DOI 10.20504/opus2025.31.36

Tañendo al borde: el intérprete fronterizo y la guitarra decolonial latinoamericana

Rodrigo Julkim **Mendoza Toro**
https://orcid.org/0009-0001-2433-3067
(Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, UABJO/ Instituto de Ciencias de la Educación/ Oaxaca, México)

Donovan Adrián **Hernández Castellanos**
https://orcid.org/0000-0001-6230-004X
(Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM/ Facultad de Filosofía y Letras/ Ciudad de México, México)

Resumen: El presente artículo es fruto de una investigación en torno a los intérpretes de guitarra formados en escuelas de educación superior de música en México y América Latina. Comienza por problematizar la narrativa eurocéntrica que dichas instituciones sostienen a través de su currícula y la colonialidad intrínseca a este modelo, la cual deriva en violencia epistémica hacia aquellos conocimientos situados fuera de la academia. En contrapunto a este relato, se desarrolla el concepto de **intérprete fronterizo**, el cual refiere a un sujeto cuya formación se sitúa en la intersección entre el saber académico y los saberes provenientes de las **culturas musicales y sonoras latinoamericanas**. Consideramos que este fenómeno representa un giro decolonial en el ámbito de la guitarra latinoamericana. Como metodología, se empleó el análisis de la performance (entendida como saber incorporado) y del discurso de los intérpretes. Asimismo, se adoptó la decolonialidad como perspectiva analítica, la cual permite una mirada crítica frente a los desplazamientos y ramificaciones del poder colonial, al mismo tiempo que señala el camino hacia una opción decolonial.

Palabras clave: guitarra. intérprete. decolonialidad. performance.

Playing at the Edge: The Crossroads Performer and the Decolonial Latin American Guitar

Abstract: This article is the result of research on guitar performers trained in higher education institutions in Mexico and Latin America. It begins by problematizing the Eurocentric narrative upheld by these institutions through their curricula and the coloniality intrinsic to this model, which results in epistemic violence directed against knowledges situated outside academia. In contrast to this narrative, the article develops the concept of the **crossroads performer**, referring to a subject whose training lies at the intersection of academic knowledge and the knowledges rooted in **Latin American musical and sonic cultures**. We argue that this phenomenon represents a decolonial turn in the field of the Latin American guitar. Methodologically, the study draws on performance analysis (understood as embodied knowledge) and the discourse of the performers themselves. Decoloniality was adopted as the analytical perspective, offering a critical lens on the displacements and ramifications of colonial power while also pointing toward a decolonial alternative.

Keyworks: guitar. performer. decolonial. performance.

MENDOZA TORO, Rodrigo Julkim; HERNÁNDEZ CASTELLANOS, Donovan Adrián. Tañendo al borde: el intérprete fronterizo y la guitarra decolonial latinoamericana. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253136, p. 1-25, 2025. http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.36
Recebido em 10/12/2023, aprovado em 4/12/2023, publicado em 11/12/2025

El presente artículo constituye una reelaboración de la tesis titulada *Identidad, canon, interpretación: el giro decolonial y el intérprete fronterizo en la guitarra latinoamericana,* por la que obtuve el título de maestro música/interpretación musical en la Universidad Nacional Autónoma de México. Durante este periodo y paralelamente a la producción de dicha tesis, se produjeron los artículos *Decolonial Listening: Sonorous Bodies and the Urban Unconscious in Mexico City* y *Decolonial Listening and the Politics of Sound: Water, Breathing and Urban Unconscious*, en colaboración con Donovan Adrián Hernández Castellanos, coautor del presente artículo. La tesis mencionada se centra en el estudio de la figura de los intérpretes de guitarra, cuya formación se produce dentro de las escuelas de educación superior en música, y que a su vez poseen formaciones extraacadémicas, que los vinculan con las **culturas musicales latinoamericanas**, resultando en un perfil fronterizo que consideramos un giro decolonial en la guitarra latinoamericana. El mencionado trabajo tiene un principio experiencial, ya que la investigación comenzó con la reflexión sobre mi propia formación como guitarrista e intérprete, la cual, mayormente, sucedió en la Facultad de Música de la UNAM, México. Este principio me condujo a analizar la curricula desde una óptica decolonial, misma que consideré pertinente y necesaria ante la preponderancia de un relato eurocéntrico en la misma, manifiesta en los contenidos de las materias que la integran y en la performance de los intérpretes.

1. El giro decolonial, los regímenes aurales y una opción

1.1 El giro decolonial

El **giro decolonial** surge en América Latina como crítica e interpelación a las formas de colonialismo interno acuñadas dentro de las repúblicas independientes. Dicha forma específica del colonialismo se denomina colonialidad y se ramifica en diversos ámbitos. El enfoque decolonial considera que, aunque se haya trascendido el colonialismo en su forma militar y de ocupación, existe como remanente un patrón de poder de largo alcance que ha dado forma a la Modernidad, preponderando en ella la narrativa Noratlántica sobre otras. La colonialidad opera, entonces, como resabio ideológico del colonialismo, persistente en los territorios donde anteriormente existían ocupaciones o intervenciones militares. Este remanente, de orden discursivo, garantiza su persistencia y reproducción a través de la cultura, el saber, las representaciones e identidades sociales, el género, los modelos económicos e institucionales, el lenguaje, manteniendo vigente la hegemonía y el relato del Norte Global sobre el Sur Global, con la injusticia estructural que esto trae consigo. La Modernidad, por tanto, implica ser pensada como una modernidad/colonial a la que es imposible separarla del trauma de su origen y la *herida colonial* que ha dejado a su paso.

La influencia del patrón de poder global (Quijano, 2000) resultante, que particiona geopolíticamente la región en relaciones y tensiones de centro/periferia, puede encontrarse en espacios institucionales, pero también en la vida cotidiana. Este patrón atraviesa y condiciona la manera en que nos relacionamos internamente con nuestra propia cultura, marcada por efecto de la diferencia colonial. Dicho patrón de poder mantiene vigentes las relaciones y tensiones generadas durante el proceso colonial, ya no operadas directamente por la mano del conquistador, sino por la herencia ideológica que éste dejó tras de sí. En la ruta de estas tensiones, la colonialidad tiende a ponderar una historia sobre las historias, la validez de un saber sobre **saberes otros**, una idea de mundo sobre la de mundos otros.

En contrapunto a este relato, América Latina constituye también un espacio de constantes resistencias culturales y epistémicas, en el que se cuestionan los *locus* de enunciación y las representaciones. Mignolo señala que la modernidad hegemónica no es la única de las modernidades, sino que se desarrolla paralelamente a **modernidades otras** (Mignolo, 2003) en las cuales se construyen, día con día, relatos alternos de mundo, tramas y urdimbres diferentes a los del Norte Global que resisten, persisten y viven al borde o en la frontera de esta. Estos territorios son "'lugares de pensamiento' donde se genera pensamiento; donde se genera bilenguajeo y las epistemologías fronterizas" (Mignolo, 2003, p.22). En el ensayo *Decolonial Listening: Sonorous Bodies and the Urban Unconscious in Mexico City* se señala que hay al menos tres líneas genealógicas para el proyecto decolonial: la académica, con los pensadores del grupo de la modernidad/colonial; el feminismo, que inserta la dimensión del género como clave para entender los patrones de dominación; y la decolonización que se ha nutrido de las luchas y las resistencias de los pueblos originarios, como el Abbya-Yala, el zapatismo, "Las luchas y resistencia indígenas han sido, en este sentido, la fuente de la práctica decolonial" (Hernández; Mendoza 2020, p. 158).

En el marco del presente artículo interesan, particularmente, las epistemologías musicales y cómo el patrón de poder se encuentra instalado al interior de las instituciones de educación superior en música. Puntualmente, la manera en que la colonialidad es reproducida por los intérpretes de guitarra académica a través de la performance de valores interiorizados que se sostienen la narrativa de la **diferencia colonial** (Quijano, 2000), es decir, aquella que se articula como un diferenciador negativo entre los grupos humanos y sus culturas. Y en contrapunto, la agenda del intérprete fronterizo.

1.2. La academia musical occidentalizada, su canon formativo y las epistemologías eurocéntricas

El primer análisis con perspectiva decolonial se dio dentro del marco académico de la Facultad de Música de la UNAM (FAM), pero se puede extrapolar a instituciones que comparten de manera general su esquema. La pertinencia del análisis decolonial, para este trabajo, puede aportar una perspectiva de dos miras: por un lado, constituye una herramienta crítica al poder ejercido desde la episteme y los discursos instalados desde el periodo colonial (colonialidad) "filtrados" al interior de las instituciones. Asimismo, este enfoque puede funcionar como "sensor" de las maneras en que está se reproduce. Por otro lado, posibilita centrarse en las **opciones decoloniales y alternativas** al relato hegemónico, es decir, las de senti-pensar el mundo desde epistemologías otras (Mignolo, 2003).

Desde este enfoque crítico se analizaron y decantaron cuatro rasgos que sostienen el relato eurocéntrico en la mencionada institución. Se considera importante su mención para el desarrollo argumental del presente artículo:

a. La existencia de un **corpus teórico filosófico/musical** integrado por la obra de pensadores europeos, que instaura y reafirma estéticas, formas narrativas, un repertorio de valores culturales que conforman el canon, que se autovalida y por efecto diferencial, invalida. Dentro de este rubro figuran las obras desde Platón hasta Adorno.

b. La exclusión de paradigmas musicales **otros** no situados al interior de relato del canon eurocéntrico. La exclusión que se justifica en términos teórico-musicales, es de fondo expresión un ejercicio de diferencia colonial. Podemos considerar esto como un ejercicio violencia epistémica.

c. Un corpus teórico que comprende materias auxiliares como análisis musical (Holguín, 2017), el estudio de formas contrapuntísticas, armónicas y de orquestación comprendidas dentro del periodo "de dos siglos de civilización europea…" (Iglesias, 2020, p. 33). Estas herramientas epistémicas se focalizan en el análisis musical del repertorio de autores europeos (principalmente) y dentro un periodo de la historia de la música que se extiende desde el periodo barroco hasta el romanticismo; éstas son funcionales para músicas comprendidas dentro de sus términos y parámetros, ya que fueron generadas a partir de regularidades canónicas de las mismas o variaciones que terminan integrándose al mismo. Cuando este análisis intenta implementarse a músicas otras, éstas resultan marcadas por efecto de tachadura epistémica al ser "incomprensibles" dentro de los parámetros teóricos eurocéntricos y cuando son insertadas dentro de estos moldes resultan "blanqueadas", despojadas de sus "defectos" (Santamaría, 2007).
d. El cuarto rubro lo constituye el de los diseños curriculares de historia "universal" de la música, la cual constituye y sostiene el canon y la narrativa del eurocentrismo como paradigma maestro, que tiene como partida las ideas estéticas y sonoras de los pueblos griegos; después la baja Edad Media; se continúa con Renacimiento, barroco, clasicismo, romanticismo, ponderando las historias de la Primera Escuela de Viena (Mendoza, 2023, p. 40).

Estos cuatro rasgos constituyen, en su conjunto, una posición epistémica que sostiene la narrativa de la **música académica occidental** y su canon que, como hemos mencionado, se ostenta como paradigma maestro, formando y moldeando parámetros acústicos, aurales y la construcción de una idea de mundo sostenida en relato eurocéntrico.

1.3. El canon, los regímenes aurales y una opción decolonial

Posterior a la anterior enunciación es conveniente definir, brevemente, el concepto de canon desde la perspectiva de Katherine Bergeron (1992), por su funcionamiento como parámetro regulador y articulador. Canon es una voz griega que hace referencia a una "vara de medir", es decir, se trata de un instrumento que establece un parámetro y una medida. Éste fija una serie de indicadores como son el repertorio, una manera específica de interpretarlo, performarlo, y el disciplinamiento y vigilancia del cuerpo intérprete a través de la interiorización de la autoridad musical (puede recaer en la figura del director musical de una orquesta, por ejemplo). El canon se torna normativo y, a su vez, "inalcanzable", en tanto que se ostenta como ideal; torna a los intérpretes vigilantes tanto de su propia performance como la de otros músicos (Bergeron; Bohlman, 1992, p. 3-7). Esto no significa que las músicas otras, pertenecientes a las **culturas musicales y sonoras**[1] (Camacho, 2009) latinoamericanas, no posean sus propios cánones o se constituyan dentro de espacios de saber no-escalafonados. La diferencia se encuentra en las dinámicas de participación colectiva para la producción de estos saberes, pedagogías integradoras, como, por ejemplo, las del fandango jarocho (el cual se construye comunitariamente) y dentro del cual existen tanto colectivos que defienden la tradición como disidencias que le modifican.

El canon, como parámetro normativo, genera identificaciones y formas de ser, maneras de escucha que se comprenden como regímenes aurales (Bieletto, 2019) y, por ende, regímenes acústicos, es decir, estructuras que condicionan las formas de escucha y por ende formas de producción y representación

[1] Se emplea el término Culturas musicales y sonoras acuñado por el etnomusicólogo Gonzalo Camacho Díaz, en vez de "música popular" o "cultura popular".

sonora. Al respecto, la investigadora Natalia Bieletto Bueno (2019) define los regímenes aurales como "estructuras culturales y sociopolíticas que predisponen a las personas a determinadas reacciones para ciertos sonidos, moldean las formas de percepción y determinan las categorías de clasificación sonora […]" (Bieletto, 2019, p. 118). Esta predisposición mediante estructuras culturales opera de manera similar al canon que se instaura mediante la curricula de la música académica occidental. En el aspecto de la vigilancia, y autovigilancia, ambos operan de manera similar ya que "clasifican a la gente según el cumplimiento o incumplimiento de estas normas tácitas o explícitas y que pueden aprobar o desaprobar lo que se hace mientras se escucha la música" (Bieletto, 2019, p. 118). Los regímenes aurales también contribuyen a dictar una agenda identitaria sobre los sujetos y sus comunidades. La autora analiza el caso del Putumayo World Music, dentro del cual "estas músicas fueron apreciadas en virtud de su exotismo" (Bieletto, 2019, p. 122) y blanqueadas preservando "la posición dominante de la episteme occidental en la geopolítica a nivel global nuevamente ocasionó que las músicas no-occidentales fueran escuchadas según los valores estéticos de la teoría occidental" (Bieletto, 2019, p. 122). De estas maneras el canon y los regímenes aurales configuran tanto los hábitos de escucha, como sus formas, al mismo tiempo que sus parámetros surgen de la diferencia colonial. Un ejemplo de los regímenes aurales dentro del ámbito académico es la preponderancia del piano como instrumento formador y educador; así también el **sistema temperado** como generador de parámetros como los de "afinado" y "desafinado" (Ugalde, 2017, p.16).

Los regímenes regulan la propia subjetividad, a la vez que la vuelven vigilante de cómo otras subjetividades se comportan, y en este caso cómo suenan, cómo escuchan; modelan los cuerpos acústicos y les encuadran en clasificaciones históricas e histéricas. Por tanto, una propuesta decolonial de la escucha implicaría ser "un acto político y reflexivo. Es también un acto sensitivo" (Hernández; Mendoza, 2020, p. 159, trad. de los autores)[2]. La "escucha decolonial implica un acto de interrogación y una forma de experimentar sonoramente las ciudades latinoamericanas… una **topofonía** de los lugares y espacios." (Hernández; Mendoza, 2020, p. 159, trad. de los autores)[3]. A su vez, esta reflexión nos conduce a pensar en una configuración armónica, no prescriptiva, consecuente con sus espacios urbanos, rurales y los cruzamientos que entre estos se suscitan: una **armonía de la complejidad latinoamericana** que permita senti-pensar (un universo sonoro como el de la Ciudad de México), con sonidos históricos sedimentados en cada umbral, en cada plaza, en cada piedra que guarda una historia profunda. "Sonido y música mantienen una relación cercana en la configuración de subjetividades y colectividades" (Hernández; Mendoza, 2020, p. 159, trad. de los autores)[4]. Se trata de vivenciar y pensar el cuerpo histórico, a través de los sonidos que lo habitan y lo interpelan.

Los cuatro rasgos colonizantes de la música académica antes mencionados desembocan en la manera en que los intérpretes configuran su identidad, contribuyendo al establecimiento e interiorización del canon occidental, de los regímenes aurales y acústicos, es decir, del marco epistemológico a través del cual éstos comprenden y cuantifican el mundo (una racionalidad específica), así como la manera en que se construyen las relaciones con saberes no situados o generados dentro de la academia. En este caso, se trata de la visión hegemónica de occidente sobre el Sur Global y la clasificación negativa de sus saberes,

[2] Original: "a political and reflexive act. It is also a sensitive act" (Hernández; Mendoza, 2020, p. 159).
[3] Original: "decolonial listening as an act of interrogation and sonic experimentation within Latin American cities… a work of *topophony* that deals with the sound of places and spaces" (Hernández; Mendoza, 2020, p. 159).
[4] Original: "Sound and music maintain a close relationship within the configuration of subjectivity and collectivity" (Hernández; Mendoza, 2020, p. 159).

su cultura, sus cuerpos, cuya marca puede ser la del "defecto", la del exotismo o la del auto-exotismo, ejercido, en esta instancia, por los mismos sujetos colonizados.

2. **El intérprete académico y una opción decolonial: el intérprete fronterizo**

2.1 La performance, metodología y una opción fronteriza

Mediante la performance un intérprete pone "en juego" cultura, memoria e identidad. Esto significa que pone en escena aquellos saberes incorporados, situados en el cuerpo y que a través de él se transmiten. Un intérprete de música académica realiza el proceso de incorporación del saber sonoro, mayormente, mediante la vía escrita, es decir: la partitura y "cabe destacar que ese soporte de transmisión del hecho sonoro es sólo uno de los tantos que han existido en la historia de la humanidad" (Iglesias, 2020, p. 33). Por otro lado, un intérprete formado fuera del ámbito académico realiza esta aproximación mediante aprendizajes corpo/orales (Camacho, 2020) o mediante sistemas de notación diferentes a la partitura. En ambos casos, los intérpretes resultan mediadores de subjetividades colectivas e individuales, es decir, que el aprendizaje e interpretación de una música cualquiera, implica la interpelación con **un otro** que se cifra a través de la grafía sonora/partitura o a través del cuerpo. En el proceso de aprendizaje, la subjetividad transitoria de este otro se incorpora y se performa, a través de la episteme y los valores culturales que el intérprete posee. El intérprete es portador de símbolos culturales que crean identidad e identificaciones individuales y comunitarias. Esta perspectiva pondera a los intérpretes, los procesos culturales y relaciones que estos ponen en marcha, frente a los objetos que éstos crean, dando relevancia a las comunidades que vivencian su saber. Al respecto, el etnomusicólogo Gonzalo Camacho (2009) menciona que:

> […] las acciones abocadas al cuidado del patrimonio musical se han enfocado de manera esencial a la conservación de los objetos, relegando a las personas y a las comunidades, olvidando quiénes son los verdaderos sujetos sociales portadores del saber. Este punto es sustancial, sobre todo cuando se trata de las prácticas musicales correspondientes a las sociedades orales (Camacho, 2009, p: 25).

En otro artículo, el autor reflexiona sobre sistemas complejos de saberes como músico/sonoros, líricos, coreográficos, los cuales no son transmitidos y/o asimilados únicamente por medio de la oralidad, sino a través de un sistema más complejo que involucra el cuerpo y la acción, por ello considera que el término corpo/oralidad enfatiza el vértice resultante de ambos (Camacho, 2020, p. 17). Esta posición descentraliza la preponderancia de los sistemas escritos y da su justa dimensión a los saberes corpo/orales.

Por ahora nos ocuparemos de los elementos performáticos de un intérprete académico y más adelante desarrollaremos lo tocante a los intérpretes fronterizos.

Para la teórica Diana Taylor, la performance constituye una forma de saber alternativo cuyo vehículo de desarrollo es el cuerpo (Taylor, 2017). Performance, en este sentido, se refiere a una epistemología del cuerpo, una epistemología otra, a través de la cual se accede a un repertorio de saberes sociales, memoria e identidad, que mantienen su vigencia y actualización a través de la reiteración de acciones. Diana Taylor distingue dos categorías que son relevantes para este trabajo: el archivo y el repertorio. El archivo se refiere a la acumulación del saber escrito dentro de espacios restringidos, ya sea

en textos y documentos de diversa índole; el repertorio, por otra parte, se refiere a un acervo de valores culturales, identitarios, cifrados en el cuerpo y puestos en escena a través de acciones:

> Al tomarnos la performance en serio, como un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión de saberes, los Estudios de Performance nos permiten ampliar aquello que entendemos por "conocimiento". Esta acción, para empezar, podría prepararnos para desafiar la preponderancia de la escritura en las epistemologías occidentales (Taylor, 2017, p. 51).

Desde esta perspectiva, consideramos que los estudios de performance y la preponderancia del cuerpo en los mismos, constituyen una propuesta y herramienta de suma utilidad para el estudio de la interpretación musical, así como manera de acercarse al estudio de otros sistemas pedagógicos musicales fuera del paradigma de la escritura, en el que se sostiene el saber eurocéntrico. Por otra parte, los estudios de performance también son pertinentes para el estudio de las identidades racializadas, tipificación y clasificación humana, así como de sus culturas instaurados desde el periodo colonial:

> La mera noción de identidad racial entra en la escena americana como producto de esas complicidades complejas de sistemas archivísticos y corporizados. A partir del momento en que Colón pretendió "observar" y "describir" los cuerpos nativos, las identidades racializadas emergieron desde los sistemas de presentación y representación discursivos y performáticos (Taylor, 2017, p. 151).

Las identidades, las relaciones de poder y las tensiones se escenifican en y a través del cuerpo. La identidad (corporalizada) se interpreta, se escenifica. En términos musicales, el intérprete se interpreta a sí-mismo interpretando, y este sí-mismo va cargado de historia, cultura, identidad y con ello conflictos coloniales de largo alcance. Los sonidos y la música son una forma en que los sujetos experimentan las sedimentaciones históricas inconscientes que son "traídas a la luz" por los intérpretes de su cultura.

Como se ha mencionado antes, la mayor parte del saber musical académico se construye a través de la partitura o grafía musical, entendido éste como un sistema de signos a través de los cuales se cifran, con mayor o menor efectividad, los trazos sonoros de la música. Estas podemos comprenderlas como el **corpus del archivo**. Sin embargo, la música y otros fenómenos aurales son dimensiones complejas de múltiples aristas y factores, que escapan del trazo gráfico (por ejemplo, una partitura rara vez comprende el contenido armónico que se suscita al ejecutar la sexta cuerda de una guitarra "al aire"). Una de esas aristas es la que corresponde al factor coreográfico del hacer musical que involucra el cuerpo. Éste es un territorio complejo, en el cual las relaciones con el poder y las tensiones que este produce se escenifican; es el cuerpo el hábitat de la cultura y el lenguaje.

El intérprete de música de concierto académica pone su cuerpo en escena: un cuerpo situado en una posición de enunciación específica, un cuerpo disciplinado (y que disciplina) por el influjo del canon y los regímenes aurales; este cuerpo ha asimilado saberes y estos saberes tienen una posición dentro del escalafón epistemológico y en el mapa de las representaciones atravesadas por la herida colonial. Es decir, que el intérprete no sólo "interpreta música", sino que también interpreta su idea de mundo, así como las tensiones que se producen desde su marco epistémico académico con las músicas que entra en contacto, y su herida colonial. La colonialidad se escenifica.

2.2 El enfoque, el análisis de caso y el arquetipo "segoviano"

Anteriormente se mencionó que el análisis decolonial constituía una perspectiva de dos miras. Si desde ésta realizamos un análisis a la performance de un intérprete de música académica occidental, podría esta perspectiva mostrarnos cómo se ponen en escena "valores colonizantes". Considerando esto, se resaltan los siguientes aspectos: a) las narrativas sobre la música y posición frente a los saberes, b) la performance (la vestimenta o porte) y c) los repertorios. El análisis se realizará sobre la figura de un emblemático y arquetípico guitarrista del siglo XX. Puede argumentarse en contra que la guitarra no es el instrumento sobre el que el canon occidental recae con mayor peso; antes bien podrían mencionarse ejemplos como el piano, el violín, el violoncello o, incluso, el canto operístico. Sin embargo, se considera que, para poder realizar un contraste adecuado con el perfil del intérprete fronterizo de la guitarra latinoamericana, el ejemplo de un guitarrista clásico de perfil euro-centrado resulta óptimo para estos fines.

Como paradigma dentro de la guitarra académica proponemos el caso del guitarrista español Andrés Segovia (1893-1987), patriarca de la guitarra y mítico fundador de la tradición de la guitarra "en las salas de concierto". Se puede pensar en Segovia como una figura nodal dentro del campo de la música académica de concierto, porque su figura ha influenciado a muchas generaciones de guitarristas, delineado muchos de los parámetros de la guitarra de concierto, o guitarra clásica, como sus repertorios y el habitus de los intérpretes, por lo que resulta lícito hablar de un "arquetipo segoviano" (Mendoza, 2023, p. 41). No obstante, es preciso enfatizar que no se trata de una crítica y análisis a la persona de Andrés Segovia, sino a lo que su personaje representa desde el análisis performance y el enfoque decolonial.

Sobre la posición de Segovia hacia **los saberes otros**, podemos mencionar brevemente, su relación con el guitarrista y compositor guaraní Agustín Barrios "Mangore" (1885-1944). Considero que desde esta dupla pueden analizarse tensiones y ejercicios del poder colonial. Acerca de esto, en su artículo acerca de Barrios y Segovia, el investigador y guitarrista Richard "Rico" Stover (1945-2019) enfatiza la prohibición y restricción que mantuvo Segovia sobre sus alumnos respecto a la interpretación de la música del paraguayo. Menciona los casos del venezolano Alirio Díaz (1923-2016) y el uruguayo Abel Carlevaro (1916-2001), quienes, escapando de la prescripción segoviana, incluyeron el repertorio de Barrios en muchos de sus conciertos. Asimismo, menciona una entrevista hecha al guitarrista australiano John Williams (1941 n.) donde éste relata la posición de Segovia hacia la música de Barrios y el contexto que sostiene dicha posición:

> El prohibió a la gente tocar la música de Barrios; fue algo extraordinario. Hay muchas razones para ello, relacionadas con el antiguo imperialismo español, el desprecio de la alta cultura española hacia la música latinoamericana; todo es parte de lo mismo, y muchas otras cosas (Williams *apud* Stover, 2011, trad. de los autores)[5].

Son muy particulares y sugerentes, para este trabajo, las observaciones que tiene Williams acerca de la posición de Segovia tanto hacia la música de Barrios, como hacia la cultura latinoamericana desde la posición de un "español" con ethos imperial, sobre todo aquellas que discursivamente implican un ejercicio de diferencia y marca colonial. Mediante el análisis discursivo podemos señalar con el epíteto del "rey de la guitarra" (Mendoza, 2023, p. 41), con el que era conocido Andrés Segovia dentro del mundo

[5] Original: "He forbade people to play Barrios; it was an extraordinary thing. There are all sorts of reasons for it to do with the old Spanish imperialistic patronizing of Latin American music, high Spanish culture looking down on the popular Latin Americans; that's all part of it, plus many other things" (Williams *apud* Stover, 2011).

de la guitarrística. Un juego de significantes cobra relevancia, sentido y significado dentro de un contexto dado, es decir que no funciona igual para todos los sujetos. La colonialidad no se sostiene en un objeto, necesariamente, sino en la manera en cómo los sujetos ejercemos dinámicas de poder colonial (una posición de poder) para con nosotros mismos y los demás, mediante esos objetos. No es fortuito, ni azaroso, ni inocente, que desde la posición de la "realeza" cuyo remanente histórico mantiene vigencia dentro de España, un epíteto de esa clase norme y establezca relaciones, al estar permeado de significaciones y tensiones coloniales que dentro del espacio latinoamericano articulamos como "trascendidas" al menos las tocantes con el imperialismo español, no así con los criollismos que les representan y le reproducen.



Fig. 1: Andrés Segovia. Fotografía dedicada a Roberto R. Soriano. Fuente: Wikipedia.

Sobre la performance, en su sentido escénico y corporal, nos interesa particularmente la vestimenta (y el porte segoviano). En la imagen anterior (Fig. 1) puede observársele imbuido en un costoso frac. Esta vestimenta es también usual en los músicos integrantes de las orquestas sinfónicas. Es una herencia o un rasgo de la solemnidad ritualista de los conciertos wagnerianos del festival de Bayreuth que constituyen uno de los grandes cánones germanocéntricos. Otra herencia de ese festival es el silencio y la oscuridad, que constituían un parámetro y un régimen aural dentro de ese espacio, que se difundió hacia las prácticas orquestales fuera de ese ámbito. Dentro de la vestimenta está el cuerpo y este se ve normado por el código que esta implica. Se performa, en este caso, la blanquitud del sujeto moderno/colonial. El filósofo ecuatoriano, naturalizado mexicano, Bolívar Echeverría (1941-2010), habla sobre la imagen de la blanquitud de este ethos puritano capitalista:

> […] también se muestra en la imagen que corresponde a esa santidad evidente, en todo el conjunto de rasgos visibles que acompañan a la productividad, desde la apariencia física de su cuerpo y su entorno, limpia y ordenada, hasta la propiedad de su lenguaje, la positividad discreta de su actitud y su mirada y la mesura y compostura de sus gestos y movimientos (Echeverría, 2007, p. 2-3).

La vestimenta no se refiere únicamente a las prendas que re-cubren el cuerpo, y esta no se resume en un mero accesorio, antes bien, este "accesorio" se encuentra imbuido por cargas culturales-contextuales que se presentan y representan en escena; vestimenta, también, tiene que ver con los hábitos

y representaciones de clase. Hábito es una palabra polisemántica que se refiere tanto a un comportamiento como a una vestimenta (devocional), o una insignia militar que ordena. La vestimenta es un hábito, un comportamiento, una prenda y una insignia; una manera de habitar el cuerpo y en este caso, habitarlo desde la blanquitud. Por un lado, la blanquitud responde a un ethos puritano generado en el contexto del protestantismo (Echeverría 2007), condensada en la figura del hombre blanco, y a su vez la imagen de éste es anhelada y performada, también, por grupos históricamente racializados. Un análisis de la cuestión lo realiza el filósofo y psicoanalista martiniqués Frantz Fanon en su libro *Piel negra, máscaras blancas* (1952), en el cual analiza los procesos de blanqueamiento, discursivo, cultural y el anhelo del fenotipo caucásico, así como las relaciones tensionales que tienen los martinicos con la metrópoli francesa. Adquirir los hábitos de la metrópoli implica identitariamente una identificación y un desplazamiento imaginario y simbólico.

Acerca de la vestimenta, en el mismo artículo sobre Barrios y Segovia, Stover (2011) referencia el caso de dos escenarios contrastantes, suscitados en Teatro Arbeu de la Ciudad de México en los años 1930 (1933-1934) durante conciertos que ofrecieron Barrios y Segovia, respectivamente. La primera observación que realiza Stover va entorno a los carteles promocionales de los conciertos:

> La imagen de la portada del programa de Segovia, lo muestra a él tocando ante tres mujeres de aspecto muy formal y un panorama internacional. Barrios, por otro lado, se presenta a sí-mismo como "el mago de la guitarra" tocando en la jungla frente a una choza rodeado de seis indios (Stover, 2011, n.p., trad. de los autores)[6].

Stover resalta que la presentación de Barrios, como el Nitsuga Mangoré, no fue bien recibida por el público mexicano (no había tenido el mismo éxito que había tenido en Sudamérica), por lo que retornó al uso del frac. Considero que es necesario preguntarse sobre la manera en cómo nos ofrecemos a la vista del otro; un otro que nos coloca bajo una marca colonial ¿sería, tanto el uso del frac como el ejercicio de Barrios de performarse un ejercicio de auto-exotismo? Similar a la observación que hace Bieletto: "estas músicas fueron apreciadas en virtud de su exotismo" (Bieletto, 2019, p. 122).

El exotismo y del auto-exotismo son un juego de refracciones y espejismo de "ida y vuelta", en el terreno de las clasificaciones y las identidades sociales. Se convierte la cultura, propia o apropiada, en una mercancía que adopta los parámetros de la mirada cosificante de otro que dictamina, con fuerza colonial, los límites de nuestro ser y nuestra cultura. Anteriormente habíamos mencionado que la colonialidad, como patrón de poder, la ejercen los sujetos hacia sí-mismos y hacia las comunidades. Considero que el auto-exotismo es una de las formas de la colonialidad. No requiere de cuerpos represivos, lo represivo ahí son las ideas, las epistemes y las sujeciones sociales.

El último de estos rubros lo constituye el repertorio. Como antes se había mencionado, repertorio se refiere, por un lado, al acervo de memorias, fórmulas y símbolos culturales que se transmiten y se aprenden corpo/oralmente (Taylor, 2017). En el sentido que se la da dentro de la música académica occidental, repertorio es también un acervo o corpus de objetos sonoro/musicales que son registradas, aprehendidas y asimiladas por medio de la partitura o grafía musical. Es importante señalar que, desde la concepción narrativa eurocéntrica, el objeto musical tiene una importancia primaria, muchas veces, sobre la figura de los intérpretes. Existe, por parte de algunos maestros de la guitarra académica, un fetichismo

[6] Original: "The image on the front page of Segovia's program shows him playing before three ladies with a very formal aspect and an international panorama. Barrios, on the other hand, presents himself as "the wizard of the guitar" playing in front of a grass hut in the jungle surrounded by six Indians" (Stover, 2011, n.p.).

devocional hacia la partitura, entendida esta como referente o documento máximo del saber musical ¿no se construye gran parte de la teoría musical occidental en torno las partituras?

Un intérprete define su identidad musical, su pertenencia a un campo del saber específico, al adquirir un acervo de perspectivas, de formas de hacer, de ideas de mundo y saberes, en torno a un repertorio. A través de la elección y performance de un repertorio, un intérprete se vincula con el grupo humano al que pertenece la música que interpreta. Es un proceso similar al de aprender un idioma diferente a la "lengua madre", ya que a través de este uno entra en contacto con los saberes sonoros y musicales de otras culturas. La actividad del intérprete no se trata de la acción de reproducir un objeto dado, como lo haría dispositivo de audio, sino de compenetrar en el sentido cultural, reactualizar valores, identidades, posiciones de mundo, a través del propio universo subjetivo del intérprete. La interpretación musical está más emparentada con un proceso (en constante transformación) que, con un objeto, así también, como lo enuncia Simon Frith, "la identidad es móvil, es un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser" (Frith, 2000, p. 184). La interpretación y la identidad del intérprete, por tanto, se encuentran en continua transformación, al ser dinámicas procesuales. La interpretación se encuentra situada desde una posición epistémica y es atravesada por las perspectivas del intérprete. Por ello, seleccionar un repertorio posee componentes colectivos e individuales, tanto del intérprete mismo como de la cultura en la que se encuentra enclavada la obra.

A Segovia se le atribuye, dentro del medio de la guitarra, la adhesión del instrumento a las salas de concierto (es lícito el cuestionar esta atribución y considerar la labor previa de maestros de la guitarrística (italiana) como Mauro Giuliani (1781-1829) o (española) Fernando Sor (1778-1839); o contemporáneos de Segovia como Regino Sainz de la Maza (1896-1981) o Miguel Llobet (1878-1938)). Considero que la condición de posibilidad de esto no recae, únicamente, en el nivel de ejecución del instrumento, sino en la transcripción de obras pertenecientes al repertorio canónico occidental adaptadas a la guitarra, que colocaban la guitarra "a la altura" de otros instrumentos como el violín o el piano. En sus transcripciones figuran obras de J. S. Bach, F. Mendelssohn-Bartholdy, F. Schubert, es decir, que la manera de acercarse al "gran público", asistente de las salas de concierto, consistía en cumplir con los gustos y parámetros de éste, los cuales estaban enclavados dentro de los parámetros aurales, acústicos y vestimenta que dicta el canon de la música académica occidental. Pero entonces ¿cuál era el estatus en el que se percibía a la guitarra anterior a este movimiento dentro del "escalafón"? Quizás, dentro de la España de Segovia, la guitarra era percibida por las élites como un instrumento "marginal" propio de grupos subalternizados, tachados por la diferencia imperial. Por tanto, su movimiento "hacia" la sala de conciertos, puede ser entendido como un proceso de blanqueamiento musical (Mendoza, 2023).

Como se mencionó anteriormente, más allá de centrarse en la persona de Segovia, este análisis se centra en las líneas narrativas que a través de él se generan y que tienen un alcance mayor al de su personaje. Son ideas corrientes, es decir, que se reproducen dentro de la academia a través del habla.

2.3 El intérprete fronterizo y el giro decolonial en la guitarra

Hasta aquí quedan delineadas categorías decoloniales, análisis de la performance, del repertorio y la aplicación directa al caso concreto de un intérprete. A continuación, se trazarán cuáles son las líneas generales del perfil que constituye a un intérprete fronterizo de la guitarra y cómo la acción de éste puede ser comprendida como un proceso decolonial.

Los intérpretes fronterizos de guitarra son sujetos formados al interior de las academias de música con un relato occidental, pero que por la fuerza de sus **raíces matriciales sonoras y musicales** han logrado construir un **relato otro** de la guitarra de concierto, en el cual la narrativa no tiene como epicentro al Norte Global, sino que se ha construido desde las regiones que integran el Sur Global, vertiendo historias, cultura, epistemologías, memoria, en la guitarra, por lo que consideramos el giro decolonial de la misma. El posicionamiento y praxis de los intérpretes fronterizos corresponde al de las **narrativas otras**, es decir, el de los saberes de las culturas sonoras y musicales latinoamericanas. Sin embargo, su cualidad fronteriza se la otorga el encontrarse en un vértice epistémico, es decir, que logra un equilibrio entre saberes y posiciones, sin desconocer las herramientas de uno y las experiencias de otro. Desde esta posición, que consideramos decolonial, se logra descentrar la narrativa de la música académica occidental como la "gran" música, más allá de su supuesta superioridad epistémica y cultural, dándole su dimensión adecuada como "**una más entre las músicas del mundo**" (Mendoza Toro, 2023, p. 111). Sabemos que este esfuerzo de igualdad constituye, por ahora, más un deseo que una realidad, dentro de muchos espacios académicos, sin embargo, existen experiencias que demuestran la viabilidad y posibilidad de esto.

En su artículo *La palabra florida: música y danza en las culturas matriciales de México*, el etnomusicólogo Gonzalo Camacho (2020), refiere y comparte su experiencia pedagógica dentro de la Escuela de Iniciación a la Música y la Danza del Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, creada "en el año de 1981 con la idea de formar niñas y niños sensibles a estas expresiones artísticas" (Camacho, 2020, p. 16). Camacho, que fue director del área de folklore al inicio del proyecto, comenta que la idea era acercar a las infancias, de entre 6 y 11 años, a las culturas musicales de México. Ello requería un arduo trabajo, dado el perfil general de las escuelas de música focalizado en la música europea, por lo que requirió "generar una estrategia de enseñanza específica para estas expresiones culturales", "conciencia de otras pedagogías de la música", así como "desandar largas carreteras epistémicas" (Camacho, 2020, p. 17). Estas observaciones me parecen fundamentales, ya que parten de la diferencia que existe entre las formas de los saberes, sin ponderar una sobre otra, sino integrándolas. Por otro lado, implicó el estudio de las pedagogías empleadas para la práctica y enseñanza de los sistemas musicales y dancísticos de las culturas matriciales de México. También implicó "mirar con ojo" crítico, aquellos marcos epistémicos de la propia formación. Su propuesta "contempla cuatro ejes: 1) la corpo-oralidad 2) el instrumento como ser vivo 3) la investigación-creación y 4) la enseñanza-tequio (Camacho, 2020, p. 15-16). Sobre esta estrategia, uno de los aspectos a tomar en cuenta para este artículo y que encuentro como uno de los ejes del intérprete fronterizo, es el de la **articulación de saberes** de la música académica occidental con los de las culturas matriciales de México, y como gracias a este vértice, los niños "concebían ambas prácticas musicales igualmente válidas" (Camacho, 2020, p. 18). Esto fue posible gracias al abordaje del aprendizaje musical desde dos formas, igualmente válidas, la de la escritura y la de la corpo-oralidad. Esto, menciona Camacho, le vino del concepto de bi-musicalidad "acuñado por Mantle Hodd, quien apunta a "la capacidad de manejarse en diferentes culturas musicales" (Camacho, 2020, p. 18).

Se considera intérpretes fronterizos a aquellos sujetos formados musical y culturalmente en el vértice resultante de universos epistémicos o relatos de mundo discursivamente distanciados por efecto las clasificaciones y la colonialidad del saber[7]. La posición de estos intérpretes se encuentra justo en la frontera de los saberes, y en el ejercicio de su performance se pueden percibir la complejidad de su relato, así como la confluencia de los universos a los que pertenecen. Esto recuerda la reflexión de Amín Malouf en su libro *Identidades Asesinas* (1998), donde escribe que su identidad es a la vez la de un libanés y la de un francés, y ante la pregunta frecuente sobre su pertenencia y origen, él contestaba "de ambos lados". Considero que algo similar sucede en el intérprete fronterizo. Los saberes que habitan su cuerpo se inscriben en el vértice complejo de su identidad, pero con igualdad epistémica, como menciona Camacho.

Para la identificación de los intérpretes fronterizos, consideramos los siguientes rubros: a) Una formación o posición fronteriza en un intérprete está constituida por el cruzamiento de diversos vértices epistémicos. Por ejemplo, el aprendizaje de sistemas escritos y no-escritos; b) un posicionamiento epistémico sostenido en las narrativas y saberes otros, diferentes a las eurocéntricas. Este posicionamiento epistémico se fundamenta en el respeto y la dignidad a la diversidad de proyectos de vida, culturas, etnias; c) la performance: esta se sostiene en los saberes corpo/oralizados, por lo que contempla el factor escénico (vestimenta) y también el uso de saberes o técnicas que corresponden a universos otros de saber musical. Por ejemplo, el uso del instrumento como caja de percusión, así también, el pensar la cuerda en función de su valor percutivo; d) los repertorios y la manera de acercarse a los mismos: considero que este rubro requiere algunas puntuaciones respecto a que no se trata únicamente de inclinarse por una música determinada, sino también la manera de acercarse a la misma. Por ejemplo, los aprendizajes corpo/orales; e) al construir su ejercicio interpretativo y su perfil desde narrativas, epistemologías pertenecientes a las culturas musicales y sonoras latinoamericanas, su trabajo contribuye al "buen vivir", que menciona Camacho en su artículo, y a propiciar "un mundo donde quepan todos los mundos" (Camacho, 2020). En este sentido, la agenda de los intérpretes fronterizos de la guitarra se puede sostener y asociar al concepto de interculturalidad de Catherine Walsh (Walsh, 2006), entendiendo a la guitarra latinoamericana **como un núcleo estructural en el que convergen las diversidades culturales y no como núcleo al que se supeditan las distintas narrativas** (eurocéntrica). En este sentido, refiriendo a la Universidad Intercultural de las Nacionalidades y Pueblos Indígenas Amawtay Wasi, "propone recuperar y revalorizar los conocimientos ancestrales sin dejar de lado los conocimientos de otras culturas, buscando así construir relaciones simétricas con lo que ha sido considerado como "ciencia universal" (Walsh 2006, p. 31).

Un punto extra para considerar podría ser también que estos sujetos, en particular, no se dedican únicamente al ejercicio de la interpretación, sino que también realizan arreglos, se avocan a la composición, la investigación, por ejemplo.

A continuación, desarrollaremos el caso de intérpretes latinoamericanos de la guitarra. Todos tienen una formación paralela que intersecciona lo académico con las culturas musicales y sonoras latinoamericanas, por lo cual son considerados intérpretes fronterizos.

[7] Sobre estos distanciamientos epistémicos efecto de la diferencia colonial, podríamos pensar en el debate que Pablo Alabarces propone en su libro *Pospulares: las culturas populares después de la hibridación*, sobre la partición de la noción de cultura entre "alta" y "baja"; siendo la "baja" "cultura popular" y la otra, simplemente, "cultura".

2.4 Los fronterizos: qué y cómo tocamos, cómo sonamos y de dónde somos

Jalil Mosso Castrejón (1991) es un músico y poeta mè'phàà originario de Tlapa de Commonfort, ciudad y cabecera municipal que lleva el mismo nombre, en la Región de la Montaña del estado de Guerrero, México. Se desarrolla en el **concertismo**, la composición, la investigación, la docencia y la dirección musical del ensamble comunitario de guitarras Mecahuéhuétl[8]. El perfil musical/cultural de Mosso Castrejón es resultante del cruce epistémico. Se formó como guitarrista clásico en el Centro Morelense de las Artes, en el estado de Morelos, y en la Conservatorio de Toluca, Estado de México. Sin embargo, su actual trabajo como intérprete no puede centrarse dentro de la narrativa de la guitarra de clásica occidental, ya que su labor se focaliza en las músicas y el universo sonoro de la región de la Montaña de Guerrero. Para Mosso Castrejón hacer música está vinculado al ejercicio de su identidad individual y social, y está ligada a un universo cultural e histórico de su región.

La "distancia" con la música de concierto, en su forma occidental, le vino al preguntarse

> cómo sonaría la música de mi territorio, cómo soñaría la banda de viento y los duetos de violín y guitarra en mi instrumento y hasta dónde podría viajar con ellos y con ellos me refiero a todos los músicos que me antecedieron […] porque en la música "clásica" no había espacio para estos sonidos de La Montaña de Guerrero (Mosso Castrejón, 2024, p. 8).

Menciona más adelante que estas sonoridades "son de una profundidad identitaria ancestral e indispensable para seguir nuestro camino" (Mosso, 2024, p. 8).

Del párrafo anterior, contenido en un ensayo publicado en la sección *Ojarasca,* suplemento mensual del periódico *La Jornada* (Mosso, 2024), podemos derivar lo que caracteriza a Mosso Castrejón como intérprete fronterizo. El primer aspecto es un posicionamiento hacia los saberes y cultura de su pueblo y su región; una relación directa entre música e identidad: de dónde soy-cómo sueno; un segundo aspecto es que el instrumento de Mosso Castrejón es la guitarra de concierto (clásica), sin embargo, su diferencia se encuentra tanto en los contenidos históricos, identitarios y culturales de su música; un tercer aspecto es cómo estos capitales se escenifican en la performance; y por último los repertorios.



Fig. 2: Jalil Mosso Castrejón. Foto: Lenin Ruwa Mosso

[8] Palabra Náhuatl con la que se refiere a la guitarra. Meca (cuerda o lazo), huéhuetl (hace referencia al viejo, o a lo viejo, también a un membranófono muy difundido en el área de Mesoamérica), que juntos que se comprenden como "tambor de cuerda".

Sobre la vestimenta, que corresponde a un gabán de la zona de la Montaña (que puede apreciarse en la imagen anterior), el intérprete narra que su uso se remonta a tiempos previos de la conquista española. Éste hace alusión a la defensa del territorio y a la formación de sus guerreros. El gabán que porta es una forma metafórica de la piel, y portarlo es, a su vez, la incorporación de un universo de saberes y una memoria cultural.

De la música de Mosso Castrejón podemos destacar la referencia hacia las culturas musicales y sonoras, como la de los náhuatl de la región de Guerrero, en el uso de otras afinaciones para la guitarra o jaranas, de la región. En lo tocante al repertorio, éste se conforma principalmente por músicas de la región de la Montaña, correspondientes a la cultura mè'phàà y otras culturas como la Náhuatl; también incluye algunas composiciones propias. Este repertorio, adaptado la guitarra, se toca originalmente en contextos festivos, religiosos, fúnebres; las temáticas son variadas, desde las plegarias en la siembra, hasta los agradecimientos en la cosecha, pasando por temas como la migración y, asimismo, sobre tensiones con la metrópoli colonial. El repertorio también se construye en torno a historias y mitologías locales, como la pieza de la perra y el zopilote (*Xùwán gúmbàà gàj'maá ndxá'a)* en torno a una leyenda sobre el inframundo en la cultura mè'phàà. Asimismo, algunas de las piezas que integran su repertorio, tienen irrigaciones de la chilena guerrerense, el corrido y otros sones de la región, que fueron adaptados a la guitarra por Mosso Castrejón y que son originales para banda de "chile frito" (como se le conoce en la región a una formación particular de banda de alientos y percusión), y conjuntos de violín y guitarra, o de jaranas y violín. Destaca su *Guerrero Suite* inspirada en las ocho regiones de su estado natal. A continuación, mostramos un fragmento de *De tu sonrisa a donde serena la noche*. Nótese, respecto a las afinaciones de la región, el uso de la quinta cuerda en "sí".

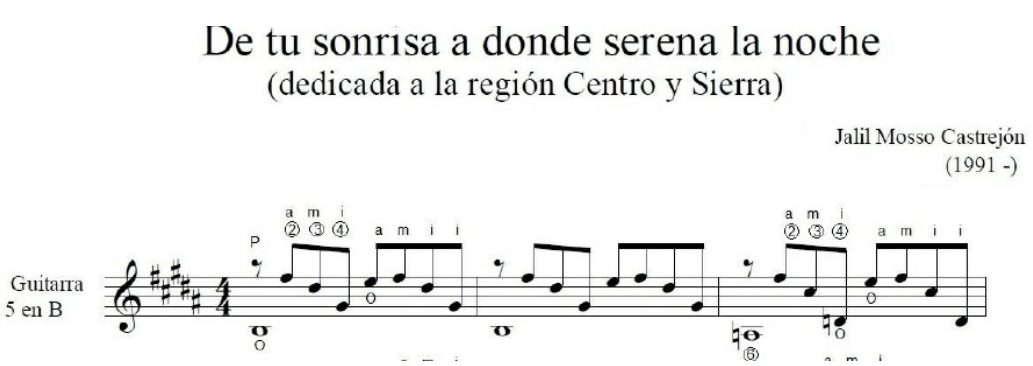

Fig. 3: fragmento de *De tu sonrisa a donde serena la noche*, Jalil Mosso Castrejón.

En la región del Golfo de México, justo al otro costado del país, se localiza el estado de Veracruz. Es un estado musicalmente prolífico, con una fuerte escena de son jarocho, jazz, música occidental académica y músicas fronterizas. En la fotografía (Fig. 4) aparece Joxyer Zamudio Contreras (1996), guitarrista, compositor y arreglista original del puerto de Coatzacoalcos, Veracruz. Su formación musical se remonta a la infancia dentro del seno familiar donde se vio influenciado por la chunchaca[9] y el rock, que recibió de su hermano mayor[10]. Posteriormente continuó su formación en la Universidad Veracruzana, de la cual es egresado de la Licenciatura en Música especializado en guitarra clásica.

[9] Variante musical de la cumbia mexicana, originaria del sureste mexicano.

[10] Entrevista con Joxyer Zamudio Contreras en https://www.radiomas.mx/joxyer-zamudio-crear-sin-prejuicios-musicales/.



Fig. 4: Joxyer Zamudio. Fotografía: Giselle Ruíz. (Cortesía del guitarrista)

Zamudio posee un perfil musical/identitario complejo. En su semblanza podemos leer que "ha intervenido en diversos proyectos que van de lo clásico a lo urbano, especializándose en distintos géneros populares y folclóricos de la música mexicana y sudamericana". Resaltamos, que en ella se pone de manifiesto el carácter diverso de su perfil musical, el cual se caracteriza por la no-segmentación, o marginación, de su diversidad musical/cultural. Esto resulta importante cuando se contrasta con las semblanzas de otros músicos, con formaciones similares, **que no mencionan otro tipo de formaciones más allá de las que otorgan instituciones**, y que relegan la mención o ejecución de músicas no-académicas a espacios privados o restringidos. Lo anterior puede ser efecto de la violencia epistémica y colonialidad que margina los saberes otros de los intérpretes; porque es cierto que los intérpretes poseen perfiles complejos, pero no todos ellos lo declaran e incluso lo esconden (dentro del ámbito académico). En el caso de Zamudio, el posicionamiento con respecto a la diversidad de músicas que coinciden en el vértice de su perfil y la distribución que le da a las mismas, hacen de Joxyer un músico fronterizo. Respecto a este punto, puntualiza el músico en una entrevista realizada en *Radio Mas* en 2021:

> […] de todo se aprende, no sería honesto decir que solo voy a aprender de un género porque, incluso, la música clásica fue música popular en su momento; hay que entender que la música trae un conjunto de ideas y una cultura, por eso hay que respetar a los intérpretes de ambos ámbitos (Zamudio 2021).

Su repertorio como intérprete, comprende músicas como el tango argentino, el bolero y la música occidental académica (música clásica); paralelamente, se ha desempeñado como vihuelista[11] dentro del Mariachi Universitario y como jaranero[12] en el conjunto Boca del Río. Actualmente labora en el Cuarteto de la Maza (de guitarras); en proyectos de tango con la artista multidisciplinaria Dana Salguero y el ensamble Reina Milonga; por otra parte, como guitarrista en la agrupación Tina & Los golondrinos, dedicada al bolero. "No podría negar las influencias de la música popular en mis creaciones de guitarra clásica, sería

[11] Vihuela de mariachi.

[12] Jarana se refiere a un cordófono ampliamente distribuido en México. Existen variantes de ésta dependiendo de la zona. En Veracruz se refieren a ellas como jaranas jarochas (jarocho es un adjetivo para referirse a la gente de Veracruz), y hay de varios tipos, constituyendo, en su conjunto un consort completo.

negar la cruz de mi parroquia" (Zamudio, 2021). En el ámbito compositivo su obra abarca tanto música académica, como tango y otras músicas de las culturas musicales y sonoras latinoamericanas.

El siguiente fragmento pertenece a un arreglo de *Nimbe* del compositor papanteco Nemorio Martínez Pasarón, que es un tipo "huapango escrito […] en el siglo pasado, el arreglo a su vez está inspirado en la forma que tocaba la guitarra Atahualpa Yupanqui" (Zamudio, comunicación personal, 26-7-2025).

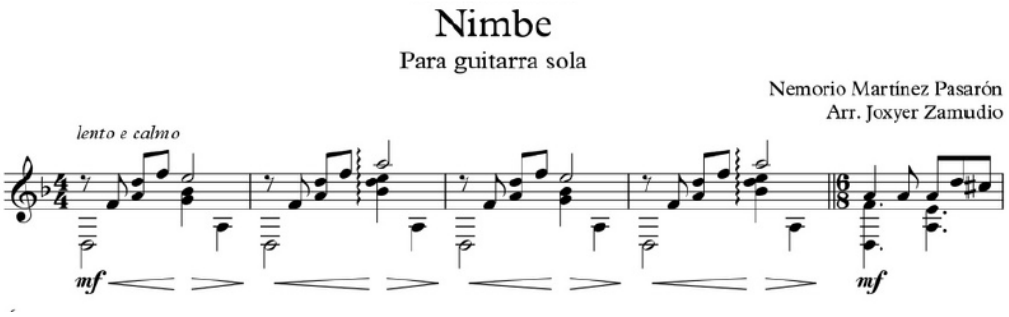

Fig. 5: *Nimbe*, Nemorio Martínez Pasarón, arr. Joxyer Zamudio

Otro ejemplo es su *Concierto Callejero* para guitarra y orquesta de cámara. "Está inspirado en las sonoridades y ritmos del corrido tumbado. La guitarra al inicio trata de emular la *docerola*[13] que ha tomado importancia en el corrido tumbado" (Zamudio, comunicación personal, 26-7-2025). A continuación, un fragmento del tercer movimiento en el que podemos apreciar la línea de la guitarra junto con algunas percusiones. Nótense los intervalos de tercera característicos del desarrollo melódico/armónico de la docerola y la guitarra en el corrido y del corrido tumbado.

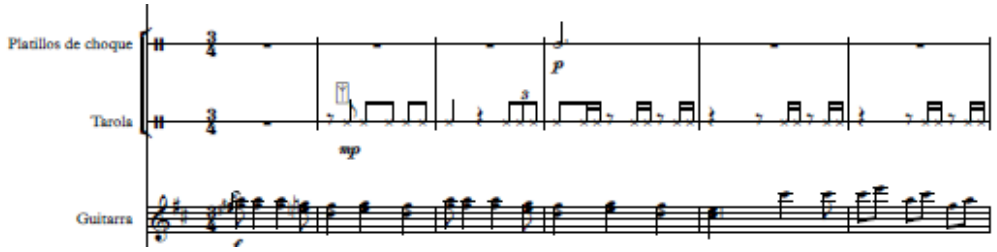

Fig. 6: *Concierto Callejero*, primeros compases del III mov., Joxyer Zamudio (nota: se recortó la partitura orquestal y se dejaron fuera a otros instrumentos. Recorte de los autores de este artículo)

En la ciudad nicaragüense de Managua, enclavada en la región América Central, se localiza la Escuela Nacional de Música (ENAM) la cual es dirigida por el guitarrista, compositor, educador, arreglista y promotor cultural Julio Vásquez (1963). Años antes, en esta misma institución, Vásquez se formó como educador musical, perteneciendo a la primera generación. Durante 24 años consecutivos Vásquez ha organizado el Festival Internacional de Guitarra Corazón de América, con sede en un circuito de ciudades como Managua, León, Granada, Masaya, reuniendo a guitarristas y público en general afecto a la guitarra. En palabras del guitarrista cubano Eduardo Martín, Vásquez posee una formación académica que se enlaza de manera equilibrada con los saberes musicales de su región (Martín, 2017). Martín, a su vez, resalta la

[13] Se refiere a un cordófono similar a la guitarra con seis órdenes dobles.

conveniencia de esta formación amplia, más allá de los parámetros de la formación académica, haciendo hincapié en la música de su pueblo y su entorno, resaltando el bagaje técnico, pero sobre todo cultural, que esta formación aporta. Vásquez, desempeña una labor como difusor y capacitador de músicos en torno a la música nicaragüense, recorriendo pueblos y ciudades. La complejidad del perfil de Vásquez queda de manifiesto en sus múltiples quehaceres musicales desempeñándose como solista de guitarra, de acompañamiento, así como ejecutante de guitarrilla de marimba nicaragüense[14].



Fig. 7: Julio Vásquez. Fotografía: Waldo Cisnes. (Cortesía del guitarrista).

De su labor como arreglista cabe mencionar dos piezas de repertorio nicaragüense: *El garañón*[15], son payaneado o sabanero, que forma parte de la suite del Güegüense[16] o Macho Ratón, y suele tocarse en su versión en marimba de arco. Esta pieza posee un ritmo de **son nicaragüense** establecido en un compás sesquiáltero de 6/8. En la parte del registro agudo prevalece el 6/8, mientras que en el bajeo el compás de 3/4 se mantiene firme y notorio. En este último el primer tiempo está ocupado por un silencio de negra, de manera similar a como ocurre en otros sones y ritmos latinoamericanos. El siguiente esquema muestra un fragmento de la pieza donde se ilustra la confluencia de ambos elementos rítmicos.

[14] Se nombra así por su función acompañante de la marimba de arco.

[15] Dícese de un caballo semental.

[16] Probablemente relacionado con la voz náhuatl "huehue", que quiere decir "viejo" o "antiguo". La suite es parte de un antiguo drama satírico del siglo XVIII, que contrapunteaba, desde la posición indígena, la autoridad de la corona española.

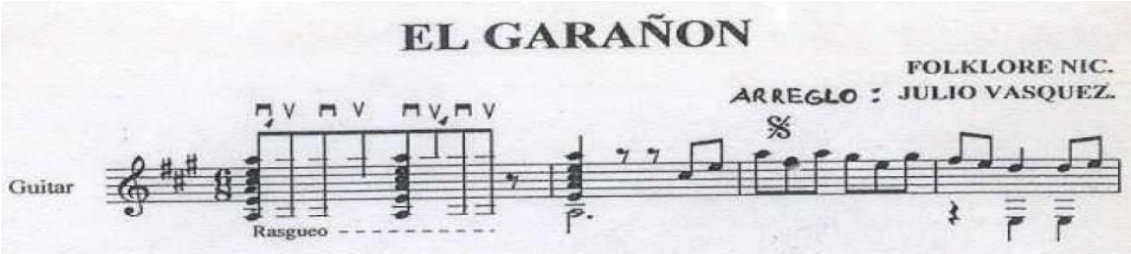

Fig. 8: fragmento de *El garañón*. Arr. Julio Vásquez

Otro ejemplo es el son *La Mora Limpia* del compositor Justo Santos (1925-1958). *La Mora Limpia* es considerada por los nicaragüenses como un "segundo himno nacional". Esto se ve reflejado en las apropiaciones y reelaboraciones que se han hecho de este son, entre las que destaca la versión de los hermanos Mejía Godoy. Por ejemplo, el tema "b" de *La Mora Limpia* fue tomado como parte del Gloria de la *Misa Campesina Nicaragüense* de Carlos Mejía Godoy y el Taller del Sonido Popular. Nótese el siguiente fragmento donde se aprecia una melodía acompañada, la presencia del compás sesquiáltero como factor rítmico.

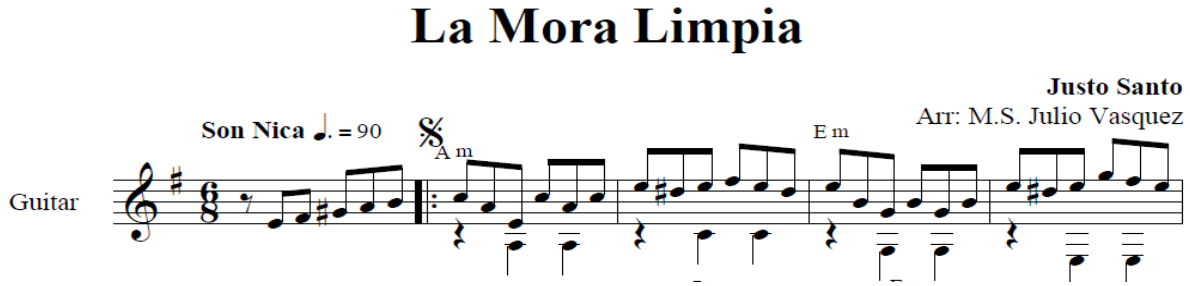

Fig. 9: fragmento *La mora limpia*. Arr. Julio Vásquez

De Perú podemos mencionar el caso de Jorge "Coco" Vega (1973), oriundo de la ciudad de Piura, **concertista**, compositor, arreglista e investigador de la guitarra peruana. Su formación académica la realizó en la Universidad Nacional de Música de Perú. Paralelamente a ésta, Vega estuvo ligado a sus raíces peruanas norteñas y también parece haberse formado como guitarrista de música popular local, según señala en su propia biografía[17]. En este rubro ha trabajado al lado de figuras como Susana Baca y Juan Diego Flores. La importancia de su trabajo ha sido reconocida por Chabuca Granda y Raúl García Zarate. Similar a los otros casos, resalta la complejidad de su perfil, al enunciar en su semblanza los cruzamientos epistémicos que dieron origen a su formación como guitarrista. Como se ha dicho antes, el intérprete fronterizo tiene un posicionamiento discursivo frente a la dignidad de los saberes marcados por efecto de la diferencia colonial

Su trabajo como difusor de la música y la guitarra peruana, así como de la latinoamericana, se ve reflejado en el repertorio de sus cinco producciones discográficas el cual incluye obras como *La Flor de la Canela*, *La cumparsita*, *San Miguel de Piura*, obras del *codex* Martínez Compañón, estilos y ritmos como la marinera, tondero, festejo y landó.

[17] Para más información véase: https://cocovega.pe/bio/



Fig. 10: Jorge "Coco" Vega. Fotografía: Micky Aguirre Giol. (cortesía del guitarrista).

Destaca también el libro *Música para guitarra de la costa peruana* de arreglos y composiciones propias. De este libro extraemos un fragmento de la *Flor de la Canela* autoría de Chabuca Granda.

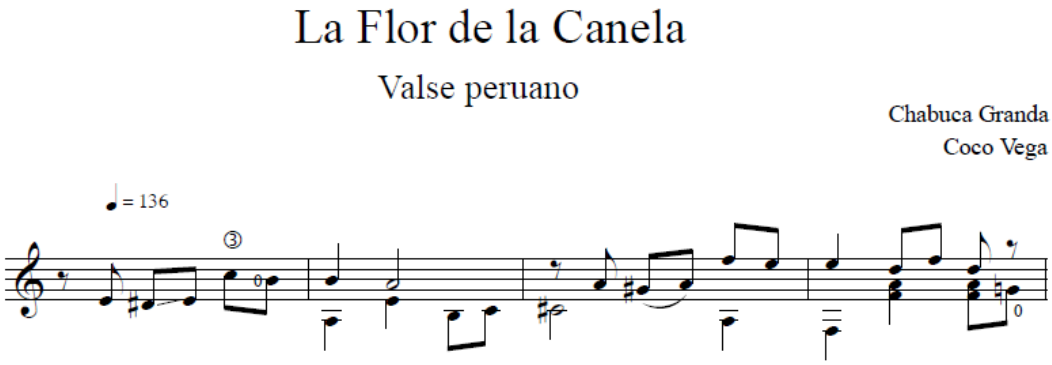

Fig. 11: fragmento de *La flor de la Canela*, Chabuca Granda. Arr. Coco Vega.

Retornando a México, destaca el caso de Anastasia (Guzmán) Sonaranda (1970), guitarrista, cantora, compositora, y entusiasta difusora de la música latinoamericana y mexicana. Es egresada de la Facultad de Música de la UNAM como instrumentista especializada en guitarra. Dentro de su propia semblanza, subraya su titulación mediante un programa "folklórico-académico y su propia obra.", suceso hasta entonces "inédito" en dicha institución. Ha complementado su formación con cursos de armonía, canto, jazz, música popular y tradicional. Como compositora su obra está integrada por sones huastecos, itsmeños, jarochos; chilena, huayno, cueca, samba, por mencionar algunos.



Fig. 12: Anastasia Sonaranda. Fotografía: Alejandra Barragán (cortesía de la guitarrista).

En su tesis de licenciatura, la cual se concentra en su propia obra, menciona lo siguiente:

> es resultado de plantear opciones y estrategias de composición como la incorporación de músicas de esencia popular y tradicional a un lenguaje contemporáneo. Dicho planteamiento me ha llevado a aprender este inmenso bagaje de fuentes directas y de manera oral en un gran número de pueblos de México. (Guzmán, 2018, p. 3)

Resultan interesantes dos cosas: por un lado, la intersección de lenguajes y posiciones que confluyen en su obra y en su propia formación; y, por otro lado, la manera directa de acercarse a las músicas de los pueblos de México. El primer aspecto nos remite a su formación fronteriza, y el segundo a un aprendizaje corpo/oral.

A continuación, presentamos un fragmento de su *Suite Tonantzin: evocaciones a la madre Tierra*, la cual está integrada por cuatro movimientos que referencian música de raíz de diferentes regiones de México como la canción, el son huasteco, istmeño, jarocho, la chilena, los sones de arpa grande del área de Michoacán.

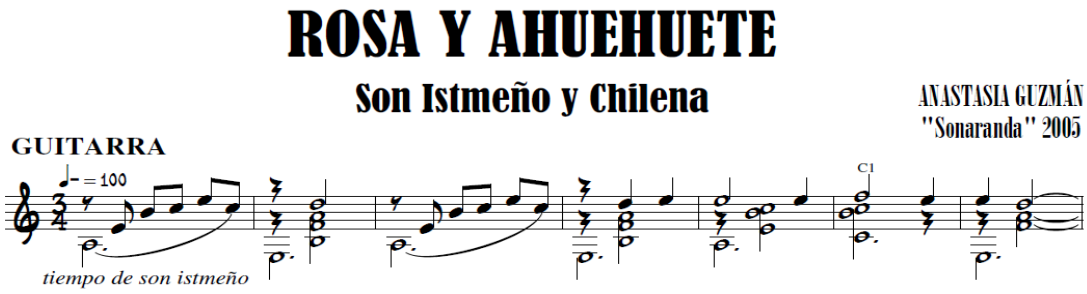

Fig. 13: fragmento II *Rosa y Ahuehuete*, *Suite Tonantzin*. Anastasia Guzmán

De este fragmento podemos destacar la alusión al son istmeño y la chilena del estado de Oaxaca, ambos "géneros del Pacífico mexicano, uno del istmo de Tehuantepec, cultura zapoteca, y el otro de la Costa Chica, predominantemente de influencia negra y mestiza" (Guzmán, 2018, p. 6).

Otros intérpretes de la guitarra quienes se considera poseen un perfil fronterizo son: los guitarristas, compositores, arreglistas, improvisadores argentinos Carlos Moscardini, Mirtha Álvarez, Juan Falú. El guitarrista, compositor y arreglista sinaloense Heriberto Soberanes quien, su obra creativa para guitarra está irrigada por tímbricas, rítmicas y temas de la banda sinaloense y el bolero; asimismo el guitarrista, docente universitario, improvisador y arreglista René Báez de la Mora, que integra saberes del jazz, la bossa-nova, el bolero. El peruano Omar Manijo, compositor, arreglista e improvisador.

Conclusiones generales

La guitarra es, quizás, el instrumento más popular en América Latina. Su presencia y quehacer no se restringe a un solo ámbito o institución, sino que es posible encontrarle en la vía pública, en las tertulias, en los conciertos académicos. Por tanto, los abordajes y pedagogías que existen de la misma no se limitan a "una sola manera", sino que constituyen un proceso complejo de múltiples aristas, en el cual los sujetos y las comunidades son quienes le cargan de cultura, identidad e historia. Esto hace que la identidad de la guitarra latinoamericana sea un proceso en continua actualización con un poderoso trasfondo histórico, que se realiza de manera comunitaria. En su piel se cifra el registro sedimentario de la América Latina profunda, de sus memorias a flor de piel y de sus procesos inconscientes.

Los intérpretes poseen perfiles complejos, pero no todos logran anudar y dar espacio a esa complejidad de manera distributiva. Algunos ejercen sobre sí-mismos la diferencia colonial en algunas dimensiones de esa complejidad, diversidad de sí-mismo que se traduce tanto en términos musicales como de identidad. Una sociedad tan mixta, diversa, a la par que estratificada, como la mexicana, atravesada por las clasificaciones sociales que persisten desde el periodo colonial, la música de concierto occidental académica se ostenta y funciona como un objeto que moviliza socialmente y coloca, imaginariamente, del lado de la blanquitud y el relato eurocéntrico. Desde la perspectiva de este análisis, funciona de manera similar a cómo funciona el lenguaje de la metrópoli francesa en los martiniqueses del ensayo de Frantz Fanon *Piel Negra, Máscaras Blancas* (1952). Es decir, funciona como objeto diferenciador y por lo tanto como marcador colonial. Es interesante recordar que en los dos casos que se desarrollaron, ambos intérpretes mencionan actos de discriminación, de marca, elitismo, segregación, a la par de dar un giro y proponer soluciones desde la no-discriminación, hacia el no-prejuicio y la diversidad. Dentro de las narrativas del sujeto intérprete ¿quién se supone que es el sujeto de la música occidental académica? ¿quién se piensa a sí-mismo que es y por lo tanto así se performa? ¿el sujeto de la música occidental académica se torna objeto de marca colonial en algún momento?

Resulta de suma importancia reforzar y ampliar nuestras formaciones desde sistemas pedagógicos y ópticas no centradas únicamente en la academia. Esta observación resulta más pertinente para ámbitos académicos donde los muros epistémicos son más rígidos e impermeables. En medio de ellos, en cualquier grieta es necesario plantar la semilla de las culturas musicales y sonoras de América Latina. Nos corresponde y nos atañe, sobre todo en estos tiempos tan aciagos.

Los intérpretes fronterizos **hacen cosas** con su performance. Sus acciones vienen cargadas de memoria, cultura, y narrativas cotidianas que no son las hegemónicas, aunque se encuentren en contacto con éstas en el vértice de la globalización. A través de la performance se reactualizan valores culturales, memorias y resistencias, no dentro de las agendas dictadas e impuestas, sino al borde y en la frontera. El

intérprete fronterizo no necesariamente es latinoamericano, ni guitarrista, puede ser cualquier intérprete que de una salida equitativa a los cruces de su complejidad intrínseca identitaria/musical, y que, por este ejercicio, se acerque de manera respetuosa a los saberes de otros sujetos y grupos humanos, buscando, como menciona Camacho Díaz (2020), "el buen vivir". No se trata de imponer una narrativa sobre las otras, ni de renunciar a la música académica occidental, sino de senti/pensar el caudal de la humanidad con sus deltas y ramificaciones, descentralizando los relatos de la civilización y atendiendo a las historias de cada núcleo. En la guitarra latinoamericana permanecen los surcos fértiles de esta cosecha constante y colectiva que hacemos todos cada día.

Referencias

ALABARCES, Pablo. *Pospopulares: las culturas populares después de la hibridación*. Guadalajara, Jalisco: Editorial Universidad de Guadalajara, Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales (CALAS), 2020.

BERGERON, Katherine. Prologue: Disciplining Music. *In:* BERGERON, K.; BOHLMAN, P. (org.). *Disciplining Music: Musicology and its Canons*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. p. 3-7.

BIELETTO-BUENO, Natalia. Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI. *El oído pensante*, v. 7, n. 2, p. 111-134, 2019. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7050978. Acceso en: 5 mar. 2025.

CAMACHO DÍAZ, Gonzalo. Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal. *In:* HÍJAR SÁNCHEZ, F. (coord.). *Cunas, ramas y encuentros sonoros:* doce ensayos sobre el patrimonio musical de México. Ciudad de México: Conaculta, 2009.

ECHEVERRÍA, Bolívar. Imágenes de la "blanquitud". *In:* LIZARAZO, D. (C.). *Sociedades icónicas:* historia, ideología y cultura en la imagen. Ciudad de México: Siglo XXI, 2007.

FANON, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Trad. Iría Álvarez, Paloma Monleón, Ana Useros. Madrid: Akal, 1952.

FRITH, Simon. Música e identidad. *In:* HALL, S.; DU GAY, P. (org.). *Cuestiones de identidad*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

GRANDA, Chabuca. La flor de la canela en VEGA, Jorge (Arreglista) *Música para guitarra de la Costa Peruana, arreglos y composiciones. Guitarra*. (S.l.), 2016

GUZMÁN VÁZQUEZ, Anastasia. *Ílhuitl.*2018. Tesis (licenciatura en Música). Facultad de Música, UNAM, México. Disponible en: https://tesiunamdocumentos.dgb.unam.mx/ptd2018/marzo/0771901/Index.html Acceso en: 19 jul. 2025.

GUZMÁN VÁZQUEZ, Anastasia. *II Rosa y Ahuehuete*, *Suite Tonantzin: evocaciones a la madre Tierra*. *In: Ílhuitl.*2018. Tesis (licenciatura en Música). Facultad de Música, UNAM, México. Disponible en: https://tesiunamdocumentos.dgb.unam.mx/ptd2018/marzo/0771901/Index.html Acceso en: 19 jul. 2025.

HERNÁNDEZ CASTERLLANOS, Donovan, MENDOZA TORO, Rodrigo *Decolonial listening: sonorous bodies and the urban unconscious in Mexico City, . In:* CARDENAS, A. (edit.) *Border-listening/Escucha-Liminal*. Vol. 1, p. 155-169, 2020. Radical Sounds Latin America. Berlín. Diponible en: https://www.contingentsounds.com/wp-content/uploads/2022/05/borderlistening11.pdf. Acceso em: 5 mar. 2025.

HOLGUÍN, Pilar. La música desde el punto cero: la colonialidad de la teoría y el análisis musical en la universidad. *Revista Internacional de Educación Musical*, v. 5, p. 149-156, 2017.

IGLESIAS ROSSI, Alejandro. Descolonizando la música: la creación de la primera Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América. *Tsantsa, Revista De Investigaciones Artísticas*, n. 10, p. 29–45, 2020. Disponible en: https://doi.org/10.18537/tria.10.01.03. Acceso en: 5 mar. 2025.

MALOUF, Amín. *Identidades asesinas*. Trad. Fernando Villaverde. Madrid: Alianza Editorial, 2022.

MARTÍN, Eduardo. Entrevista concedida a Julio Vásquez en noviembre 2017. https://www.facebook.com/share/v/1B4sAkQYTE/

MARTÍNEZ PASARÓN, Nemorio. *Nimbe*. Guitarra: Arreglista ZAMUDIO, J. Ciudad de México, 1953.

MENDOZA TORO, Rodrigo Julkim. *Identidad, canon, interpretación*: el giro decolonial y el intérprete fronterizo en la guitarra latinoamericana. 2023. Tesis (Maestría en Música). Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México. Disponible em: http://132.248.9.195/ptd2023/mayo/0840028/Index.html. Acceso en: 5 mar. 2025.

MOSSO CASTREJÓN, Jalil. La rebeldía en la montaña a través de la música xoxto' juba / la piel del territorio. *Ojarasca*: suplemento mensual, n. 332, p. 8-9, 2024. Disponible em: https://ojarasca.jornada.com.mx/2024/12/13/la-rebeldia-en-la-montana. Acceso en: 5 mar. 2025.

MOSSO CASTREJÓN, Jalil. *De tu sonrisa a donde serena la noche. In: Guerrero Suite*. Guitarra. (S.l.): Editado por Mosso Castrejón, J., 2014.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *In:* LANDER, E. (Comp.). *La colonialidad del saber:* eurocentrismo y ciencias sociales. p. 201-246 Buenos Aires:CLACSO, 2000.

SANTAMARÍA, Carolina. El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales. *Latin American Music Review*, v. 28, n. 1, p. 1-23, 2007.

SANTOS, Justo. *La mora limpia*. Guitarra. Arreglista VÁSQUEZ, J.. (S.l.), 1952.

STOVER, Richard. Barrios and Segovia. *Classical Guitar Magazine*, secci´no "News", 2011. Disponible en: https://classicalguitarmagazine.com/read-part-2-of-rico-stovers-2011-cg-article-barrios-and-segovia/. Acceso em: 5 mar. 2025.

TAYLOR, Diana. *El archivo y el repertorio:* la memoria cultural performática en las Américas. 2. ed. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

UGALDE BONILLA, Francisco José. La música popular como estrategia decolonial comunitaria de resiliencia cultural. *Música en clave*, v. 11, n. 2, p. 11-22, mayo-ago., 2017.

VÁSQUEZ, Julio. *El Garañón (*Folklore nicaragüense).. Guitarra. Arreglista, VÁSZQUEZ, J. [S.l.], 2001.

WALSH, Catherine. Interculturalidad y colonialidad del poder: un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial. *In:* WALSH, C. *Interculturalidad, descolonización del Estado y el conocimiento*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2006.

ZAMUDIO, Joxyer. *Crear sin prejuicios musicales.* Entrevista realizada por Iván García. Radio Más, 2021. Disponible en: https://www.radiomas.mx/joxyer-zamudio-crear-sin-prejuicios-musicales/. Acceso en: 5 mar. 2025.

ZAMUDIO, Joxyer. *III movimiento. In: Concierto Callejero. Guitarra y orquesta*. (S.l.), 2025.

Rodrigo Julkim Mendoza Toro (Ciudad de México 1985). Es maestro en Música, especializado en interpretación musical (guitarra) por la Universidad Nacional Autónoma de México. Obtuvo la medalla al mérito universitario "Gabino Barreda". Ha publicado artículos colaborativos en *Radical Sounds Latin America* y en la Universidad de Leiden, sobre escucha decolonial. Actualmente es doctorante en la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, en el programa "Educación, arte y cultura". Su línea de investigación comprende los estudios culturales, identidad, memoria y microhistoria. Su trabajo actual se centra en la guitarra afromestiza de la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero, México, Es profesor de guitarra en la Universidad Autónoma Metropolitana. rodrigojulkim@gmail.com

Donovan Adrián Hernández Castellanos es Doctor en Filosofía por la UNAM, realizó su posdoctorado en el departamento de Comunicación y Política de la UAM-Xochimilco. Es profesor asociado "C" de tiempo completo en la FFyL, UNAM. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Ha sido docente en las Licenciaturas de Ciencias Políticas y Filosofía de la Universidad Iberoamericana, así como en la maestría de Filosofía social de la Universidad La Salle. Ha sido profesor invitado para la maestría de la Comisión de Derechos Humanos del Estado de Quintana Roo y ha impartido diversos seminarios en el Instituto Simone de Beauvoir y 17, Instituto de Estudios Críticos. Forma parte del consejo académico de Cultura DH. Sus líneas de investigación incluyen la Teoría Crítica, Estudios Poscoloniales y Estudios de Género. Es autor de los libros *La crisis en la cabeza. Reflexiones desde el pensamiento de Michel Foucault* (UNAM/Vejamen, 2010), *Discutir la biopolítica* (EAE, 2011), *Arqueologías urbanas, topografías críticas. La dialéctica de la ciudad en Siegfried Kracauer y Walter Benjamin* (Parmenia, 2020) y *El color de la tierra. Crónicas desde la autonomía* (CNDH/ ¡Ay, Bacantes!, 2021). Colaboró en la elaboración del marco teórico para el *Manual de Operación del Modelo Tipo de los Centros de Asistencia Social para Niñas, Niños y Adolescentes*, desarrollado por la consultora ITA en 2016. Es autor de cincuenta artículos, entre ellos: "El inconsciente urbano: arqueología crítica del Museo de la Ciudad de México"; "'Hasta que la dignidad se haga costumbre': performatividad, subalternidad y restauración en los casos de doña Jacinta, Teresa y Alberta"; y ha escrito la entrada de "Freedom" para el Vol. II de la serie *Key Topic "Rethinking the Americas* de la editorial Routledge. Ha publicado diversos materiales didácticos sobre derechos humanos y no discriminación. donovanhernandezc@filos.unam.mx

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.