

Perspectivas auditivas del México Profundo
Gonzalo Camacho Díaz
Arte e Investigación (N.º 26), e114, 2024. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e114>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

PERSPECTIVAS AUDITIVAS DEL MÉXICO PROFUNDO

AUDIO PERSPECTIVES OF DEEP MEXICO

GONZALO CAMACHO DÍAZ | gonzalocam7@yahoo.com.mx | <https://orcid.org/0000-0003-2960-2163>
Facultad de Música. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

Recibo 17/09/2024 | Aceptación 22/10/2024

RESUMEN

La dimensión política de las prácticas musicales es un campo primordial de reflexión y discusión dentro y fuera de la academia, tema impostergable en el ámbito de la educación musical y artística. Para ello se requiere de un horizonte interdisciplinar amplio que permita hurgar en los diferentes niveles de articulación de dichas prácticas musicales. El presente texto florece con el interés de subrayar la relevancia del espacio político de la dimensión auditiva, en tanto parte significativa de toda práctica musical, en la transformación de la sociedad y del mundo. En este caso, se abordan las perspectivas auditivas del México profundo con la finalidad de mostrar cómo, a través de la dimensión sonora y la escucha misma, se da continuidad y presencia a las culturas matriciales de México vinculadas fuertemente con los entornos de vida.

PALABRAS CLAVE

dimensión sonora; politicidad de la escucha; culturas musicales; México profundo; pueblos originarios

ABSTRACT

The political dimension of musical practices is an essential field of reflection and discussion within and beyond the academy, an issue that cannot be postponed in the field of music and arts education. This requires a broad interdisciplinary horizon that allows us to delve into the different levels of articulation of these musical practices. The present text flourishes with the interest of underlining the relevance of the political space of the auditory dimension, as a significant part of any musical practice, in the transformation of society and the world. In this case, the auditory perspectives of deep Mexico are approached with the aim of showing how, through the sonic dimension and listening itself, continuity and presence are given to the matrix cultures of Mexico, strongly linked to the environments of life.

KEYWORDS

sound dimension; politics of listening; musical cultures; deep Mexico; native peoples

Dossier

Dimensiones políticas de la práctica musical



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Attribution-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

¡Ya se escucha el sonido de la resistencia y la utopía! ¡Ya resuena en todo el planeta! ¡Ya se oye en el mundo de abajo el andar de la esperanza! El México profundo se anuncia con los sonidos provenientes de la madre tierra. Es un saludo, un llamado, una convocatoria a tener los oídos abiertos como flores, atentos a todas las voces que surgen de nuestro entorno de vida. Es la exhortación para estar dispuestos a escuchar las voces de las mujeres clamando justicia, demandando vivir sin miedo, sin temor a ser marginadas, discriminadas, violentadas. Hay que dar oídos al lamento de los ríos y manantiales agonizantes debido al vómito de las industrias que los contaminan, a los clamores de los bosques mancillados por la tala desmedida y brutal, al grito de la tierra herida por el *fracking* y la minería a cielo abierto. Escuchemos las voces de las poblaciones de trabajadores que sobreviviendo en las fronteras de la muerte luchan por la vida.

El México profundo es un concepto que vuela por nuestros oídos con el propósito de visibilizar las culturas matriciales existentes en este territorio de América y, de esta manera, contrarrestar la marginación y el olvido al que han sido condenadas desde la invasión ibérica hasta nuestros días. Dicha noción fue forjada por el antropólogo mexicano Guillermo Bonfil Batalla (1990) y ha servido para reflexionar e investigar el impacto destructivo que ha tenido el proyecto de modernidad-colonialidad, propio del capitalismo, en las comunidades mexicanas de matriz mesoamericana. Los pueblos originarios, como en la actualidad se autodenominan la mayoría de ellos, son poblaciones racializadas y discriminadas, cuyos saberes han sido negados por siglos. Pero regresemos a la definición del concepto arriba señalado en palabras del propio Bonfil Batalla:

El México profundo está formado por una gran diversidad de pueblos, comunidades y sectores sociales que constituyen la mayoría de la población del país. Lo que los une y los distingue del resto de la sociedad mexicana es que son grupos portadores de maneras de entender el mundo y organizar la vida que tienen su origen en la civilización mesoamericana, forjada aquí a lo largo de un dilatado y complejo proceso histórico. [...] La civilización mesoamericana es una civilización negada, cuya presencia es imprescindible reconocer (Bonfil Batalla, 1990, p. 21).

Varias perspectivas e investigaciones similares se abren y extienden a otras poblaciones de América Latina donde tuvieron lugar procesos históricos, análogos al caso mexicano, entre los pueblos originales invadidos y arrollados por la modernidad. Es la pena de Arauco que Violeta Parra no puede callar. Las injusticias de siglos siguen resonando en el cuero del kultrún y del tambor calchaquí, en las cuerdas del charango, en el soplo de los sikus y en muchos otros instrumentos musicales configurados en las selvas, montañas, costas y llanuras latinoamericanas.

Si bien los pueblos originarios se inscriben en una estructura de clase, propio del sistema económico-social dominante, y se encuentran insertos en esta lógica hegemónica, su proceso histórico les da una particular configuración cultural y política. A pesar de ser engullidos por las relaciones económicas, sociales y de poder desde hace varios siglos, estos pueblos siguen resistiendo con distintas estrategias culturales al embate colonizador. A través del tiempo han dado ejemplos de lucha por un proyecto alternativo de sociedad. Asimismo, los pueblos originarios han evidenciado las distintas configuraciones de las clases subalternas, su diversidad creciente, su especificidad en cada zona geográfica, su mixtura y dialogismo incesante con la globalización, la migración y la lucha incansable.

Los sonidos del México profundo surgen desde el destierro de las mujeres y hombres en sus propias tierras. Florecen a pesar del entierro social al que han sido condenados esos pueblos, comunidades y sectores sociales de México. No obstante, en cada primavera, en cada verano vuelven a espigar. Son culturas diversas, con maneras diferentes de caminar el mundo y organizar la vida, forjadoras de sueños, utopías y realidades; con un proyecto alternativo de sociedad que se enfrenta a la hidra capitalista de múltiples cabezas. Culturas matriciales que dan continuidad a una cosmoaudición indoamericana, a otra manera de ser-en-el-mundo, donde se florece en el ser-con-el-otro, en el canto que es el canto de todos, en el caminar por la calle codo a codo sabiendo que somos mucho más que dos. Es otra forma de estar a la escucha del mundo, escuchar desde un oído abierto al entorno de vida. Estas culturas proponen proyectos alternos al de la modernidad capitalista colonial, devastadora de la humanidad y del planeta, aún resisten su embate, se unen a otros luchadores sociales por las tierras y mejores salarios, por el derecho a vivir del trabajo digno, por vivir la vida con justicia y dignidad para todos, por la reivindicación del derecho de vivir en paz como cantaba Víctor Jara.

Los grandes tambores ancestrales, llamados *huéhuetl*, resuenan una y otra vez en los atrios de las iglesias —antes templos mesoamericanos—, dando lugar a la danza extática puesta en escena, cuyos protagonistas forman la circunferencia representativa del espacio sagrado. Son sonoridades de una religiosidad popular que desborda los límites y lógica de la religiosidad oficial e institucional operada desde el poder. Allí se ofrenda la danza en forma de plegaria (Jáuregui, 1997), en un altar colocado en el centro del círculo formado por los danzantes, improvisado con flores, incienso y otros objetos sagrados. Se instituye un centro del mundo, el *axis mundi* (Eliade, 1998), símbolo que conecta los cuatro rumbos con el arriba, abajo y el centro. El sonido de los tambores enlaza todos los rumbos de una geografía ecológica sagrada. Los siete rumbos se asocian a deidades vinculadas con un entorno divinizado que hace posible la vida. Allí habitan los vientos del norte, los dueños del inframundo fertilizadores de la tierra, los cerros generadores de nubes y lluvia, las divinidades del maíz y del frijol.

El ritmo constante, incisivo, obsesivo del *huéhuatl* lleva a los cuerpos de las y los danzantes a acceder a ese tiempo sin tiempo, al tiempo mítico desde donde se reordena el mundo y se refuerza el ser-con-el otro. El paroxismo de la danza tiene el objetivo de ofrendar el cuerpo mismo a *Tonantzin*, nuestra madre venerable, quien se revela ante los humanos con diversas advocaciones, sean europeas o indoamericanas. Allí, el universo de lo divino se humaniza y lo humano se sacraliza para dar lugar a la unidad de la vida.

El *huéhuatl*, símbolo del árbol cósmico, extiende sus ramas hacia el mundo de arriba y sus raíces se dirigen al mundo de abajo, atravesando espacios y tiempos. Su imagen sonora es presencia de las culturas mesoamericanas hasta nuestros días. Aquellos sonidos acallados por los invasores europeos vuelven a florecer sobre nuestra tierra. Están aquí, para recordarnos una historia que se ha querido borrar con crucifijos, espadas, balas, letras y leyes de reyes. Las sonoridades y oídos rebeldes hacen presente una historia a contrapelo, retomando esta perspectiva propuesta por el filósofo Walter Benjamin (2008). A pesar de las diferentes estrategias operadas desde el poder hegemónico con el objetivo de olvidar un pasado y borrar las historias de los pueblos originarios, un proyecto alternativo de vida continúa sonando, anunciando el palpar del corazón del México profundo.

LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE LA ESCUCHA

La escucha es una manera de estar y actuar en el mundo, posee una politicidad y, por esta razón, cabe subrayar que se trata de una dimensión política de las prácticas musicales, en tanto acciones ligadas a creación y recepción del objeto sonoro. El presente texto tiene el interés de subrayar la relevancia de la dimensión política de las perspectivas auditivas, en tanto parte significativa de toda práctica musical, en la transformación de la sociedad y del mundo. El oxímoron *perspectivas auditivas* tiene la finalidad de generar una tensión entre lo visual y lo auditivo, es la mirada transformada en escucha y el oír mismo que deviene en un mirar alterno. El presupuesto de partida es que las sonoridades y la escucha son parte de un fenómeno social situado en estructuras de poder y, por consiguiente, inscritos en un campo de lucha donde adquieren características específicas. Se reconoce una colonialidad de la escucha tendiente a imponer un ideal sonoro que funcione como estructura hegemónica cuya función es descalificar otras prácticas musicales alejadas de ese ideal. De esta manera, se legitima una cultura musical y se deslegitiman jerárquicamente el resto de las culturas musicales existentes en el mundo y, en particular, las presentes en Latinoamérica.

El mundo no solo se ve, también se escucha como lo ha señalado Jacques Attali (1995). A través de la dimensión sonora se construyen las distintas realidades y se conoce el mundo, de ahí que la escucha y la sonoridad, en tanto constructos sociales basados en estructuras biológicas y fenómenos acústicos, constituyen

un nuevo campo de saber. Los estudios del sonido también han hecho hincapié en la importancia de la dimensión aural en la comprensión del mundo y en la conformación de relaciones entre humanos, incluso con entes no humanos (Lewy, 2017). En el campo de la academia musical también han operado transformaciones teóricas, ejemplos de esto se observan en el campo de la composición. Basta señalar los trabajos de Murray Schafer (1969), Pierre Schaeffer (1996), John Cage (Hernández, 2020) en ese vuelco teórico y práctico hacia la escucha. Asimismo, la etnomusicología ha contribuido a reflexionar sobre la importancia social de la dimensión auditiva. El etnomusicólogo Anthony Seeger (2004) apunta hacia una antropología musical, señalando la importancia de la música para dar cuenta de una cultura. Steven Feld (2013) acuñó el concepto de acustemología con la finalidad de subrayar la importancia de la audición en el conocimiento y construcción de la realidad. Asimismo, diversos autores han señalado la existencia de procesos de colonialidad de la escucha (González, 2011; Ochoa, 2014).

Hoy día existen distintas perspectivas en torno a la escucha y, en este ensayo, de manera acotada, se retoma como punto de partida la teoría de la tripartición propuesta por Jean Molino (2011) y ampliada con las ideas de Jean Jacques Nattiez (2011). Dicha propuesta teórica se inscribe en el campo de la semiología musical. Debido a la falta de espacio, este texto se enfoca al polo *estésico* y solo se mencionan algunas referencias al polo *poiético* y al nivel inmanente, elementos constituyentes de la teoría tripartita aludida. Es decir, se indaga desde el borde de las audiencias con la finalidad de complementar las reflexiones de la dimensión política de las prácticas musicales. Siguiendo el planteamiento de la teoría de la tripartición, las audiencias dejan de ser concebidas como entes pasivos, desisten a ser solo receptoras del mensaje de una determinada música. En este caso, la escucha es activa, es un dispositivo de interpretación de los diferentes sintagmas sonoros cuya variedad interpretativa va a depender de las diferentes ocasiones musicales, de los contextos histórico-sociales, de las particularidades culturales y de las historias de vida de cada persona. La escucha es, a su manera, un acto creativo volcado hacia la multivocidad, de ahí que una determinada pieza musical tenga la posibilidad de asociarse a diferentes significados sin que ninguno de ellos, desde un punto de vista semiótico, sea el *correcto* y el otro *incorrecto*. De hecho, serán múltiples los significados asociados con una determinada pieza musical constituyendo una urdimbre semiótica particular.

La vocación y tendencia multívoca de la música permite a las audiencias proyectar su mundo interno y subjetivo en un determinado sintagma sonoro, y adscribir significados que se entrelazan con aquellos preexistentes, reconfigurando el universo emocional de cada individuo. La escucha es construida socialmente y muchos de sus referentes, instituidos por un *habitus* dado, delimitarán los sentidos posibles. Sin embargo, los contextos específicos y la historia de cada persona le

darán una configuración semiótica particular como ya se señaló. De esta manera, los sintagmas sonoros creados y emitidos desde el polo *poiético*, borde creativo, van a constituir vehículos sobre los cuales las comunidades aurales van a proyectar diferentes significados, incluso algunos llegarán a ser contradictorios como el devenir de la vida misma. Los procesos de adscribir información y significados, incluyendo los socioafectivos, en una trama cada vez más densa, van formando un archivo y repertorio de memoria, en el sentido dado por Diana Taylor (2017). De este modo, las prácticas culturales son transmisoras de los saberes y sentires sociales, no requieren de la escritura ya que la memoria está inscrita en los cuerpos individuales y colectivos, en los objetos performados.

Ante el proyecto capitalista de modernidad-colonialidad, hoy se abren otros caminos y el oído tiende a la escucha del mundo con la finalidad de encontrarse con las perspectivas auditivas del México profundo. El oído pensante, el oído rebelde, el oído digno capta otros sentidos dados a los entornos sonoros, confrontando el ideal de una escucha construida desde la colonialidad. Estar a la escucha de las distintas configuraciones sonoras es una postura política. Esto implica abrir una vía para adentrarnos en otras cosmoaudiciones (Cáceres, 1997) y tomar conciencia de las diferentes ontologías musicales que, en tanto existentes, ponen en entredicho la universalidad de la música y la percepción del mundo reducida a un fenómeno psicológico. Se toma conciencia del manejo político de esa pretendida universalidad propia del proyecto moderno-colonial que ha tendido a descalificar otros saberes musicales y otras prácticas de escucha.

LOS SONIDOS ACALLADOS

La llegada de los invasores europeos a México implicó la destrucción de los saberes de los diferentes pueblos originarios, entre ellos los musicales. Para los oídos españoles, configurados por una cultura diferente y con una particular trama semiótica, los sintagmas sonoros generados por las prácticas musicales de los llamados *naturales* fueron considerados diabólicos y se vincularon con las prácticas idolátricas que se debían combatir a toda costa. Los misioneros sabían del poder de esas sonoridades en la reproducción y continuidad de las culturas mesoamericanas. Así, la caracterización estigmatizante y racista de lo *diabólico* fue la estrategia seguida principalmente por la iglesia para iniciar una guerra contra esas sonoridades con el fin de imponer otro ideal de escucha, colonizar con las sonoridades del mundo europeo. Bajo este colonialismo cultural, muchos de los instrumentos musicales de las culturas matriciales (Camacho, 2010) fueron destruidos y prohibidos, y los cantos fueron sometidos a censura. Se castigaba tanto a los músicos como a las personas que prestaban oídos y pies a esas prácticas musicales consideradas diabólicas.

Ya durante el periodo de la Nueva España, la mixtura de culturas indoamericanas, africanas e ibéricas conformaron espacios festivos comunitarios denominados fandangos, los cuales también fueron censurados y prohibidos por la Iglesia y el Estado monárquico. No obstante, los fandangos se siguieron realizando y constituyeron espacios de encuentro y convivio de la diversidad cultural de las clases subalternas en la Nueva España y en el México Independiente (García de León, 2009; Camacho, 2011). En estas fiestas comunitarias las prácticas musicales provenientes de distintas culturas se mixturizaron y dieron lugar a otras configuraciones musicales y dancísticas. La diversidad cultural y musical se fue acrecentando y, por consiguiente, surgieron otros códigos de creación musical y formas de escucha.

Más tarde, las investigaciones realizadas por los musicólogos veían en esas sonoridades formas *primitivas* de las prácticas musicales europeas. Siguiendo una perspectiva evolucionista decimonónica, se intentó ubicar esas escalas «primitivas y exóticas» en algunos de los estadios evolutivos propuestos por Lewis Morgan (1987). Así, la antítesis Dios/Diablo daba lugar a la oposición civilizado/primitivo y al discurso etnocéntrico caracterizado por el binomio complejo/simple. En este orden de ideas, se podría decir que la ciencia musical, en su perfil de razón instrumental (Horkheimer, 1973), se convertía en una estrategia de dominación que legitimaba a ciertas culturas musicales y continuaba deslegitimizando y despreciando otras prácticas musicales alejadas del ideal sonoro hegemónico. Solo los proyectos nacionalistas presentes en México tuvieron a bien incorporar ciertas sonoridades, como es el caso de una versión del mariachi, con la finalidad de construir una música nacional, un sonido del México como Estado-nación que permitió legitimar el poder de las clases en el poder. Pero fuera de estas sonoridades apropiadas por las políticas culturales de un Estado nacional, las demás prácticas musicales fueron segregadas, discriminadas, negadas y violentadas.

Las expresiones musicales y dancísticas de los pueblos originarios actuales se entretejen con las culturas musicales presentes en cada uno de sus contextos específicos y de la globalización como contexto general. Por ello hablamos de las culturas musicales de los pueblos originarios en tanto configuración temporal de lo diverso. El México profundo sigue manteniendo prácticas musicales con una dimensión temporal de varios siglos; asimismo, se van conformando otras a partir del dialogismo entre lo global y lo local, reducido al acrónimo glocal. Las migraciones, la trashumancia, los medios de comunicación masiva y en particular las redes sociales, han constituido nuevas formas de producción musical y, por consiguiente, de escuchar el mundo.

La diversidad de las culturas musicales de los pueblos originarios se incrementa y se configura a partir del dialogismo intenso de los procesos glociales. En muchos

casos, dichas prácticas se van desdibujando debido al intenso bombardeo de las industrias culturales que delinear e imponen, a través de la reiteración de ciertas estructuras sonoras, una forma de escuchar el mundo. A lo anterior, se suma a que hasta nuestros días sigue operando en las escuelas, conservatorios y facultades de música una concepción decimonónica de la música, que menosprecia y deslegitima las culturas musicales del México profundo. Además del estigma social que cargan estos grupos humanos hasta nuestros días. En la actualidad, la industria del turismo convierte las expresiones culturales de los pueblos originarios en mercancías estereotipadas y exóticas, con predominio del valor de cambio sobre el valor de uso, para beneficio de las empresas. A pesar de la violencia real y simbólica ejercida sobre los pueblos originarios, la flama de su rebeldía y resistencia se mantiene encendida.

HACIA UN OÍDO DEMOCRÁTICO

A pesar de todos los procesos de colonialidad presentes hasta nuestros días, persiste una matriz cultural de los pueblos indoamericanos que permite la reconfiguración de prácticas musicales y dancísticas de otras sociedades y pueblos, además de mantener aquellas con una mayor profundidad temporal. De esta manera, los pueblos originarios se han apropiado de otras culturas musicales y las han reconfigurado dentro de sus particulares formas de pensar, oír y sentir el mundo. Así, el abanico de expresiones sono-kinéticas se extiende desde los rituales, que se siguen practicando con el empleo de instrumentos de origen mesoamericano, como es el caso del *teponaztli* y el *huéhuetl*, hasta la conformación de bandas sinfónicas que interpretan obras de Wolfgang Amadeus Mozart y Dimitri Shostakóvich (Castillo, 2011, p. 118). Entre ese abanico de transformaciones se pasa por versiones de piezas de zarzuelas españolas decimonónicas, como la jota, ahora presentes en las danzas de los pueblos originarios (Gutiérrez, 2024). Asimismo, las expresiones del rock en sus diferentes variantes (Sánchez, 2018), o el metal prehispánico (Carmona, 2024), incorporan instrumentos y elementos de la mitología mesoamericana. Los jóvenes practican el *rap* y el *hip-hop* empleando las lenguas originarias de sus comunidades, con la intención de dar continuidad a estos idiomas negados. Por razones de espacio, remitimos al lector a revisar estos estudios de caso, los cuales nos han permitido tener datos concretos del panorama actual de las culturas musicales del México profundo. Se debe tener presente que se tratan de procesos constantes de transformación y no de fenómenos estáticos.

Las culturas musicales de los pueblos originarios se reconfiguran constantemente y, en mi opinión, una parte de esa matriz cultural son las perspectivas auditivas presentes en muchos casos. De esta manera, las diversas músicas de otras culturas son incorporadas a esta lógica de escucha. Para los jóvenes, esas sonoridades dan continuidad a su cultura y también dan lugar a una determinada corporalidad juvenil. Siguiendo a Bonfil Batalla (1988), diría que este proceso de incorporación

de elementos culturales está vinculado al control cultural de las poblaciones sobre sus prácticas musicales y dancísticas. En otras palabras, el foco de atención se centra en quién tiene el poder de la organización y decisión, en última instancia, de las distintas ocasiones musicales. Lo relevante es ¿Quién organiza y decide quién y qué se toca? ¿En qué tiempo y lugar? ¿Cuándo se inicia y termina la ocasión musical? ¿La música sigue operando desde la lógica del valor de uso o del valor de cambio?

Uno de los elementos de la matriz cultural, que se mantienen en muchos casos, es el agradecimiento a la madre tierra y la reivindicación de ciertos aspectos de sus símbolos ancestrales. Muchas de sus expresiones sono-kinéticas subrayan el vínculo con la madre tierra y dan continuidad a la lógica de la comunalidad (Díaz, 2014), entendida como la generación de lazos afectivos entre los integrantes de una comunidad. De esta manera, las obras musicales de Mozart o las variantes del rock sirven para generar una emocionalidad comunitaria, la cual permite dar juntos vuelta al emocionar (Maturana, 1988) y construir la disposición al trabajo colectivo donde campea la reciprocidad y la ayuda mutua. Las prácticas musicales comunitarias de los pueblos originarios mantienen ciertos patrones ancestrales, al mismo tiempo se incorporan nuevas estructuras musicales, otras gramáticas de creación y escucha que van siendo incorporadas a las matrices culturales de los pueblos originarios. Es una estrategia que les permite vivir el mundo contemporáneo sin dejar perder su memoria cultural.

La continuidad de significados, arropados sónicamente de diferentes maneras, constituyen formas de resistencia cultural, en tanto conforman alternativas auditivas a las significaciones dadas por el *mainstream* y por la elitización de ciertas prácticas musicales. En algunas comunidades se toma conciencia de esas formas de resistencia y se enuncian como tal, logrando acciones concretas con la finalidad de luchar contra las formas hegemónicas de una concepción del mundo capitalista. En otros casos, la memoria cultural performática (Taylor, 2017) brinda continuidad a una matriz cultural que confronta la lógica y los valores enarbolados por el proyecto modernidad-colonialidad del sistema capitalista.

Quisiera concluir este trabajo señalando que hasta ahora se ha privilegiado el estudio del nivel *poiético*, borde creativo de las prácticas musicales, así como el nivel inmanente constituido por el análisis de los sintagmas sonoros, postergando el estudio del nivel *estésico*; es decir de la escucha, de las audiencias y sus estrategias sociales de recepción. El estudio de la dimensión política de las perspectivas auditivas tiene la finalidad de complementar nuestra comprensión de las prácticas musicales. Para alcanzar esta meta es necesario un abordaje desde una perspectiva interdisciplinaria tomando en consideración las estructuras biológicas y psicológicas de la escucha y su ensamblaje con los procesos de

interpretación histórica y socialmente dados. En particular, con las configuraciones de estructuras, instituciones y procesos de poder y lucha política.

El campo cultural se ha vuelto escenario de lucha política, y las clases hegemónicas tienden a imponer una manera de ver, escuchar y sentir el mundo, adecuado a la lógica de la ganancia y a privilegiar el incremento obsesivo y perverso del capital. Ello nos está llevando a una crisis humana, a las guerras y a la destrucción del mundo. Frente a este camino hacia la muerte, los sonidos del México profundo son una flor que crece de entre los escombros de este proceso de destrucción, su principal demanda es el amor a la madre tierra, el cuidado del planeta y la conformación de un oído democrático. Escuchemos las voces de esas otras flores crecidas en los diferentes territorios enarbolando, con colores y corolas, la esperanza por construir un entorno de vida con justicia, igualdad y dignidad, para todas, todos, todes. La sonoridad nos lleva a considerar una humanidad extendida a todo aquello que produce sonido, que suena debido a la vibración de su materia. ¡Todo vibra! ¡Que los oídos se desplieguen como flores!

REFERENCIAS

- Attali, J. (1995). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México/ ITACA.
- Bonfil, G. (1988). La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos. *Anuario Antropológico*, (86), 13-53.
- Bonfil, G. (1990). *México profundo. Una civilización negada*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Grijalbo.
- Cáceres, A. (1997). Alucinógenos musicales y música alucinógena. En A. Chamorro (Ed.), *Sabiduría Popular* (pp. 143-149). El Colegio de Michoacán.
- Camacho, G. (2010). Culturas musicales del México Profundo. En A. Recasens y C. Spencer (Eds.), *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano (s. XVI-XX)* (pp. 27-36). Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cultura de España - Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- Camacho, G. (2011). Del oratorio al fandango: la subversión del orden social. En Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución* (pp. 43-62). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Carmona, K. (2024). *Una aproximación etnográfica del metal prehispánico o folk metal en la escena del metal en la Ciudad de México*. [Tesis Licenciatura en Etnomusicología, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México]. http://132.248.9.195/ptd2024/ene_mar/0853105/Index.html
- Castillo, V. (2011). *La banda en transición. Música e identidad en San Jerónimo Amanalco*. [Tesis Maestría Música-Etnomusicología, Programa de Posgrado en Música, Universidad Nacional Autónoma de México]. <http://132.248.9.195/ptd2012/enero/0676386/Index.html>
- Díaz, F. (2014). *Escrito: Comunalidad, energía viva del pensamiento mixe*. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Paidós.
- Feld, S. (2013). Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, 49(1), 217-239.
- García de León, A. (2009). *Fandango, El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.
- González, J. P. (2011). Colonialidad y poscolonialidad en la escucha: América Latina en el Cuarto Centenario. En C. Aharonián (Ed.), *Música, musicología y colonialismo* (pp. 81-100). Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- Gutiérrez, T. (2024). El baile de las malinches: la presencia de la Jota en la Danza de la Pluma de Teotitlán del Valle. En E. Espuny (Coord.), *La Jota als Territoris de Parla Catalana. Tercer Congrés de la Jota* [La Joya en los territorios de habla catalana. Tercer Congreso de la Jota]. Afers.
- Hernández, M. (2020). *John Cage y la política del silencio. Una aproximación a 4'33"*. [Conferencia plenaria]. 1.º Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arteterapia. De la creatividad al vínculo social. <http://hdl.handle.net/10201/89767>
- Horkheimer, M. (1973). *Crítica de la razón instrumental*. Sur.
- Jáuregui, J. (1997). El concepto de plegaria musical y dancística. *Alteridades*, 7(13), 69-82.
- Lewy, M. (2017). About Indigenous Perspectivism, Indigenous Sonorism and the Audible Stance. Approach to a Symmetrical Auditory Anthropology [Acerca del Perspectivismo Indígena, el Sonorismo Indígena y la Postura Audible. Aproximación a una Antropología Auditiva Simétrica]. *El oído Pensante*, 5(2). <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7491/6703>
- Maturana, H. (1988). Ontología del conversar. *Revista Terapia Psicológica*, 7(10), 15-21.
- Molino, J. (2011). El hecho musical y la semiología de la música. En S. González y G. Camacho. *Reflexiones sobre Semiología Musical*. (pp. 112-172). Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Morgan, L. (1987). *La sociedad primitiva*. Ediciones Endymión.
- Nattiez, J.J. (2011). De la semiología musical a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en La Cathédrale Engloutie de Debussy. En S. González y G. Camacho, *Reflexiones sobre Semiología Musical* (pp. 14-51). Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ochoa, A. M. (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* [Auralidad: Escucha y conocimiento en la Colombia del siglo XIX]. Duke University Press.
- Sánchez, H. (2018). *Bolomchon Reloaded: dialogismo entre lo local y lo global en la escena musical juvenil del bats'i rock en Los Altos de Chiapas*. [Tesis Licenciatura en Etnomusicología, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México]. <http://132.248.9.195/ptd2018/noviembre/0783085/Index.html>
- Schaeffer, P. (1996). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Música.
- Schafer, M. (1969). *El nuevo paisaje sonoro. Un manual para el maestro de música moderno*. Ricordi.

Seeger, A. (2004). *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian people* [Por qué cantan los Suyá. Antropología musical de un pueblo amazónico]. University of Illinois Press.

Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

DOSSIER

Dimensiones políticas de la práctica musical