

UC Riverside

Diagonal: An Ibero-American Music Review

Title

La Colección Sánchez Garza y el resurgimiento de la música virreinal: Celebraciones en la Ciudad de México, 2017-2018

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/0255k96k>

Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 3(2)

Author

Michel, Mélodie

Publication Date

2018

DOI

10.5070/D83245470

Copyright Information

Copyright 2018 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



La Colección Sánchez Garza y el resurgimiento de la música virreinal: Celebraciones en la Ciudad de México, 2017–2018¹

MÉLODIE MICHEL

University of California, Santa Cruz

Abstract

This article examines events that occurred in Mexico City in 2017 and 2018, for the 50th anniversary of the acquisition of the “Sanchez Garza” archival collection by the Mexican National Institute for the Arts (INBA). During these events, music of this archive from the 17th and 18th centuries were at the center of activities such as concerts, workshops, exhibitions and conferences. Local Early Music repertoire received a great attention and reached new audience circles. I argue that the emergence of Early Music in Mexico is connected to larger negotiations around identity and subjectivities. The unexpected success encountered by the events described in this paper is the sign of a shift in historical and cultural consciousness by a number of actors. Nevertheless, tensions exist between diverging agendas put forward by these different actors. The events related to the Collection Sanchez Garza were initiated from a grassroots initiative between ensembles from Guatemala and Cuba. Still, it ended having a large impact in Mexico, with the intervention of the principal cultural institutions of the country. In this ethnographic research, I examine negotiations happening in the development of the project and its outcomes for the different actors involved.

Keywords: historical performance, Mexico, music festival, CENIDIM, New Spain, colonial music

El desarrollo de la música antigua en Latinoamérica no es un fenómeno nuevo. Aunque la existencia de agrupaciones aficionadas y especializadas no es numerosa, su desarrollo es tan antiguo como en Europa y en Estados Unidos. No obstante, en la última década se ha dado un crecimiento exponencial debido al reciente protagonismo del repertorio colonial tanto en los conciertos como en repertorio grabado. Este fenómeno no es incidental. Al contrario, esta nueva visibilidad e interés por la música antigua de origen colonial es parte de cambios profundos en los medios y contenidos de los circuitos culturales, así como en las negociaciones alrededor de la identidad latinoamericana en un contexto cada vez más globalizado. El objetivo de este ensayo consiste en examinar un evento específico para analizar estos cambios, así como las tensiones a nivel político, artístico e interpersonal que dan forma a la conformación del repertorio latinoamericano colonial en determinados lugares privilegiados de producciones culturales.

¹ Este trabajo fue presentado en la conferencia “Musicking Oregon” 2018. Parte de la investigación fue posible gracias al apoyo del Research Center for the Americas, University of California Santa Cruz.

El evento mencionado tuvo lugar entre Junio del 2017 y Febrero del 2018, y fue realizado dentro del margen de los 50 años de conmemoración de la adquisición de la Colección Sánchez Garza (CSG), una colección privada adquirida y nombrada por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México. Esta colección cuenta con numerosos documentos de altísima importancia patrimonial para la historia musical mexicana. Entre ellos se encuentran partituras manuscritas en hojas sueltas atribuidas al convento femenino de la Santísima Trinidad de Puebla, las cuales datan de los siglos XVII a XIX. Estas obras musicales fueron puestas al centro de las actividades del evento “Música en la Puebla Virreinal: Colección Sánchez Garza a 50 años de su adquisición”. Los eventos incluyeron una serie de talleres y conciertos que involucraron tres agrupaciones provenientes de México, Cuba y Guatemala; una exposición de los papeles de música en el Museo Nacional de Artes de la Ciudad de México (MUNAL); un encuentro internacional de musicólogos e investigadores; y una publicación digital del catálogo de la colección que incluye su estudio crítico. En este ensayo me enfocaré específicamente en las dos primeras partes, descritas anteriormente: los conciertos/talleres y la exposición, ya que fueron los eventos que lograron una mayor visibilidad para el proyecto, apelando a un público general masivo, externo al círculo habitual de especialistas. Para llevar a cabo mi estudio, utilicé métodos etnográficos, tales como la observación participativa durante los ensayos, talleres y conciertos, así como durante la inauguración de la exposición; asimismo, realicé entrevistas con informantes clave involucrados en la organización de los eventos, así como músicos, musicólogos y estudiantes que participaron; finalmente, llevé a cabo el análisis de fuentes primarias y secundarias, tales como el análisis de las publicaciones en línea, así como de los comentarios y reacciones en las redes sociales.

Siendo yo misma música de profesión, activa dentro de la corriente de Música Antigua e involucrada en la recuperación históricamente informada del repertorio Ibérico colonial, no pretendo aplicar un punto de visto “neutro” ni externo, al contrario, mis relaciones profesionales, artísticas y de amistad entran en juego en mi análisis del fenómeno en cuestión. De esta manera, no pretendo invisibilizar mi posicionalidad, sino reafirmar y visibilizar mi lugar de habla y mi mirada. Asimismo, y a pesar de mi intención de reflejar, en medida de lo posible, las diferentes voces y puntos de vista dentro mi análisis, soy consciente de las limitaciones de mi estudio y de la imposibilidad de aprehender a cabalidad la complejidad de los eventos mencionados. Sin embargo, considerando que mi lectura personal se ubica dentro de un trabajo teórico que comprende una perspectiva decolonial de las prácticas musicales, el análisis desde esta perspectiva teórica y mi bagaje personal y profesional contribuirán a un análisis novedoso del fenómeno. En esta línea, quiero contribuir a la comprensión de las dinámicas de poder que sustentan ideas más generales sobre la situación de las prácticas musicales no-hegemónicas en Latinoamérica. De esta forma, aclaro que mis informantes clave no son responsables por mis interpretaciones, aunque intentaré, mientras sea posible, reflejar fielmente sus posiciones. Aclaro también que algunos informantes serán mencionados de forma anónima, en especial los estudiantes que participaron en el curso, ya que ellos ocupan el lugar más vulnerable dentro de las relaciones de poder que operan en la profesión.

Después de recapitular los eventos organizados acerca de la CSG, llevaré a cabo una breve contextualización del movimiento de la Música Antigua en México, lo cual me permitirá desarrollar la interpretación necesaria para comprender las implicaciones de estos eventos.

Celebración del 50 aniversario de la adquisición de la Colección Sánchez Garza

El año 2017 marcó los cincuenta años desde que el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México adquirió una colección de papeles que pertenecía al coleccionista Jesús Sánchez Garza. En el 1967, el INBA consiguió comprar la colección a la viuda de Sánchez Garza justo a tiempo para que no la vendiera a bibliotecas privadas de Estados Unidos. La colección se compone principalmente de papeles de música, en gran mayoría de ámbito religioso y originarios del Convento de la Santísima Trinidad, en la ciudad de Puebla de Los Ángeles (México).² Entre otros documentos musicales importantes para el patrimonio mexicano y Iberoamericano se encuentran papeles manuscritos cuyas indicaciones (como por ejemplo nombres de las monjas) nos permite datar los documentos entre finales del siglo XVII y principios de XVIII.³ La colección incluye tanto polifonía en latín como música en lengua vernácula que se puede asimilar a *villancicos*, *tonos*, o *cantadas*.⁴ Algunos textos usan un castellano estilizado con carácter étnico, como por ejemplo los famosos *villancicos de negro* que representaban, de manera estilizada, las comunidades africanas y afro-descendientes presentes en Iberoamérica Centroamérica.⁵ La CSG refleja el tipo de música que se tocaba dentro de este convento de monjas, en particular en el contexto litúrgico.⁶

Sin embargo, hasta hoy en día, la colección había recibido una atención mínima, y varios intentos de volverla más accesible al público, tanto como esfuerzos para mejorar su conservación, se habían quedado sin continuación o habían tenido poco éxito.⁷ Sólo en los recientes años se consiguió crear una conciencia alrededor de su importancia patrimonial. Eso fue logrado en gran parte gracias al trabajo de musicólogos del CENIDIM, que por casualidad no son originalmente mexicanos: por ejemplo, el peruano Aurelio Tello, los venezolanos Nelson Hurtado y Bárbara Pérez, y el guatemalteco Omar Morales Abril. Ellos vieron en esta celebración una oportunidad de concretar públicamente algo que representaba años de su trabajo.

Las celebraciones que se tuvieron a lo largo del año 2017 incluyeron:

- Tres conciertos a cargo de grupos internacionales especializados en música antigua iberoamericana: *Ars Longa* (Cuba), *Bona Fe* (México) y *Prosodia* (Guatemala). *Junio-Julio 2017*.

² Tello, Aurelio, Nelson Hurtado, Omar Morales y Bárbara Pérez. *Colección Sánchez Garza. Estudio Documental y Catálogo de un Acervo Musical Novohispano, Tomo 1*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes. 2017. pp. 17-18.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵ Los villancicos “de remedo” (Morales Abril 2013) o villancicos “étnicos” (Baker 2016) no serán discutidos en profundidad aquí, pero existe una literatura al respecto. Véase también Swiadon 2002 o Santamaría 2006, por ejemplo.

⁶ El lugar de los villancicos dentro de la liturgia o como elemento para-litúrgico está debatido. Véase por ejemplo Hurtado 2008.

⁷ Pérez Ruíz, Bárbara. “La Colección Sánchez Garza: Reflexiones en torno a sus vertientes de investigación y su proyección (1965-2015).” *Cuarenta años de investigación musical en México a través del CENIDIM.* Yael Bitrán Goren ed., 301-21. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes. 2016.

- Talleres de interpretación musical y dos conciertos de cierre a cargo de integrantes de Ars Longa y Prosodia . *Junio 2017.*
- Una exposición museográfica, con exhibición de los papeles de música en el Museo Nacional de Artes (MUNAL). *Noviembre 2017.*
- Una mesa redonda y conferencias magistrales en torno al repertorio de la colección. *Diciembre 2017.*
- La publicación del estudio crítico y transcripciones de las obras, incluyendo presentaciones públicas con musicólogos invitados.

Performance e interpretación

Una serie de conciertos y talleres fueron organizados para los eventos, los cuales estaban relacionados con la interpretación histórica e informada de las obras de los siglos XVII y XVIII de la Colección Sánchez Garza (CSG). Dos conciertos presentaron el trabajo hecho durante los talleres, y tres conciertos fueron dados respectivamente por las tres agrupaciones involucradas en el encuentro: los cubanos Ars Longa de la Habana, los guatemaltecos del Ensamble Prosodia, y los mexicanos del Ensamble Bona Fe.

MÚSICA EN LA PUEBLA VIRREINAL
COLECCIÓN SÁNCHEZ GARZA
A 30 AÑOS DE SU ADQUISICIÓN

Actividades del 26 de junio al 2 de julio de 2017

Taller
Del 26 al 29 de junio
10 a 14 h · 16 a 19 h
Taller de interpretación musical
Impartido por Ars Longa
(Con la colaboración de Prosodia)
ESM del INBA | FAM de la UNAM

Concierto
Viernes 30 de junio · 19 h
Concierto de clausura del taller de interpretación musical
Ars Longa, Prosodia y alumnos del taller
Sala Xochipilli Facultad de Música de la UNAM

Concierto
Jueves 29 de junio · 19 h
"Despertad, amor dormido"
Villancicos de la Colección Sánchez Garza
Bona Fe
Auditorio Blas Galindo del Cenart

Concierto
Sábado 1 de julio · 19 h
"Que música divina"
Música en la Puebla virreinal
Prosodia
Auditorio Blas Galindo del Cenart

Concierto didáctico
Viernes 30 de junio · 11 h
Ars Longa, Prosodia y alumnos del taller
Sala Angélica Morales de la Escuela Superior de Música, Plantel Fernández Leal

Magno concierto
Domingo 2 de julio · 13 h
"Cantadle la gala"
Música en la Puebla virreinal
Ars Longa
(Con la participación especial de Prosodia y Bona Fe)
Sala Principal del Palacio de Bellas Artes

Agrupaciones
CONJUNTO DE MÚSICA ANTIGUA ARS LONGA · CUBA
· BONA FE · MÉXICO
· PROSODIA · GUATEMALA

ENTRADA LIBRE · CUPO LIMITADO

Informes: Coordinación de Información y Difusión del CENIDIM · Teléfono: 4155 0000 ext. 1100
difusion.cenidim@cultura.gob.mx · www.cenidim.bellasartes.gob.mx

Cartel de difusión de los conciertos, publicada por la página oficial facebook del CENIDIM el 21 de Junio 2017.

El Jueves 29 de Junio, Bona Fe llevó a cabo su acto musical en el moderno Auditorio Blas Galindo, dentro del Centro Nacional de las Artes (CENART). El sábado 1 de julio fue el turno de

Prosodia en el mismo auditorio.⁸ El Domingo 2 de Julio fue organizado un “magno concierto” por el ensamble Ars Longa, contando también con la presencia de los dos grupos Bona Fe y Prosodia. Este concierto fue dado en la sala principal del palacio de Bellas Artes en el centro de la capital.

Estos dos lugares son localidades importantes en la vida musical de México, en particular para la música clásica. El auditorio Blas Galindo (con capacidad para 700 personas) presenta usualmente música orquestal, ópera, música de cámara y otros géneros como jazz o música tradicional. El auditorio forma parte del CENART, un lugar abierto en los noventa para promover la investigación, la educación y la difusión de las artes. Este espacio moderno es uno de los más reconocidos cuando se trata de los conciertos de música “cultura” y de los círculos importantes de concierto a un nivel nacional. Como me informó uno de los miembros del grupo Prosodia el día del concierto, “para nosotros es un honor tocar en este auditorio, que tiene tanta fama y tanta historia”.⁹ Por su parte, el palacio nacional de Bellas Artes es probablemente la sala de conciertos más prestigiosa de la ciudad, si no del país. Inaugurado en el 1934, este palacio de estilo *Art Nouveau* acoge la orquesta nacional como las agrupaciones mayores de México y del extranjero. Si el auditorio Blas Galindo usualmente cuenta con música antigua en su programación, hasta la fecha sigue siendo inusual asistir a un concierto de este repertorio en el palacio de Bellas Artes, y sobre todo en su sala principal.¹⁰

El concierto de Bona Fe contó con nueve músicos, y Prosodia con diez. Ambos conciertos tuvieron una sala medio llena, con un público muy entusiasta. Entre la gente del público se podían encontrar miembros de las otras agrupaciones y estudiantes de los talleres organizados en el mismo evento. Por su parte, el concierto de clausura contó con quince músicos de Ars Longa más los miembros de las dos otras agrupaciones, para un final de más de treinta músicos. La sala principal del Palacio de Bellas Artes, con un aforo de más de 1500 personas, estaba casi en el límite de su máxima capacidad. Así podemos afirmar que el repertorio de la CSG llegó a un público mucho más amplio que los habituales seguidores del movimiento de Música Antigua.

Los conciertos fueron desarrollados en combinación con acciones educativas, dirigidos a estudiantes de música de varios niveles. Se ofrecieron talleres de interpretación de música ibero-hispánica, enfocado en algunas obras de la colección, especialmente la música religiosa en latín y en lengua vernácula del siglo XVII y de principios del siglo XVIII. Los talleres fueron impartidos en la Facultad de Música (FaM) de la UNAM y en la Escuela Superior de Música del INBA por los miembros de Ars Longa de la Habana, juntándose ocasionalmente el Ensamble Prosodia. Los organizadores aclararon que los talleres se dirigían a “Maestros y alumnos de música con nivel medio o superior, con interés y experiencia mínima en la ejecución de música antigua”.¹¹ El curso era gratuito y sin límite de inscritos, tampoco era restricto a los alumnos matriculados en las dos instituciones organizadoras. La

⁸ Los conciertos completos se pueden ver en el canal de video del INBA. Bona Fe: <https://www.youtube.com/watch?v=BaXlk1oerNM>; Prosodia: https://www.youtube.com/watch?v=_k3VfTHpr9M.

⁹ Comunicación informal, 1 Julio 2017, CENART, Ciudad de México.

¹⁰ Algunos ensambles o artistas de renombre internacional como La Petite Bande, Ensemble Elyma, Jordi Savall o Philippe Jaroussky ya actuó en esta sala, como me confirmó un entrevistado. No deja, sin embargo, de ser inusual la presencia de Música Antigua en esta sala, sobre todo el repertorio antiguo local.

¹¹ Comunicación electrónica con Omar Morales Abril, 22 de junio 2018.

afluencia fue impresionante: más de 50 alumnos se presentaron, con instrumentos modernos y antiguos, y niveles muy variados. Debido al alto número de músicos y estudiantes interesados en participar, los organizadores decidieron cerrar las inscripciones y limitar el cupo. Frente a tan alta participación, los talleres tuvieron que dividirse entre cantantes e instrumentistas. Además se expandieron en la ciudad, teniendo clases magistrales simultáneamente en la FaM y en la Escuela Superior de Música.¹² A pesar del interés creciente por la música antigua por parte de los estudiantes en los últimos años, nunca en México se había tenido una participación tan grande en una actividad relacionada con repertorios anteriores a 1750. Los organizadores planificaron dos conciertos el día 30 de junio: un concierto didáctico por la mañana, en la Escuela Superior de Música, y uno en la noche en la sala Xochipilli de la FaM. El escenario recibió más de sesenta músicos para tocar el repertorio del convento de la Santísima Trinidad de Puebla. Se puede hablar de un éxito casi desmesurado, tomando en cuenta que este estilo musical suele tocarse usualmente por grupos con un número restringido de intérpretes. Uno de los alumnos habló de “una respuesta extraordinaria”¹³. Por ejemplo, durante un ensayo del taller, identifiqué 15 cantantes, 7 instrumentos de viento, 6 cuerdas pulsadas, 4 o más violines, una percusión, 1 clave (los estudiantes tocaban a turno), 5 violas de gamba, 2 chelos, y un contrabajo.¹⁴

El resultado con certeza fue deslumbrante. La presentación casi sinfónica de la 'orquesta' fue muy distinta de las representaciones usuales de estas piezas, que cuentan, comúnmente, con pocos músicos, como los demuestran los ejemplos de los conciertos de Bona Fe o Prosodia. Pero el entusiasmo y la motivación de los participantes, estudiantes o maestros, fue la prueba de que un evento de este género era muy esperado y que correspondía a una voluntad muy fuerte de unirse alrededor de este repertorio específico.



Ensayo en la Facultad de Música de la UNAM el 28 de junio 2017. Foto: Francisco Ruíz.

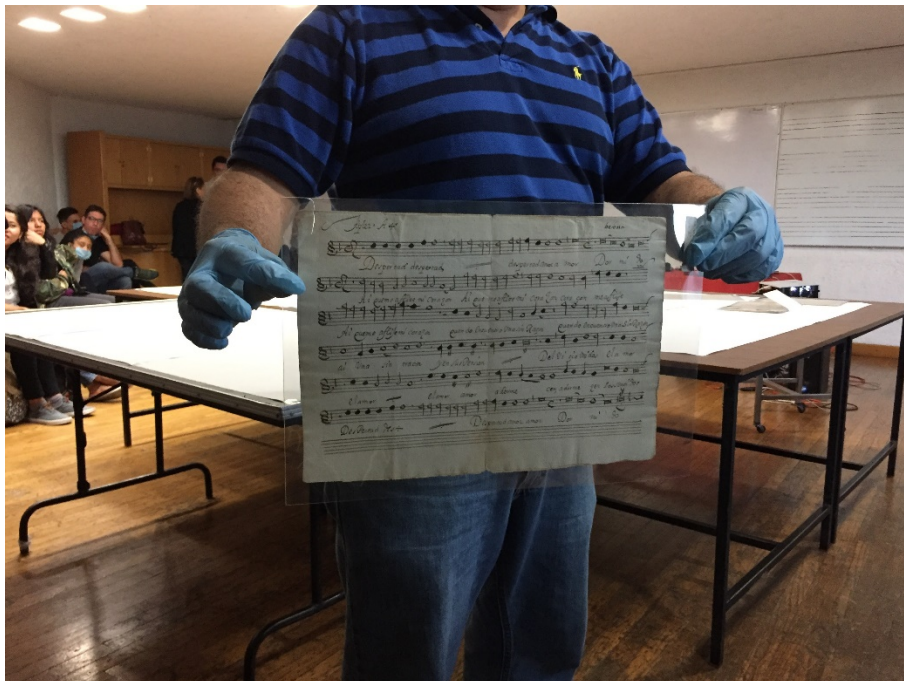
¹² Esta repartición se decidió por el hecho de, por un lado, dar alguna prioridad al uso de infraestructuras representativas del INBA (así como la Escuela Superior de Música), y por el otro, que parte de los gastos (hospedaje y transportes internos de los impartantes del curso) fue soportado por la UNAM y se tuvo que ofrecer los cursos en sus espacios.

¹³ Entrevista en línea, 28 de Noviembre 2018.

¹⁴ Cuenta hecha durante el ensayo del 28 junio 2017 por la tarde, en la Facultad de Música de la UNAM. El elenco puede haber sido distinto en otros ensayos.

Además de los talleres de interpretación, los alumnos fueron invitados a los espacios del CENIDIM para aproximarse físicamente a los papeles originales de la CSG, actividad que estuvo a cargo del musicólogo Omar Morales Abril. Un mini-curso de paleografía fue impartido para que los participantes pudieran entender el significado del estudio de las partituras originales y fuentes manuscritas. A forma de ejemplo, se habló de la notación del ritmo. Al transcribirlo, puede existir una ambigüedad en la interpretación de técnicas notacionales anacrónicas que habían seguido un desarrollo independiente en el mundo Ibérico. Por esta razón, se explicó como la transcripción hecha por Omar Morales Abril de la obra “Despertad, despertad” (Anónimo, finales de siglo XVII) provocó diferencias en su interpretación por los varios grupos participando al evento. Como lo explica el musicólogo:

Esa obra formó parte del programa de las tres agrupaciones y en lo que originalmente había diferencias de interpretación es en su ejecución práctica. Esas discrepancias se hicieron evidentes al trabajar la obra con los alumnos en el taller. Entonces aproveché la visita al CENIDIM para que viéramos la notación original y evidenciar que en el pasaje específico donde había discrepancias en su ejecución musical, el original ofrecía un cambio de mensuración que no implicaba un cambio de tempo o de pulso, sino una intención retórica asociada al texto literario. Para hacer ver eso, intenté sintetizar algunos recursos de la notación mensural que en el siglo XVII ya casi no se usaban en otras regiones de Europa, pero que en España y Portugal se aprovecharon para recoger y reflejar en la música el ritmo prosódico de la letra.¹⁵



Visita al CENIDIM con los participantes de los talleres y liderada por Morales Abril, aquí enseñando uno de los papeles de música de la colección (justamente la obra “Despertad” mencionada arriba). Foto: Francisco Ruíz.

¹⁵ Omar Morales Abril. Comunicación personal, 11 de Julio 2019.

Exposición y presentación visual de la colección

De noviembre del 2017 a febrero del 2018 fueron expuestos unos 50 papeles de música, los cuales representan una parte central de la colección. La exposición se intitulaba “Música en la Puebla Virreinal: Colección Sánchez Garza”, y se llevó a cabo en el Museo Nacional de Arte (MUNAL). Había también partituras y copias de instrumentos de la época que completaban la muestra. El MUNAL es un museo central en la ciudad, y, asimismo, es parte de la institución del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) – así como el CENART, la Escuela Superior de Música y el Palacio de Bellas Artes-. La exposición permanente de la sala donde fueron expuestas las partituras está compuesta por obras del siglo XVII con temáticas sacras. De esta manera, la curación fue pensada como un diálogo entre música y pintura, entre lo visual y lo auditivo. Como dice el texto de promoción del evento:

El objetivo de esta muestra es revelar el papel de la música en la Nueva España, así como generar un diálogo entre estas partituras de los siglos XVI al XIX con la colección virreinal de pinturas que alberga el Museo Nacional de Arte. La exhibición ofrece una mirada al impacto internacional que tuvieron algunas composiciones virreinales.¹⁶

Adicionalmente, muchas de las pinturas expuestas representaban temáticas musicales, en particular ángeles tocando instrumentos.

La exhibición tuvo una afluencia muy alta, así como el concierto en Bellas Artes. Este evento abrió la perspectiva de la música virreinal para ser apreciada y visible por el gran público y por una audiencia más amplia, apropiándose de un espacio nuevo en el centro de la Ciudad de México.

Presentaciones y trabajos académicos

Más allá de estos eventos de largo alcance, se llevaron a cabo actividades académicas y presentaciones de trabajos de investigación. En enero de 2018, el CENIDIM organizó una mesa redonda para concluir el ciclo de actividades. Participaron como panelistas los musicólogos Anastasia Krutitskaya, Rosalva Loreto, Omar Morales, Bárbara Pérez y Aurelio Tello, los cuales trabajan hace varios años en la recuperación de esta colección, y del repertorio novohispano en general.¹⁷ Esa terminó con una nota de Omar Morales Abril sobre la importancia de la difusión del trabajo de conservación y de investigación que se imparte por el CENIDIM como patrimonio para entender la historia de la región.¹⁸

Adicionalmente, una presentación del catálogo de la CSG fue organizada el 8 de febrero 2018 por medio de una mesa redonda en el MUNAL, mientras seguía la exposición. Los autores del catálogo son Aurelio Tello, Nelson Hurtado, Omar Morales y Bárbara Pérez, investigadores del

¹⁶ <http://www.munal.mx/es/noticia/musica-en-la-puebla-virreinal> consultado el 22 de Noviembre 2018.

¹⁷ Comunicación electrónica con Nelson Hurtado, 2 de diciembre 2018.

¹⁸ Se puede ver un extracto de esta ponencia: <https://www.facebook.com/cenidim/videos/1612659325479732/?q=cenidim%20sanchez%20garza> consultado el 22 de noviembre 2018.

CENIDIM. La presentación del libro fue realizada por Aurelio Tello, Ricardo Miranda, Javier Marín López y Nelson Hurtado. Hay de notar que los dos musicólogos exteriores al CENIDIM son figuras importantes en el mundo de la musicología Novo hispánica. El evento tuvo una gran respuesta en redes sociales. Por ejemplo, la publicación en Facebook del evento fue compartida con comentarios entusiastas en varios países como Argentina, Chile, España y EEUU entre otros. Demuestra que este trabajo de investigación tiene importancia más allá de las fronteras nacionales e impacta profundamente los círculos de investigación sobre música ibérica y colonial. De hecho, Nelson Hurtado afirma que

Esta colección representa un hito en la historia de la música colonial hispanoamericana por ser en su mayoría procedente de un convento de monjas, ya que da cuenta de unas prácticas musicales que casi no han sido trabajada por los musicólogos latinoamericanos, permitiendo abrir una brecha casi desconocida sobre la música colonial en la época colonial.¹⁹

No obstante, la versión impresa del catálogo, que fue presentada en esta ocasión, no ha visto la luz, por falta de recursos disponibles. Se ha publicado enseguida una versión electrónica, que dará luego a una nueva presentación en el 2019.²⁰

Con esta mirada atrás, vemos que estos eventos han tenido un éxito bien superior a actividades *niche* de música antigua, que suelen atraer un tipo de audiencia específico. Por el contrario, durante el desarrollo de los eventos se pudo constatar la existencia de un interés por parte de grupos aparentemente autónomos: estudiantes y jóvenes músicos de México, círculos internacionales de músicos y musicólogos especializados, y público general en la ciudad. Varios de mis entrevistados mencionaron que el interés por este repertorio musical existía, pero estos eventos los visibilizaron de una forma que antes era imposible imaginar. Seguido a los eventos del verano del año 2017, algunos cambios en el escenario musical de México fueron notables. Por ejemplo, la presencia de la Música Antigua fue consolidada e institucionalizada a través de la extensión o inclusión de carreras especializadas y de conjuntos oficializados en las academias musicales.²¹ Además, la Música Antigua está, ahora, más presente en los círculos oficiales de producción musical tales como festivales de largo alcance.²² No podemos establecer una relación directa entre los eventos incentivados por el CENIDIM y el fuerte crecimiento de la Música Antigua en la educación y programación de conciertos. Muchas actividades relacionadas con la Música Antigua existieron antes del 2017 y han seguido su expansión, independientemente de estos eventos. Sin embargo, podemos afirmar que el año 2017 y la presencia de esfuerzos colaborativos entre varias instituciones del país aumentó la visibilidad de la práctica de la Música Antigua, ubicándola en relación directa con un

¹⁹ Ibid.

²⁰ Omar Morales Abril. Comunicación personal, 11 de Julio 2019. De hecho, un evento de presentación de la versión digital, en colaboración con ADABI (Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México A.C.) tuvo lugar en el CENIDIM el 6 de agosto 2019, data posterior a la redacción de este artículo.

²¹ Entrevista informal con Gabriela Villa Walls, 6 de Noviembre 2018, Coyoacán, Ciudad de México.

²² Como lo mostraba la página <http://www.musicayopera.bellasartes.gob.mx/programacion.html> consultada el 17 de noviembre 2018.

repertorio local y/o regional²³ de una manera cercana que no existía anteriormente. Como mencionó un participante de los talleres, este evento:

Alimentó el interés en México para quienes nunca habían hecho Música Antigua antes, por ejemplo, muchos de los cantantes [...] y para los que tocaban Música Antigua pero que no conocían este repertorio, les dio una referencia, como una guía [...] y la posibilidades de aprovechar las partituras para empezar a montar programas con música colonial.²⁴

Aunque este interés no surgió sólo de forma espontánea, sí fue compartido más allá de lo esperado. A qué responde el entusiasmo genuino de tantos actores sociales (estudiantes, investigadores, administrativos y público), y ¿por qué no había sido palpable y visible antes? ¿Cuáles fueron las motivaciones detrás de la organización de estos eventos?

Ahora, presentaré antecedentes en México y más allá de México para ubicar el contexto en el cual esta celebración tuvo lugar, y para comprender cuáles fueron los diversos intereses de cada grupo de actores involucrados, así como las consecuencias más amplias de la promoción de esta colección. En seguida, analizaré cuáles fueron las implicaciones de tan amplia respuesta a la llamada “despertad, despertad” de la música colonial Novo hispánica en este principio de siglo XXI.

Breves acercamientos para la contextualización de los eventos relacionados a la Colección Sánchez Garza

La práctica de la Música Antigua en México no es cosa nueva. Los eventos del 2017 y 2018 seguramente se integran dentro de un movimiento y un interés creciente, que tienen que ver con fenómenos mucho más complejos que discusiones relacionadas con conciertos, instrumentaciones e interpretación. Aquí no realizaré una revisión extensa del movimiento de Música Antigua, o “interpretación históricamente informada” pero ofreceré algunos elementos contextuales para un mejor análisis de los hechos presentados anteriormente.

El movimiento de Música Antigua evolucionó como reacción a una aproximación descontextualizada y universalista de la música clásica europea, considerada fuera de su tiempo, ya que se limitaba a una comprensión ‘romántica’ del hecho musical, heredera de una tradición del siglo XIX y mal adaptada a los cambios intelectuales y sociales que surgieron después de la segunda guerra mundial. Un 'retorno' al pasado, auténticamente ligado a un tiempo anterior a la decadencia que el imaginario público relaciona con los tiempos modernos fue, muchas veces, la narrativa que impulsó este movimiento a un éxito significativo en el público general, sobre todo en tiempos de crisis cuando se buscan raíces estables frente a un futuro inseguro. No obstante, para los músicos y musicólogos el mito de la autenticidad perdió rápidamente su fascinación y su aura de credibilidad, ya que la música

²³ Uso en este artículo el término “regional” en el sentido de “México, América Central y Caribe”, o por extensión, de “América Latina” en general.

²⁴ Entrevista en línea, 28 de noviembre 2018.

es un arte efímero que sólo puede ser consumado en el presente.²⁵ A pesar de esto, el movimiento de Música Antigua queda como crítica al presente, como formas alternativas de acercarse a un repertorio dado, con una actitud crítica y generalmente desde posiciones asociadas a lo postmoderno. El interés del movimiento de la Música Antigua es justamente el de ocupar una posición fluida como reacción a las problemáticas del presente, con la creación constante de narrativas temporales distintas, y puede contener críticas sociales sobre el *estatus quo* que la música clásica muchas veces parece personalizar como una práctica tildada de 'elitista'.

En Latinoamérica, la posición de la Música Antigua es un fenómeno aún más complejo que se suma al contexto poscolonial de los países de cultura hispánica y lusófona. Por un lado, la interacción con culturas dominantes de influencia europea puede ser vista como un refuerzo de la dependencia cultural (si no económica y política) con los países del 'viejo' continente. Asumir que la cultura musical de la Europa barroca, renacentista o clásica es de un interés más válido que el de las varias culturas indígenas y criollas del continente americano, es una manera de las elites para posicionarse como los intermediarios necesarios entre las clases bajas y la cultura 'alta' directamente proveniente de Europa. Son justamente ellos quienes tradicionalmente cuentan con los recursos necesarios para emprender estudios en los centros culturales como el norte de Europa o Norte-América.²⁶ Por otro lado, y a pesar de esta constatación, la Música Antigua no deja de tener una posición particular ya que muchas veces legitima ideologías subversivas, casi rebeldes, en las confrontaciones de la música clásica hegemónica. De esta forma, la Música Antigua, aunque, generalmente, centrada en repertorios claramente europeos, puede, paradójicamente, ser entendida por sus intérpretes como una deconstrucción, desde dentro, del poder hegemónico y de las culturas elitista.

En México, ya existen clases de clavecín, flauta de pico y viola de gamba desde hace más de una década en la Facultad de Música de la UNAM. Sin embargo, la Música Antigua siempre queda en una posición desfavorable, muy marginada, dentro de los currículos y carreras de música. Existen también figuras individuales y agrupaciones que usan instrumentos barrocos como la flauta de pico, o que se especializan en repertorios pre-románticos. Pero hasta los últimos años no había llegado a formarse un círculo extendido de músicos especializados ni una tradición concertística suficientemente fuerte para que los profesionales puedan vivir exclusivamente de la Música Antigua de forma segura y sustentable, al contrario de algunos lugares del Norte de Europa, por ejemplo. En el mismo sentido, la mayor parte de los jóvenes que quieren estudiar un instrumento antiguo tienden a irse a Europa o, con menos frecuencia, a Estados Unidos, Canadá o Australia. Eso amplifica la reproducción de un canon formado en torno a repertorios estrictamente hegemónicos.

A pesar de todo, el entusiasmo, el interés y la dedicación de los estudiantes siempre estuvo presente en el país. Muchos alumnos llevan a cabo actividades relacionadas con música o

²⁵ Entre mucha literatura al respecto de la HIP, véase por ejemplo Butt, John. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge University Press, Cambridge; New York. 2002. Véase también el discurso de Omar Morales Abril en la clausura de la mesa redonda, mencionado arriba.

²⁶ Esta posición está reforzada por una actitud, muchas veces pensada como genuina, de músicos que vienen a 'aportar' la música antigua a Latinoamérica después de estudios en Europa. Sin embargo, la concentración de músicos, de escuelas especializadas, de oportunidades de concierto y de recursos en general hace que el nivel de competencia, o la posibilidad de estudiar de manera profunda, sea mucho más alta en Europa que en Latinoamérica (y posiblemente que en otras partes del planeta).

instrumentos antiguos en paralelo con sus estudios de música clásica tradicional, lo que puede crear discrepancias entre las expectativas relacionadas con la carrera concertística y las aspiraciones estéticas de los jóvenes músicos. Esta doble realidad entre ‘barroco’ y ‘moderno’ se puede observar también en Europa u otras partes, con la diferencia de que la falta de recursos (instrumentos, músicos y cursos disponibles) en México exacerba esta tensión. Por un lado, esto hace que la coexistencia entre prácticas ‘barrocas’ y ‘modernas’ se encuentre normalizada. Por consecuencia la presencia simultánea de instrumentos antiguos y modernos (ambos en el diapason $la=440\text{hz}$) no sorprendió a los participantes del curso con *Ars Longa*, ya que es una práctica común para permitir el acceso de nuevos repertorios para quienes no tienen instrumentos específicos. Sin embargo, también surgieron críticas justamente relacionadas al uso de instrumentos: “por ejemplo el mismo ensamble *Prosodia* interpreta con violonchelo y flautas barrocas un repertorio que evidentemente se interpretaba con otro tipo de formaciones, como ministriles, etcétera”.²⁷ En este caso, la elección de los instrumentos fue interpretada como falta de conocimiento del contexto histórico musical, más que como falta de recursos disponibles.

Sin embargo, la apertura de cursos especializados y de academias en varias instituciones, así como la entrada de la Música Antigua en festivales mayores y en salas de conciertos como Bellas Artes, donde en la estación siguiente actuaron varias agrupaciones de formación barroca,²⁸ demuestra que el año siguiente a los eventos que nos interesan aquí, la práctica de la Música Antigua dio un giro importante. Pasó de una posición muy marginal, casi liminal, a una presencia visible y reconocida. A pesar de la importancia que tuvo la celebración de la CSG, no podemos analizar estos hechos sin relacionarlos con el hecho de que la Música Antigua está, también, más y más integrada en el *mainstream* tanto europeo como norteamericano.

¿Será, entonces, el crecimiento de esta práctica en Latinoamérica una simple emulación de los ‘centros’ culturales del paradigma eurocéntrico? O ¿se encuentra en Latinoamérica una particularidad que va más allá de la imitación, y que tiene el potencial de subvertir jerarquías del poder cultural?

Para responder a esta pregunta, hay que prestar atención al repertorio interpretado y entender las especificidades del movimiento latinoamericano. La música colonial aún ocupa un espacio bastante marginal en los repertorios de concierto en Europa y en países anglófonos. No que sea inexistente, pero muchas veces el acercamiento se da desde una mirada exoticizante, representando un Otro de la música clásica, con lo cual se buscan - e incluso se inventan - ritmos típicos de una cultura supuestamente Afro descendiente o Indígena. El repertorio de los villancicos en particular, ha sido objetos de lo que Javier Marín López llamó “performatividades folklorizadas”.²⁹ Se ha creado una sonorización de la “latinidad” en la Música Antigua³⁰ que poco refleja las prácticas de la época,

²⁷ Estudiante del curso, entrevista en línea, 26 de Noviembre 2018.

²⁸ En septiembre 2018, el INBA programó un festival entero consagrado a la música virreinal, con dos conciertos en el palacio de Bellas Artes, aunque no en la sala principal. <http://www.musicayopera.bellasartes.gob.mx/programacion.html> consultado el 23 de Noviembre 2018.

²⁹ Marín López, Javier. “Performatividades Folklorizadas: Visiones Europeas De Las Músicas Coloniales.” *Revista de Musicología* 39, no. 1 (2016): 291–310.

³⁰ Knighton Tess and Álvaro Torrente eds, *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800*, Aldershot: Ashgate, 2007. Véanse en particular los capítulos 15 (por Geoff Baker) y 16 (por Bernardo Illari).

en la cual los compositores más bien buscaban identificarse lo más posible con sonidos peninsulares.³¹ La tendencia a incluir elementos percusivos se volvió una moda, aun cuando hay poca evidencia de estos instrumentos en la música religiosa colonial. Esta costumbre influyó por extensión interpretaciones de la música ibérica compuesta en España y Portugal - países que, aunque europeos, no operan como centros de producción de la cultura hegemónica.

De esta manera, la reivindicación de los repertorios ibéricos coloniales no es solo una cuestión de reclamar un patrimonio nacional, como puede ser el caso con la música orquestal o de ópera de los siglos XIX y XX, la cual está vinculada con la independencia política con la metrópolis.³² Más bien se trata de asumir un derecho de representarse y de defender una identidad propia que trasciende las fronteras nacionales y que permite unirse bajo una historia cultural similar como latinoamericana. Por supuesto, aún existen tensiones entre ideologías distintas en relación con este repertorio: reforzar la alteridad de la música colonial con respecto a la europea permite a las élites sociales y culturales mantener jerarquías dominantes de poder, asociadas a una división entre un cosmopolitismo de acceso limitado y una cultura local de masas, considerada inferior. Como lo menciona un alumno mexicano cuando se relacionó con colegas franceses, “es una pena que los mexicanos no tengan el mismo orgullo frente a su propia música nacional, y que no sepan, como los franceses, apoderarse mejor de su pasado musical”.³³ En paralelo, el acto de visitar la música de un pasado colonial complejo y violento puede servir como modo de ‘revisiónismo histórico’ hacia las narrativas locales. Como lo comenta uno de los integrantes de Prosodia, “recontextualizar las producciones culturales a la luz de conocimientos históricos y sociales re-interpretados permite a los ciudadanos de reapropiarse de su pasado y de la historia de su país de forma crítica.”³⁴

La interpretación históricamente informada, o movimiento de Música Antigua, es un arma de doble filo que puede activar narrativas conservadoras o progresistas, elitistas o populistas. Permite la reapropiación, la reivindicación y el derecho de interpretar un repertorio de acuerdo con cómo uno se identifica, y con cómo cada quien quiere recrear su contexto histórico. Por esta razón vuelvo ahora a leer los eventos relacionados con la colección Sánchez Garza, teniendo estas ideas como tela de fondo. Recapitemos cómo fue la génesis de estos eventos, quiénes fueron los actores involucrados y cuáles fueron las problemáticas encontradas por el camino.

Génesis de los eventos: entre Guatemala, Cuba y México

A través de entrevistas con los miembros del Ensamble Prosodia, con musicólogos vinculados al CENIDIM, con profesores de la FaM y con estudiantes que participaron a los talleres de interpretación, pude rastrear cómo se generó la idea de los eventos en conmemoración de la adquisición de la Colección Sánchez Garza, y cómo se llevaron a cabo los planes para su ejecución.

³¹ Geoff Baker, “Latin American Baroque: Performance as a Post-Colonial Act?” *Early Music* 36, no. 3 (2008): 441–48.

³² Juan Pablo González Rodríguez, *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013., en específico la introducción.

³³ Estudiante del curso, entrevista en línea, 28 de Noviembre 2018.

³⁴ Francisco Ruíz, entrevista en línea, 4 de mayo 2018.

La idea surgió de la voluntad de unir Prosodia (grupo de Música Antigua activo desde el 2004 en Guatemala, pero que se autodefine como amateur) y Ars Longa de la Habana (ensamble cubano reconocido internacionalmente) para que estos últimos impartan a los primeros cursos de profesionalización en la interpretación de la música antigua colonial. Omar Morales Abril, investigador del CENIDIM, es originario de Guatemala y también director artístico de Prosodia. Como musicólogo, colaboró con Ars Longa, forneciendo consejos filológicos, escribiendo notas de programa y proporcionando material musical y transcripciones. Reconociendo el alto nivel de interpretación de los miembros de Ars Longa, y con la idea de reforzar amistades ya existentes entre los dos grupos, Morales Abril procuró modos de acercar los dos ensambles para la ocasión de una clase maestra colectiva. Explorando las opciones, surgió la posibilidad de un apoyo de IBERMÚSICAS, institución internacional que podía permitir a Ars Longa de viajar a México, para dar talleres y conciertos. Primero, estos fondos no podían ser destinados para viajar a Guatemala, así que los eventos debían ser en la Ciudad de México. Segundo, había que proponer actividades concretas para aplicar a la beca. Morales Abril entonces buscó de un lado una justificación para que Prosodia pueda viajar a México y juntarse con Ars Longa, y de otro lado la promoción de un proyecto de alcance público.³⁵ De ahí elaboró la idea de celebrar el 50 aniversario de la adquisición de la Colección Sánchez Garza (CSG), sobre la cual Morales Abril trabajaba hace tiempo como parte de un equipo de investigadores en el CENIDIM.³⁶ De hecho, las fuentes musicales de la CSG ya había fornecido un amplio repertorio para los dos grupos. También la agrupación Bona Fe, basada en México y que cuenta con otra musicóloga involucrada con la CSG, Bárbara Pérez, grabó un disco en el 2016 con este mismo repertorio. Ambos habían trabajado en la edición crítica del catálogo de la CSG, lo cual aún no había sido publicado y seguía en proceso de registro ISBN.³⁷

Contando con todos estos elementos a favor, la proposición fue aceptada con entusiasmo por la entonces directora del CENIDIM Yael Bitrán Goren, y por los otros investigadores. De allí se ampliaron los planes y los proyectos. La idea de clases magistrales y conciertos fue completada por la de una exhibición de los papeles de música y con la finalización de la publicación del catálogo de la CSG. Para Bitrán Goren, estos eventos eran una forma de visibilizar y promover la profesión de investigador musical, mostrando su utilidad por vía de eventos públicos y accesibles para audiencia no especializada.³⁸ Conciertos y exhibiciones permitirían valorizar el trabajo de conservación y investigación impartido por el CENIDIM, y al mismo tiempo revelar un corpus musical de primera importancia para el patrimonio cultural del país y la región. Como la difusión no deja de ser una parte importante de las actividades del CENIDIM, un evento extendido en el tiempo, en áreas de amplio alcance y con un carácter internacional, no puede dejar de ser una ocasión perfecta de llegar a un público mayor. Gracias a unas conversaciones informales con el entonces Subdirector General de Educación Artística del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) la propuesta llegó a desarrollarse y a adquirir proporciones mayores. La idea del proyecto fue muy bien recibida: fue reservada la sala

³⁵ Entrevista con Omar Morales Abril en la Ciudad de Guatemala, el 17 de febrero 2018.

³⁶ La idea de aprovechar de los 50 años de su adquisición para promover la colección ya aparece en Pérez Ruíz 2016.

³⁷ “Cada una de las instituciones coeditoras debía gestionar simultánea, pero independientemente, un ISBN por cada tomo y uno general de la publicación.” Omar Morales Abril. Comunicación personal, 11 de Julio 2019.

³⁸ Entrevista con Yael Bitrán Goren en el CENIDIM, el 8 de noviembre 2018.

principal del palacio de Bellas Artes, y fue sugerido el MUNAL para la exposición de los papeles.³⁹ No obstante, surgió un cambio de dirección en el INBA que comprometió el proyecto, y hubo que buscar otros recursos, especialmente para mantener la invitación al Ensamble Prosodia. La directora de la FaM propuso entonces presentar Prosodia como instructores del taller en vez de alumnos, como la idea original lo sugería. En contrapartida aportó los gastos de estancia a diez de los quince integrantes del grupo.⁴⁰ La FaM entonces puso a disposición su espacio para los talleres, que fueron repartidos entre la FaM y la Escuela Superior de Música (dependiente del INBA). Fue de esta forma que, juntando esfuerzos personales,⁴¹ apoyos diversos, y adaptando poco a poco el proyecto, se creó la serie de eventos descritos arriba, con el impacto que sabemos que tuvo sobre el público general como sobre los círculos de músicos y académicos.

Me parece un hecho importante que estos eventos hayan surgido en gran parte desde una voluntad de unir agrupaciones de Guatemala y de Cuba, pero que resultó siendo uno de los eventos de mayor alcance nacional en la vida musical de México, involucrando las instituciones culturales más importantes del país. Analizo esta evolución del proyecto como partiendo de una estructura de organización 'grassroots', genuina, que buscó usar recursos institucionales para sustentar económicamente sus actividades y su formación. En los hechos, parece que las instituciones, por su lado, también aprovecharon el concepto del proyecto (de repente basado en la recuperación histórica de un elemento de patrimonio nacional) para valorizarse, y para alinearse de una forma coherente con la imagen que quieren tener en el país. Esto creó un sistema de tensiones y negociaciones que ilustran de modo aún más pragmático la posición de la Música Antigua y en particular de la interpretación del repertorio musical colonial, como descrito arriba.

Dentro de los grupos de los participantes se escucharon críticas a la organización y a la dirección inesperada que tomaron los eventos. La naturaleza del repertorio de la CSG y de sus papeles, en principio se presta poco a representaciones grandiosas y magistrales como las que hospedan habitualmente lugares simbólicos como Bellas Artes y el MUNAL. El tamaño de la sala principal del palacio de Bellas Artes es extensamente superior a cualquier sala de concierto donde se producen generalmente las agrupaciones de Música Antigua, y es más adecuada para obras sinfónicas orquestales y técnicas vocales operáticas. El timbre de los instrumentos de época del siglo XVII o XVIII no está pensado para proyectar en lugares vastos⁴², mas procuran una estética mucho más íntima y suave. Las voces trabajan más en rendir un texto comprensible lo mejor posible que en llenar una sala gigantesca. Es verdad que el tamaño de la sala se prestaba bastante bien a la presencia de tres

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Para esta ocasión, y en particular por necesidades del repertorio, el ensamble Prosodia, que cuenta con diez miembros fijos, pidió refuerzo a cinco músicos extra, asumiendo colectivamente sus gastos.

⁴¹ Es importante mencionar que los integrantes del Ensamble Prosodia pagaron ellos mismos los pasajes de avión de Guatemala a la Ciudad de México, incluso para los 5 integrantes adicionales que se juntaron puntualmente para este proyecto.

⁴² Esta música muy probablemente venía interpretada dentro de reducido espacio denominado coro en las catedrales. La acústica de una catedral es muy distinta de la de una sala de concierto concebida en el siglo XX para otro tipo de música. Noto que el volumen y la proyección no fue ningún problema en el concierto, los músicos supieron adaptarse a las condiciones. Se trata más aquí de un comentario general sobre el movimiento y su estética.

agrupaciones juntas para el concierto final, que no dejó de ser un éxito de gran calidad interpretativa. No obstante, no dejaba de notarse el incongruencia de un espacio algo desproporcionado para este tipo de música. Simultáneamente, puede haber sido este concierto un modo de abrir posibilidades a conjuntos de Música Antigua para que empiecen a aprovechar lugares hasta la hora reservados solo a otros estilos musicales. También contribuyó a redefinir una estética que no fuera restringida por normas establecidas en el ámbito interpretativo norte-europeo. De todos modos, parecía bastante claro, por las conversaciones informales entre los participantes, que quizás esta sala en particular no hubiera sido la primera elección de todos los músicos, a pesar de la fascinación que provoca el tocar en un lugar tan grandioso y simbólico.



Magno concierto, domingo 2 de julio. Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.
Foto: José Pita Juárez.

De la misma manera, la exhibición tomó direcciones algo sorprendentes para los investigadores, en el sentido de que la dimensión de los papeles de música tenía poco que ver con la magistralidad de las pinturas que los rodearon. Si la conexión histórica y temática entre las pinturas y los manuscritos era bastante clara, hubo comentarios sobre la efectividad de presentar la CSG dentro de este contexto algo enfático. Mientras unos hubieran preferido una sala más íntima, con elementos de presentación interactivos y métodos museográficos pensados específicamente para esta exposición de hecho inusual, otra parte de la organización prefería conformarse con un tipo de representación que siguiera patrones dominantes, usando el poder simbólico del MUNAL para asegurarse de la visibilidad y de la legitimidad de la exhibición — lo que permitiría también demostrar los esfuerzos de producción cultural e intelectual del CENIDIM en general. Si adicionamos a este ‘engrandecimiento’ del proyecto la deslumbrante participación a los talleres, que superó por mucha cualquier previsión, podemos entender como Omar Morales Abril, quien participó a la génesis de este proyecto, comentó que en varios aspectos, el evento se les había “escapado de las manos”. Más aún,

el título impuesto a Prosodia como instructores del taller, para que puedan recibir gastos de estancia, acabó por perjudicarles. En particular, cuando algunos alumnos critican al ensamble por obtener “una posición ventajosa, aprovechando recursos públicos y un gran evento que tuvo amplia difusión”,⁴³ se invierten las relaciones de poder: los generadores de la propuesta aparecen como parásitos de eventos que ellos mismos han hecho posibles.

La implicación de/para los diversos actores

Como vimos, el curso de los eventos tiene una implicación distinta para los diferentes grupos de actores involucrados, los cuales supieron aprovecharse de la ocasión de modo creativo y personal, cada quien según su agencia y agenda propia. Identifico, para el motivo de este artículo, tres grupos de agentes con intenciones diferentes — a pesar que puede haber traslapo entre estas tres categorías:

- Los músicos, musicólogos y organizadores a nivel práctico
- Los estudiantes y otros participantes activos en los eventos
- Las instituciones nacionales, las infraestructuras a disposición y el público general

Los músicos y especialistas de la música ibérica colonial

Para los músicos activos en la interpretación históricamente informada, o Música Antigua, así como para los musicólogos involucrados en el repertorio colonial y en particular de los siglos XVII y XVIII, el curso de los eventos relacionados a la CSG tuvieron valor en varios niveles. El encuentro geográfico y físico entre personas que trabajan sobre el mismo repertorio y que tienen una pasión común, es fundamental para consolidar vínculos que son la base de un sentimiento de comunidad. De hecho, la construcción de una “comunidad” de Música Antigua tiene mucho que ver con las nuevas tecnologías, ya que el aspecto *freelance* de la profesión hace que un músico no trabaje de manera regular con los mismos colegas. Especialmente en Latinoamérica, donde las distancias geográficas y la falta de recursos disponibles y/o alcanzables promueven un sentimiento de aislamiento, las redes sociales y los intercambios de materiales (partituras, videos, audios así como recursos pedagógicos) juegan un rol de primera importancia.⁴⁴ Así, el encuentro desmesurado — en términos de tamaño de la 'orquesta' y de los talleres — puede en realidad ser leído como la realización en el mundo real de una convivencia virtual muy anterior, y el resultado de muchos intercambios y encuentros (virtuales) previos. También la presencia física y simultánea de tantos músicos con un interés declarado por este repertorio hizo visible una fuerza numérica que hasta ahora había sido dispersa dentro de conexiones a larga distancia. Artistas de Cuba, de Guatemala, y además de muchas regiones de México, consiguieron establecer en el mundo no-virtual, y hasta en el espacio público representado por el escenario una comunidad finalmente visible para sí misma y para los demás.

⁴³ Estudiante del curso, entrevista en línea, 26 de Noviembre 2018.

⁴⁴ Entrevista con Francisco Ruíz en la Ciudad de Guatemala, 18 de febrero 2018.



Ensamble de cuerdas pulsada en los talleres.
Foto: Omar Morales Abril.

En el proceso de consolidación de las comunidades regionales entre Cuba, Guatemala y México, los talleres y conciertos del verano 2017 ha tenido también el efecto de empoderar esta comunidad como autónoma y más independiente de los centros culturales europeos o norteamericanos. Si el lado 'filológico' de la interpretación estrictamente informada fue 'corrompida' por el excesivo éxito que tuvo el proyecto — como fue comentado en voz baja durante los talleres — no dejó de tener un papel importante en el desarrollo de una conciencia colectiva más fuerte, con una agencia propia y una ruptura en la etapa educacional llevada a cabo por instituciones eurocéntricas. De esta manera, estos hechos contribuyen a una emancipación geográfica y a la consolidación de una identidad local, basada en una historia cultural común.⁴⁵ La publicación del catálogo de la CSG también se posiciona como “más vinculada al movimiento internacional de la investigación sobre música histórica y más cercana a los trabajos de catalogación y documentación que se realizan en ámbitos diversos de la comunidad iberoamericana”.⁴⁶

⁴⁵ Ver por ejemplo el discurso de Omar Morales Abril durante el concierto de Prosodia, reiterando la importancia de compartir una historia común: https://youtu.be/_k3VfTHpr9M?t=3818

⁴⁶ Tello et al., *La Colección Sánchez Garza*, 2018. p. 27

Alumnos y aficionados

Para el público aficionado y los estudiantes que tienen interés en la música pre-romántica, tener acceso a profesionales y músicos especializados permite entrar en el círculo no hegemónico de la música clásica, proponiendo otras prácticas y nuevas visiones. De esta forma, se introducen comportamientos subversivos en relación con la cultura 'alta' que puede llegar a representar la música dicha clásica. La Música Antigua tiene como principio cuestionar las tradiciones y las jerarquías dominantes, con una fuerte reacción a la autoridad. La contextualización constante y la inseguridad posmoderna que eso provoca se opone a una modernidad fijada en una performatividad repetitiva de sí misma. Además, la oportunidad de juntar esta actitud con la valorización de un patrimonio histórico por lo menos problemático — por su contenido colonial — rinde un potencial de sacudir los fundamentos de una sociedad muy desigual y fuertemente marcada por varias formas de colonialidad internalizada. La *performance* (ejecución) del pasado puede llegar a una performatividad retroactiva que permite acceder al pasado para cambiar el presente.⁴⁷ En el caso de la música virreinal, con sus raíces en el colonialismo formal, este acto de visitar el pasado tiene valor altamente subversivo y es capaz de contestar narrativas nacionales y regionales dominantes. De esta manera, se trata de otra forma de emancipación, esta vez actuando a un nivel social. En conjunto con la emancipación geográfica mencionada arriba en la construcción de nuevas comunidades, vemos entonces perfilarse una emancipación ideológica. Llamo este fenómeno de 'doble emancipación'.



Último concierto al fin de talleres, 30 de Junio 2017.
Sala Xochipilli de la Facultad de Música de la UNAM, CDMX.
Foto: José Pita Juárez.

⁴⁷ Utilizo aquí la expresión encontrada en Kjar, David. "Hearing and Cultivating Retro-Progressive Performativity: Localizing the Early-Music Movement with the Boston Early-Music Listener" in *62nd National Conference of the Society for Ethnomusicology*, Washington DC, 2016.

Instituciones y organizadores

Los últimos actores que aquí reagrupó sobre el término 'instituciones' son los que tienen interés en controlar y guiar el modo en que el repertorio histórico Novo hispánico se difunde al público general. Para las instituciones que buscan una unidad nacional y promover una cultura neutra de contenido potencialmente social o político, es importante mantener una narrativa consistente con la imagen de una identidad nacional ligada a siglos anteriores, en particular los siglos XIX y XX. Se trata de una cultura grandilocuente que se ubica en los mismos espacios de poder como palacios de los centros urbanos, universidades nacionales y centros culturales dirigido por el INBA. Por ejemplo, el mismo término de "Colección Sánchez Garza" reitera la narrativa del hombre heroico, quien 'salvo' un patrimonio nacional. Asimismo, la celebración del aniversario de la adquisición de la colección por el INBA oculta el modo en el cual el hombre se apropió de los papeles.

De acuerdo a informaciones proporcionadas al doctor Thomas Stanford por doña Adelaida Frank viuda de Sánchez, la monja responsable de la custodia de la colección de música del convento de las Concepcionistas de la Santísima Trinidad de Puebla la vendió a la fábrica de papel Loreto y Peña Pobre, en la ciudad de México, en un año no precisado de la primera mitad del siglo XX. El gerente de esta empresa, quien tenía amistad con Jesús Sánchez Garza y conocía de la afición de éste por la adquisición y conservación de documentos históricos, le comunicó que dicho acervo había sido adquirido por su compañía como material reciclable para la fabricación de nuevo papel. Entonces la colección pasó a manos de Jesús Sánchez Garza.⁴⁸

En otras palabras, Sánchez Garza se apoderó de los papeles que iban a ser vendidos como reciclajes por una vieja monja, y su viuda los revendió (por un precio obviamente mucho más alto) al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), sólo porque legalmente no fue autorizada a venderlos a una biblioteca privada en Estados Unidos. Es posible preguntarnos en el 2018 si queremos validar esta acción como heroísmo, al mismo tiempo que celebrar el increíble valor que es tener estos papeles actualmente, y que podían haber acabados en papel reciclado o en el extranjero. No obstante, no podemos dejar de admirar cómo el tipo de discurso donde aparecen la 'celebración', el 'aniversario', dentro de 'palacios' y 'museos nacionales' reproduce una actitud romántica en relación al patrimonio nacional, y quizás poco apropiado cuando se vincula a las prácticas musicales de monjas en la Puebla de los siglos XVI a XIX. El modo en que se construye el orgullo nacional a través de las sedes de poder e instituciones de largo rango tiene poco que ver con el modo en el cual esta música es capaz de empoderar comunidades transnacionales de artistas y investigadores, que trabajan con una inspiración más allá de sentimientos nacionalistas. Hemos visto que el repertorio de la CSG tiene un potencial de doble emancipación - geográfico y social - que tiene sede en las redes sociales, los conciertos informales, las grabaciones hechas con recursos mínimos, movilidad de personas, de instrumentos y de materiales digitales que gracias a las nuevas formas de comunicación consiguen contestar los centros de poder cultural como Europa y los países anglófonos, permitiendo el cuestionamiento de valores históricos y culturales hegemónicos.

⁴⁸ Tello et al, 2017. p.17.

Conclusiones

El gran éxito que tuvieron las actividades relacionadas con la CSG y el aniversario de su adquisición por el INBA son sintomáticas de varios factores. La disponibilidad del CENIDIM y de sus miembros muestra que la CSG tiene una importancia histórica y patrimonial que le permite ser el enfoque de actos de visibilización del trabajo de musicólogo. Dicha colección tiene peso incluso a nivel internacional como pieza central de una historia musical con potencial de subvertir el eurocentrismo de la música clásica. El modo en el cual los talleres contaron con la masiva participación por parte de estudiantes interesados en la práctica de la Música Antigua, y en particular del repertorio ibérico colonial, es señal de un crecimiento del movimiento de Música Antigua, y al mismo tiempo de un deseo de apropiación de este movimiento dentro del ámbito nacional/regional que potencialmente abre una crítica social relacionada con el cuestionamiento de las prácticas culturales establecidas. La respuesta rápida y fuerte de parte de las instituciones de envergadura nacional como el INBA y la UNAM, por ejemplo, pueden indicar el deseo de reformular de modo grandilocuente narrativas históricas controversiales y prácticas culturales anti-jerárquicas. Eso les permite ofrecer al público general una versión más adecuada a los modos de demostración de grandeza nacional vigentes.

Es claro que todos los actores se posicionan desde un modo híbrido entre estas tres tangentes, y que pueden simultáneamente tener intereses diversos y hasta contradictorios. La cuestión de la cooptación de la cultura por vía de las instituciones no es nueva y seguirá adelante en cuanto persistirán divisiones y desigualdades sociales. La falta de contextualización en la interpretación de los villancicos fue criticada por músicos y musicólogos que nos recuerdan que la base del movimiento de Música Antigua es justamente la de recolocar el acto musical dentro de su contexto original. Desde este punto de vista, la transformación de los proyectos con el objetivo de alcanzar una mayor visibilización no fue leal a la interpretación históricamente informada. Sin embargo, esta flexibilidad en el *interpretar* la música permitió a las comunidades regionales el reapropiarse de una historia común y revisitarla con más agencia. Esta dialéctica recuerda las tensiones entre lo 'auténtico' y lo 'comercial' que son objeto de debates importantes en los círculos de Música Antigua en Europa.⁴⁹ No obstante, las realidades específicas que se encuentran en México, Guatemala y Cuba nos obligan a examinarlas con una distinción en los enfoques y tomando en cuenta los contextos particulares de cada expresión musical y artística, así como las realidades socio-culturales que son una herencia del pasado colonial. Espero que debates de este tipo permitan mostrar como la práctica de la Música Antigua en Latinoamérica pueda ofrecer luces sobre nuevas intervenciones operando dentro de la música dicha 'clásica' de influencia Europea, pero cambiando su contenido así como su alcance. No solo las comunidades regionales de especialistas pueden salir fortalecidos y empoderados al subvertir la idea de un canon musical estrictamente eurocéntrico, sino también los músicos de otros continentes pueden relativizar sus concepciones sobre la geopolítica del saber, y sobre geografías alternativas de producciones culturales.

Referencias bibliográficas

Baker, Geoff. "Latin American Baroque: Performance as a Post-Colonial Act?" *Early Music* 36, no. 3 (2008): 441–48.

⁴⁹ Discutí este debate en Michel, 2017.

- Butt, John. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002.
- González Rodríguez, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- Hurtado, Nelson. “Responsórios o Villancicos?”, *Heterofonía* 134-135 (2006): pp. 44-88.
- Kjar, David. “Hearing and Cultivating Retro-Progressive Performativity: Localizing the Early-Music Movement with the Boston Early-Music Listener” in *62nd National Conference of the Society for Ethnomusicology*, Washington DC, 2016.
- Knighton Tess and Álvaro Torrente, eds. *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- Marín López, Javier. “Performatividades Folklorizadas: Visiones Europeas De Las Músicas Coloniales.” *Revista de Musicología* 39, no. 1 (2016): 291–310.
- Michel, Mélodie. “Postmodern Views on the Early Music Practice: Analysis, Performance, and Society”. *Analítica* 10 (2017).
<http://www.gatm.it/analitica/ajs/index.php/analitica/article/view/189/162>
- Morales Abril, Omar. “Villancicos de remedo en la Nueva España”, in *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, ed. A. Tello, 11-38. Oaxaca: CIESAS, 2013.
- Pérez Ruíz, Bárbara. “La Colección Sánchez Garza: Reflexiones en torno a sus vertientes de investigación y su proyección (1965-2015)”. *Cuarenta años de investigación musical en México a través del CENIDIM*. Yael Bitrán Goren eds, 301-21. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016.
- Tello, Aurelio, Nelson Hurtado, Omar Morales, y Bárbara Pérez. *Colección Sánchez Garza. Estudio Documental y Catálogo de un Acervo Musical Novohispano, Tomo 1*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2017.
- Swiadon, Glenn. “África en los villancicos de negro: Seis ejemplos del siglo XVII.” in *La otra Nueva España: la palabra marginada en la Colonia*. ed. Mariana Masera, 40-52. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.