar ese espacio se refieren al clima, a las planicies, ríos y mares, a la formación histórica como espacio transfronterizo. Se puede comprender que los paisajes aquí se presentan como un recurso territorializante, el cual posee una agencia espacial. Así, los paisajes representados se funden con otros elementos históricos y culturales que van revelando el territorio del hacer musical. Es el propio espacio platino y la (p)latinidad que van siendo construidos a través de discos, conciertos, canciones y declaraciones. Vitor Ramil, designado por la mayoría de los artistas como la figura central de esta integración musical, ya había expresado, en al menos dos momentos, sus ideas acerca de la circulación cultural y musical en el espacio platino:

Nosotros somos un centro. No somos el Centro de Brasil, pero somos un centro, donde existe una confluencia de lenguajes, de Argentina, de Uruguay y de Brasil. [...] Nuestra producción debería nacer [...] de este centro nuestro, que hoy en día la gente llama de Mercosur. Puerto Alegre, capital cultural del Mercosur. Tiene sentido este título pomposo (Não, 2002).

No estoy en el margen de una historia, estoy en el centro de otra, respondí, antes de seguir para la Argentina, al poeta/editor Ricardo Corona en una entrevista para la revista *Medusa*, respecto de mi mudanza del centro para el extremo sur de Brasil y mi consecuente distanciamiento del calor del mercado. Decidí no perder mi tiempo con *tonterías*. Yo ya creía que Río Grande del Sur debía sacar provecho de su posición geográfica y cultural privilegiada, de ese centro estratégico que

representa, de esa conexión de platinidad y tropicalidad impresa en nuestro espíritu como un mapa (Ramil, 2004).

Por lo tanto, es preciso situar a los lectores, que, a las representaciones de los paisajes aquí presentados, se suman otras iniciativas de los artistas: conciertos colectivos, participaciones mutuas en discos, divulgación de ensayos, colaboraciones con intelectuales y formuladores de políticas culturales. El espacio platino de los músicos – el centro de otra historia – se vuelve posible a través de micro-integraciones que se dan de forma rizomática, expandiendo una red de artistas que acaban por representar un proceso de integración transfronterizo. Estos procesos no tienen un estatuto de excepción. Ellos nos hablan de nuevas formas de territorialidades y de la experiencia del espacio en la contemporaneidad, que trascienden los límites territoriales de los Estados-nación y son articuladas tanto en área como en red. Entendemos que se trata de una transterritorialidad (Haesbaert y Mondardo, 2011) musical. Ella articula relaciones escalares regionales, fronterizas y nacionales buscando una referencia identitaria de estabilidad en la fluidez y en la multiplicidad. Sin embargo, en su trayectoria, ella (re)compone igualmente identidades regionales y étnicas que los proyectos identitarios nacionales negaron por mucho tiempo, justamente porque cruzaban los límites territoriales de los Estados-nación.

Referencias

- Berque, A. (1998). Paisagem-marca, paisagem-matriz: Elementos da problemática para uma geografia cultural. En R. L. Corrêa y Z. Rosendahl (Orgs.), *Paisagem, tempo e cultura* (pp. 84–91). EdUERJ.
- Canclini, N. G. (2008). *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. Iluminuras.
- Coelho, L. (Diretor), y Spode, C. (Produtor). (2014). *A linha fria do horizonte* [Filme]. Olho Vivo Filmes.
- Conard, N. J., y Malina, M. (2008). New evidence for the origins of music from the caves of the Swabian Jura. *Orient-Archäologie*, 22, 13–22.
- Dardel, E. (1990). *L'homme et la terre: nature de la réalité géographique*. Editions du CTHS.
- Di Méo, G., & Buléon, P. (2007). *L'espace social: Lecture géographique des sociétés*. Armand Colin.
- Drexler, D. (2010). *Micromundo* [Álbum]. MS2 Produtora.
- Drexler, J. (2001). *Sea* [Álbum]. Parlophone Music.

Drexler, J. (1999). *Frontera* [Álbum]. Parlophone Music.

Godelier, M. (2014). *L'idéal et le matériel: pensée, économies, sociétés*. Fayard.

Haesbaert, R., & Mondardo, M. (2011). Transterritorialidade e antropofagia: territorialidades de trânsito numa perspectiva brasileiro-latino-americana. *GEOgraphia*, 12(24), 19–50.

Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage.

Heidrich, A. (2013). Território e cultura: argumento para uma produção de sentido. En A. L. Heidrich, B. P. da Costa, & C. L. Z. Pires (Orgs.), *Maneiras de ler geografia e cultura* (pp. 53–60). Compasso.

HOY, Diário. (2006). Entrevista con Daniel Drexler. *Diário Hoy*. Disponível em: www.diariohoy.net/notas/verNoticia.phtml/html/228974 (Acesso em 30 jul. 2007).

Johansen, K. (2012). *Bi* [Álbum]. Sony Music.

Johansen, K. (2004). *City Zen* [Álbum]. Sony BMG.

Jodelet, D. (2001). Representações sociais: um domínio em expansão. En D. Jodelet (Org.), *As representações sociais* (pp. 17–44). EdUERJ.

Lussault, M. (2007). *L'homme spatial: la construction sociale de l'espace humain*. Seuil.

Merleau-Ponty, M. (2004). *O visível e o invisível*. Editora Perspectiva.

Moscovici, S. (2001). Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história. En D. Jodelet (Org.), *As representações sociais* (pp. 45–66). EdUERJ.

Münzel, S., Seeberger, F., & Hein, W. (2002). The Geißenklösterle flute—discovery, experiments, reconstruction. *Studien zur Musikarchäologie III*, 107–118.

NÃO. (2002). Um olhar melancólico ou a Estética do Frio ou Não me venhas com milongas: entrevista de Vitor Ramil a Paulo César Teixeira. *NÃO*, 76. Disponível em: <http://www.nao-til.com.br/nao-76/entrevis.htm> (Acesso em 20 nov. 2008).

Nogué i Font, J., & Romero, J. (2006). *Las otras geografías*. Tirant lo Blanch.

Prada, A. (2007). *Soy sola* [Álbum]. Independente.

Panitz, L. (2017). Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma geografia da música em contextos multi-localizados. [Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. Repositorio de Tesis: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/164621>

Panitz, L. (2012a). Geografia e música: uma introdução ao tema. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 179(978).

Panitz, L. (2012b). Por uma geografia da música: um panorama mundial e vinte anos de pesquisas no Brasil. *Para Onde!?*, 6(2), 1-10.

Raibaud, Y. (2011). *Géographie socioculturelle*. Editions L'Harmattan.

Ramil, V. (2004). *A estética do frio*. Satolep Livros.

Ramil, V. (2004). *Longes* [Álbum]. Satolep Music.

Ramil, V. (2004). *Longes: Texto de divulgação do CD*. Disponível em: <http://www.vitorramil.com.br/textos/extras/longes.html> (Acesso em 5 out. 2009).

Ramil, V. (1997). *Ramilonga: A estética do frio* [Álbum]. Satolep Music.

Ramil, V. (1993). A estética do frio. In L. A. Fischer (Org.), *Nós, os gaúchos* (pp. 262–270). UFRGS.

Ramil, V. (1984). *A paixão de V. Segundo ele próprio* [Álbum]. Satolep Music.

Relph, E. (1979). As bases fenomenológicas da Geografia. *Geografia*, 4(7).

Santos, M. (2009). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. Edusp.

Suertegaray, D. A. (2001). Espaço geográfico uno e múltiplo. *Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 93, jul, s/p.

Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. University of Chicago Press.

Watsuji, T. (2006). *Antropología del paisaje: climas, culturas y religiones*. Sígueme.

Wisnik, J. (2004). *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. Companhia das Letras.

Perfil de los autores:

Agustín Arosteguy. Doctor Interdisciplinar en Estudios de Ocio por la Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil) y tiene una Maestría en Dirección de Proyectos de Ocio, Cultura, Turismo y Recreación por la Universidad de Deusto (España). Realizó un intercambio de doctorado en The Center for Place, Culture and Politics de la City University of New York (CUNY) y un posdoctorado en el Instituto de Geografía de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente, lleva a cabo un segundo posdoctorado en la Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), investigando la construcción musical de los lugares a través del batuque de umbigada paulista y el chamamé correntino. Es profesor del seminario "Geografías y Musicalidades de América Latina" en la carrera de Geografía de la UBA y del curso "Geografía de la Música: Sonoridades, Movimiento y Territorios de América Latina" en la Maestría en Didáctica de la Música de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Entre sus proyectos destacan el estudio de los imaginarios geográficos en las canciones de Atahualpa Yupanqui, aprobado por la Fundación Cultural Latin GRAMMY en 2018, y el taller de poesía "Infinito Particular" apoyado por el Fondo Nacional de las Artes en 2019. En 2023, su proyecto "Inmersión poética y musical en el Cerro Colorado de Antonietta Paule Pepin Fitzpatrick" fue seleccionado por el Programa Ibermúsicas. Arosteguy también es miembro de los grupos de investigación Cultura, Naturaleza y Territorio (UBA), Ludicidade, Cultura e Educação (UFMG/CNPq) y la Rede Internacional de Pesquisa sobre Imagens, Geografias e Educação (Unicamp/CNPq).

Alessandro Dozena. Se tornó geógrafo en la Universidade Estadual Paulista (UNESP-Rio Claro) y músico en la Universidade Livre de Música (ULM-São Paulo). Es Profesor Asociado del Departamento y del Programa de Posgrado en Geografía de la Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGE-UFRN) y profesor de la Maestría Profesional en Geografía (GEOPROF-UFRN).

Andrés Barrios-Rubio. Colombiano, PhD, en Contenidos de Comunicación en la Era Digital. Investigador Asociado, Facultad de Comunicación y Artes Universidad Antonio

de Nebrija - España. Catedrático Pontificia Universidad Javeriana - Colombia. Autor de los libros “La r@dio en la sonoesfera digital”, “La radio generalista colombiana ante el desafío digital: un modelo en transición” y “De la onda a la Web: Paralelo entre la radio convencional y la radio virtual”, y diversos capítulos de libro y artículos (enfocados a la comunicación y formación profesional, los medios y las TIC) en publicaciones nacionales e internacionales, difundiendo los resultados de las investigaciones realizadas. Desarrolla su actividad investigadora, actualmente, en el uso de las redes sociales como espacio para la interculturalidad en el caso de los jóvenes, el impacto de las TIC en la formación de los comunicadores, y en el análisis de las sinergias entre el on air y el online en la industria radiofónica colombiana.

Claudia Leguizamón. Profesora Universidad de Caldas. Magíster en Artes de la Universidad de Caldas, Licenciada en Educación Física de la Universidad de Caldas y con estudios de danza en ISA (Cuba), Egresada del Instituto Colombiano de Ballet INCOLBALLET, bailarina en la Fundación Ballet de Cali durante 4 años, alternando esto con estudios de Arte Dramático en la Universidad del Valle y como integrante de la compañía de Títeres TITIRINDEBA. Docente universitaria en áreas de danza, cuerpo y acción física en la Universidad Nacional de Colombia, Universidad Católica y Universidad de Manizales; Actualmente es profesora asociada del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas, directora de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Caldas (2008-2011) (2017-2019), fundadora, directora escénica y coreógrafa del Taller de Ópera de la Universidad de Caldas desde 1991 dirigiendo al menos 61 producciones; Codirectora del Semillero de Investigación y proyección Danza-Lab de la Universidad de Caldas. Ha coreografiado alrededor de 60 piezas de danza clásica y contemporánea como La Espera, El discurso, Por los mares de Colombia, Fausto, Diabólico, Soledad, Cotidiano entre otras. Integrante del grupo de investigación: Teatro, Cultura y Sociedad (Categoría “D” de Colciencias). Fundadora, coreógrafa y directora general del proyecto El Giro Colectivo Artístico ganador de IncuArte 2015 y premio ONU Mujeres reto de Igual a Igual 2017; la agrupación tiene en su portafolio obras como La Cita danza dramática multimedia, Vultur Griphus, Bocetos para un Retorno y El Clan de la cicatriz.

Clementina Crisoliti. Zapala, Neuquén, Argentina. Instituto Superior de Formación Docente N° 13. Periodista zapalina y feminista. Exploradora de palabras, imágenes y sonidos. Es Licenciada en comunicación Social y Periodismo (UNLP) y docente. Su interés por el mundo de la radiofonía le ha llevado a indagar e investigar en el mapeo y paisajes sonoros.

Cristian Castiblanco. Arquitecto y Magister en Medio Ambiente y Desarrollo por la Universidad Nacional de Colombia Manizales. Es Doctor en Estudios Territoriales por la Universidad de Caldas. Autor de diversos artículos científicos en torno al estudio del territorio, la cultura y la geografía musical. Coordinador del proyecto Músicas Territoriales y Ciudades, Música y Lugares. Profesor asociado al Departamento de Arquitectura y Diseño en la Universidad del Tolima. Miembro del grupo de investigación en teatro, danza y cultura - Universidad de Caldas y Estudios de Arquitectura y Ciudad – E.ArC – Universidad del Tolima.

Júlia Santos Cossermelli de Andrade. Professora de geografia humana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro UERJ- Maracanã. Concluiu a Graduação (1996) e mestrado (2001) no DG-FFLCH Universidade de São Paulo e doutorado em co-tutela entre a USP e a Université de Paris 1- Panthéon Sorbonne (2007). Pós-doutorado no Centro de Estudos da Metrópole CEM/Cebrap com pesquisas em reabilitações de áreas centrais (2009 - 2011). Pós-doutorado no GEOPO - Laboratório de Geografia Política - USP (2012) com a pesquisa "Samba, uma narrativa do urbano: conflitos, disputas e acomodações no Rio de Janeiro (1921 - 1942)". Atualmente coordenadora do Viramundo: Laboratório de Geografias Populares - UERJ.

Liliana Hurtado Sáenz. Maestra en Artes Escénicas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Especialista en Cultura y Sociedad en América de la Universidad del Valle, Magíster en Escrituras Creativas con énfasis en dramaturgia de la Universidad Nacional de Colombia. Más de 30 años de experiencia como actriz, directora teatral y dramaturga, fundadora de la Fundación Teatro Quimera de Bogotá, actuó durante tres años en compañías de teatro en Italia. Docente Universitaria de teatro en la Universidad

del Bosque, Distrital Francisco José de Caldas, Jorge Tadeo Lozano, Manuela Beltrán, Incca. Actualmente es profesora Titular de la Universidad de Caldas en el Departamento de Artes Escénicas, en la ciudad de Manizales, y Coordinadora del taller permanente de dramaturgia perteneciente a la Red RELATA desde el año 2009. Coordinadora de I, II, III y IV Residencias Artísticas en Dramaturgia convocadas por la Red Nacional de Dramaturgia y la Universidad de Caldas, fue directora del TEATRO INVERSO de la Universidad de Caldas con obras de creación colectiva como: “Rastros sin Rostro”, “Desastres y costuras. De- Lirios y crisantemos”. “Abadon y la caravana de exterminio”, “La Rosa y el León” y “La Tesis” Premios: 1-Ganadora del Premio Mujer de Teatro 2013, otorgado por la Corporación Colombiana de Teatro en el marco del Festival de Mujeres en Escena por la Paz 2- Premio Nacional de Investigación Teatral 2013- Otorgado por el Ministerio de Cultura. Obras de teatro publicadas: Kanosta. Tesis de grado Maestría en Escrituras Creativas- Universidad Nacional de Colombia. Mención Meritoria- Publicada en Antología de Obras de Teatro – Colección Opera Prima- Obra de Teatro: Kanosta- Universidad Nacional de Colombia y Editorial Magisterio- 2009. Rastros sin Rostro. Publicada en el Libro “Rastros sin Rostro” de la creación a la investigación. Premio Nacional de Investigación Teatral -2013- Ministerio de Cultura- Imprenta Nacional La Rosa y el León. Monólogo publicado en el Libro “Seis maneras de matar a una mujer” Colección “La Pluma de Téspis” 2016 Editorial Universidad de Caldas. Melena sí. Monólogo publicado en el Libro “Seis maneras de matar a una mujer” Colección “La Pluma de Téspis” 2016 Editorial Universidad de Caldas La Manía de las Hipótesis. Narraturgia basada en un cuento de Dino Buzzati. Publicada en el libro “Los viajes de Téspis” Colección “La Pluma de Téspis” 2018 Editorial Universidad de Caldas. Libro: “Siete dramas al borde del abismo” contiene 7 piezas originales publicada por editorial “La Esfinge” 2019 Biografía.

Lucas Panitz. Geógrafo y Magister en Geografía por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS). Doctor en Geografía por la UFRGS con intercambio en las Universidades Bordeaux 3 y París-Sorbona. Posdoctorado por la Universidad Federal Fluminense, con pasantía de investigación en la Universidad París-Sorbona. Está vinculado a los siguientes laboratorios: Pagus Laboratório da Paisagem e Laboratório do

Espaço Social (UFRGS), NUREG - Núcleo de Estudos Território e Resistência na Globalização (UFF). Actualmente es Profesor Adjunto en la Universidad Federal de Rio Grande do Sul.

Luisa Fernanda Toro. Colombiana, actualmente reside en Ecuador cursando un posgrado en la maestría de Estudios Urbanos FLACSO- ECUADOR, luisaf.toro1227@gmail.com. Sus intereses investigativos han estado orientados en temas como: el territorio, conflictividades urbanas y las acciones de resistencia. En los últimos dos años, incursiono en lo sonoro y en la escucha como campos de estudio bajo el cual se inscribe su tesis de maestría referente al ruido en Altavista – Medellín.

Luis Miguel Pedrero: Profesor e investigador en la Universidad Francisco de Vitoria (Madrid). Ha sido redactor de informativos y guionista de programas en la Cadena SER, Cadena COPE y LOS40, y consultor en Kiss FM, Atresmedia y varias corporaciones autonómicas de radio y televisión. Profesor visitante e invitado en diferentes universidades de España y América Latina, es autor de un centenar de libros, artículos y capítulos de libro sobre comunicación y medios, especialmente de radio y audio. Co-IP de los proyectos I+D+i Estudio integral de la industria cultural del audio en España (ESCUHAD.es) y Audio Con_Sentido. Ha sido jurado de los Premios Ondas de radio y podcast y de los PRODU Awards. Premio Francisco de Cossío 2016 (radio) y premio Injuve 1991 al mejor programa radio. Coeditor de la newsletter 3x3 AudioGen.

María Ximena Arqueros. Buenos Aires, Argentina. Universidad de Buenos Aires, Cantora, se formó como Ingeniera agrónoma y Magister en Desarrollo Rural en la Universidad de Buenos Aires, es docente e investigadora y le interesa explorar la relación entre el universo sonoro y los ambientes socio-naturales, como una dimensión que devela las huellas de la vida acústica de los territorios.

Marlem Núñez. México. Uni Radio 99.7 FM, emisora de la Universidad Autónoma del Estado de México. Comunicóloga. Su interés se centra en el discurso sonoro en y desde la cotidianidad y compartirlo a través de la radio. Actualmente se desempeña como Jefa

del Departamento de Producción de Uni Radio 99.7 FM, emisora de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Pablo Bas. Buenos Aires, Argentina, 1966. Taller de grabaciones de campo y mapa sonoro, Músico, compositor, artista sonoro, diseñador sonoro y docente. Compone música electroacústica, instrumental y mixta. Se presenta en conciertos como solista y en ensambles de improvisación libre con electrónica, procesamiento sonoro en tiempo real. Hace música para audiovisuales, teatro, danza y performances. Realiza grabaciones de campo, trabaja con paisajes sonoros, desarrolla y coordina proyectos colectivos de mapas sonoros web, sonomontajes e instalaciones sonoras. Sus obras han sido presentadas en festivales, conciertos y salas de exhibición en diversos países. Es autor del libro Audio Digital (MP Ediciones, Bs. As., 2005). Como docente desarrolla su actividad en su estudio particular, así como también se desempeña o se ha desempeñado en UNICEN, UTN.BA, UNTreF, UP, Biblioteca Argentina para Ciegos, entre otras instituciones educativas.

Sergio Sierra. Doctor en Estudios Teatrales por la Universidad Autónoma de Barcelona, mención Cum Laude. Magister en Estudios Teatrales por la Universidad de Barcelona y el Instituto del Teatro de Barcelona. Maestro en Arte Dramático, Universidad de Antioquia. Profesor asociado de la Universidad de Caldas adscrito al Departamento de Artes Escénicas, lidera actividades de docencia e investigación en los programas de Licenciatura en Artes Escénicas, Maestría en Artes, Maestría y Doctorado en Diseño y Creación, Doctorado en Estudios Territoriales. Su trabajo de investigación se instala en el análisis y diseño del movimiento corporal desde las artes escénicas y se proyecta a campos disciplinares como el diseño, la animación, las tecnologías de captura de movimiento y la antropología desde la perspectiva de la Antropología Teatral. Este trabajo le ha permitido desarrollar proyectos validados en eventos como el simposio “Tanz Der Dinge Symposium der Gesellschaft Für (GTF) “Things that Dance Congress”. GTF karlsruhe Alemania en Octubre de 2018, obtener la beca Nexo Global para el Desarrollo de Industrias Creativas financiada por 100.000 Strong's of the Americas y Colciencias con el proyecto “Intercultural Communication through Devised Theatre” en

asociación con la Universidad de Purdue en West Lafayette, Indiana- Estados Unidos en 2019 y dirigir y codirigir hasta el momento tesis culminadas de 4 Magister y 2 Doctores, así como la dirección actual de dos tesis de doctorado.

Villy Creuz. Doctor en Geografía por la Universidad de Buenos Aires (UBA) con Maestría en Geografía Humana por la Universidad de São Paulo (USP) y Licenciatura también en Geografía por la misma universidad. En su tesis de doctorado desarrolló el proyecto "División del Trabajo y Finanzas: nuevos actores en los circuitos de la economía urbana en las ciudades de Buenos Aires y São Paulo". Integra el Grupo de Investigación 'Uso corporativo do território, metrópoles e circuitos da economia urbana na América Latina', coordinado por la Dra. María Laura Silveira. participa del Grupo de Estudios 'Cultura, Naturaleza y Territorio', coordinado por la Profa. Dra. Hortensia Castro y del proyecto 'Mutaciones socio-territoriales de grandes áreas metropolitanas', bajo la coordinación de Sonia Vidal-Koppmann. Sus líneas de investigación se centran en la Geografía Humana, Geografía Urbana, Geografía Económica.