

HETEROTOPÍAS Y MUSICALIDADES. DESENTRAMANDO EL PAISAJE SONORO EN LA PEREGRINACIÓN DE LA VIRGEN DE COPACABANA EN LUJÁN

Carlos Luciano Dawidiuk

Becario doctoral del CONICET. Cursa el Doctorado en Ciencias Sociales y Humanidades Universidad Nacional de Luján. Desarrolla tareas de investigación en el Grupo Interdisciplinario de Estudios Sobre Paisaje, Espacio y Cultura (GIEPEC), Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Luján.
Profesor y Licenciado en Historia por Universidad Nacional de Luján
<https://orcid.org/0000-0003-2349-3154>

Carolina Vogel

Cursa la Maestría en Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Nacional de Quilmes. Desarrolla tareas de investigación en el Grupo Interdisciplinario de Estudios Sobre Paisaje, Espacio y Cultura (GIEPEC), Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Luján.
Licenciada en Ciencias Sociales y Humanidades por la Universidad Nacional de Quilmes

<https://doi.org/10.5281/zenodo.7104658>

Resumen

En este trabajo exploraremos el paisaje sonoro de la peregrinación de la Virgen de Copacabana a la ciudad de Luján, que realiza cada año el colectivo boliviano en Argentina. Esta celebración religiosa, en tanto escenario móvil en el que tiene lugar un despliegue musical y dancístico vinculado con el universo popular urbano y folklórico de Bolivia, nos permite reconocer procesos de desterritorialización y de reterritorialización de la cultura, esenciales para la afirmación y reactualización de identidades híbridas. Por ello, sostenemos que las musicalidades que se constituyen como parte fundamental de dicha fiesta, no suponen meramente un rasgo cultural distintivo o un elemento de exotismo, sino que, por el contrario, se establecen como hilos de una urdimbre sobre la que se teje el entramado de procesos de memoria e identificación creativos en un espacio heterotópico.

Palabras clave:

Paisaje sonoro, espacialidad, musicalidad, religiosidad, identidad.

HETEROTOPIES AND MUSICALITIES. UNRAVELING THE SOUNDSCAPE ON THE PILGRIMAGE OF THE VIRGIN OF COPACABANA IN LUJÁN

ABSTRACT

In this work we will explore the soundscape of the Virgin of Copacabana's pilgrimage to the city of Luján, carried out each year by the Bolivian collective in Argentina. This religious celebration, as a mobile stage in which a musical and dance display linked to the popular urban and folk universe of Bolivia takes place, allows us to recognize processes of deterritorialization and reterritorialization of culture, essential for the affirmation and reaffirmation of hybrid identities. For this reason, we argue that the musicalities, which are a fundamental part of this feast, do not merely suppose a distinctive cultural feature or an element of exoticism, but, on the contrary, set up themselves as threads of a warp on which the woven of creative memory and identification processes in a heterotopic space.

Keywords:

Soundscape, spaciality, musicality, religiosity, identity.

Dawidiuk, C. L., & Vogel, C. (2022). Heterotopías y musicalidades. Desentramando el paisaje sonoro en la peregrinación de la Virgen de Copacabana en Luján. *Música Oral del Sur*, 19, 11- 39. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7104658>

Fecha de recepción: 29-4-22

Fecha de aceptación: 9-8-2022

INTRODUCCIÓN

Desde hace más de sesenta años, el colectivo boliviano en Argentina se moviliza hacia la ciudad de Luján para venerar a la Virgen de Copacabana, patrona de Bolivia. El carácter de hierópolis (Rosendahl, 2009: 47-48; Flores, 2012) que reviste a esta urbe, resulta esencial para comprender la afluencia de estos peregrinos migrantes. Debido a ello, dado que cuyo santuario alberga a la Virgen de Luján, patrona de Argentina, Uruguay y Paraguay, miles de fieles visitan este lugar en diferentes momentos del año. Pero esta celebración posee una serie de rasgos que la distinguen de otras peregrinaciones, que justamente tienen que ver con el gran despliegue dancístico y musical que entraña esta forma de devoción.

De este modo, como hemos analizado en otros trabajos (Dawidiuk y Vogel, 2019; 2020), en el último decenio, tanto el incremento notable en el volumen de participantes como la tendencia creciente a su “espectacularización”, la han posicionado como una de las celebraciones más importantes consagradas en esta ciudad.

Así, esta fiesta puede entenderse como un “escenario móvil” (Dawidiuk y Vogel, 2019) sobre el cual se desarrollan estrategias de reterritorialización de la cultura (Ortiz, 2004:63). Ya hemos señalado que estas tienen lugar en el marco de una negociación que tiene lugar en un tercer espacio (tal como lo define Bhabha, 2013:32, pero también compatible con la propuesta de Soja, 1996:67-69), “en el cual la convicción de los sujetos-peregrinos de la extranjería como signo de identitario de la diferencia, no se dirime en la bolivianidad como una expresión transparente, homogénea o cerrada de esos cuerpos-territorio” (Dawidiuk y Vogel, 2020). Nuestra indagación de esta celebración en tanto heterotopía/heterocronía (Foucault, 1999), y los mecanismos de construcción de la memoria de formas híbridas de identificación en ese marco, nos ha permitido rebasar tanto los límites de la concepción tradicional de una peregrinación como de su caracterización como fenómeno esencialmente “migrante” y de la percepción instrumental que la identifica con una mera “apropiación” del espacio público.

Sin embargo, no conocemos estudios que diluciden la importancia del papel de la música en esta celebración. Por ello consideramos importante volver sobre nuestro trabajo de campo realizado entre 2017 y 2019 para trazar un itinerario que nos permita reconocer estas manifestaciones culturales a través del paisaje sonoro, para luego describir las lógicas territoriales que sirven de soporte para la construcción de la memoria cultural (Assmann, 2008) y terminar con la interpretación de la fiesta como construcción de un lugar herterotópico.

EL PAISAJE SONORO DE LA FIESTA

Como señala Smith, los aportes sobre el paisaje de Barnes, Duncan, Cosgrove y Daniels, han sido de gran valor en tanto que su abordaje e interrogación como obra de arte o como texto, revela aspectos sobre sus creadores, su mundo e, incluso, sobre nosotros mismos y permite enfatizar en “la importancia de la experiencia, la expresión y la emoción como una dimensión de la vida social” (1994:232).

Aun así, muchos geógrafos consideran que este modo de concebir el paisaje cultural parece no haberse apartado de cierta primacía de lo visual en el campo disciplinar, que llevó a descuidar el papel de todos los sentidos en la estructuración y experiencia del espacio o a dejar de lado la importancia de la producción de sonido en general, y de la música en particular, como formas de creación artística relevantes (ver Smith, 1994:232-233).

Sin embargo, aunque estas observaciones son acertadas, no debemos pasar por alto las posibilidades cognoscitivas y emocionales que surgen de los vínculos entre música e imagen, ni fragmentar la experiencia separando lo sonoro de lo visual, fundamentalmente en las relaciones que se trazan con el espacio. En este sentido, evidentemente la música produce imágenes, en su mayoría de lugares (Crozat, 2016:17). Asimismo, puede servir

como fuente de información para comprender su carácter e identidad, como medio por el cual “las personas transmiten sus experiencias ambientales, tanto cotidianas como extraordinarias” (Kong, 1995:184).

Por ello, puede resultar esclarecedora para nuestro análisis la noción de “paisaje sonoro” (*soundscape*), introducida con el *World Soundscape Project*, en la década de 1970 por Robert Murray Schafer (1993). Puesto que, además de implicar una actitud de “escuchar al mundo”, refiere a las formas en que un entorno puede “devolvernos una imagen que transmite un significado y una identidad, a través de la cual podemos reconocer una organización relevante de sus elementos constitutivos” (Woloszyn 2012: 53).

Desde esta perspectiva, como señala Woloszyn (2012), para conocer el paisaje sonoro no basta únicamente con colocar marcas sonoras a las actividades que lo originan, sino asimilar dichas formas a todo el entramado de relaciones con una realidad fenoménica, donde las dimensiones cultural e identitaria son centrales.

Podemos, entonces, organizar la descripción del paisaje sonoro de la celebración a partir de las nociones operativas de “ideoescena”, “fonoescena” y “sonotopo”. Así, si consideramos que las ideoescenas son las cristalizaciones-memorias de las representaciones de los individuos de un paisaje, podríamos denominar fonoescena a aquellas percepciones-memorias auditivas que conforman precisamente elementos del paisaje sonoro (Woloszyn 2012:53).

Por otra parte, como señala Lindón (2017), los sujetos elaboran internamente el mundo externo en una relación dinámica con el espacio, puesto que la comprensión que hace de los lugares “constituye una forma de movimiento, porque lleva consigo procesos de cognición espacial de un entorno que es múltiple” (2017: 110). En estos procesos en los cuales dichas comprensiones devienen en acciones, “los sujetos van dotando de significados, valores y memoria cada lugar donde se hayan inscrito acontecimientos de su propia trayectoria biográfica” (Lindón, 2017: 110).

Al mismo tiempo, estos saberes son disposiciones encarnadas como co-agencia respecto a acciones y significaciones compartidas del espacio-movimiento (Lindón, 2017: 111), en el que la combinación de fonoescenas e ideoescenas, de representaciones sociales y prácticas en el paisaje, pueden agruparse en una “estructura sonora identitaria territorializada” que Woloszyn denomina “sonotopo” (2012:54).

En este sentido, el conjunto de sonotopos elementales remiten a diferentes ambientes sonoros que se estructuran en una determinada proxemia y que trazan la morfología de este paisaje sonoro particular y nos permiten dar cuenta de la territorialización y temporalización de los diferentes planos y niveles de información del campo sonoro.

Al acercarnos a la fiesta desde diferentes puntos de la ciudad, es posible percibir auditivamente una delimitación bastante clara de dicho paisaje sonoro, que lo distingue asimismo de otros momentos de la utilización de la zona basilical y de otras peregrinaciones. Las prácticas desarrolladas en el marco de esta celebración se realizan en espacios abiertos, lo cual explica la amplitud del campo sonoro.

La fiesta de caracteriza por la creación y delimitación de espacios con finalidades diversas. Cada uno de estos sitios desarrolla sonoridades propias, entre las cuales las musicalidades ocupan un papel central (Figura 1). Estas se perciben en distintas intensidades que dependen del propósito para el cual cada espacio ha sido habilitado, para conformar la topografía peculiar del paisaje sonoro.

En la celebración, entonces, podemos distinguir cuatro sonotopos: el litúrgico-político, el de las entradas folklóricas,¹ el de la celebración de los pasantes y los padrinos² y el de la feria. Algunos se dan simultáneamente en diferentes sitios, mientras que otros tienen lugar de manera consecutiva en un mismo circuito (Figura 2).

El sonotopo litúrgico-político se corresponde con el inicio de la peregrinación. Transcurre entre las diez de la mañana y el mediodía en la plaza Belgrano, en un circuito delimitado con vallas en las calles que la circundan. Las familias de la colectividad que ocupan la plaza

1 Se denomina entradas folklóricas al modo en que diferentes tipos de agrupaciones, conjuntos y/o fraternidades interpretan danzas bolivianas en el marco de celebraciones y festividades que se desarrollan en el espacio público (puede tratarse de eventos de carácter abiertamente religioso como en el caso de peregrinaciones o fiestas relacionadas con alguna advocación, o bien de carácter social o de índole privada e íntima como en el caso de fiestas barriales, gremiales, universitarias o familiares, respectivamente). Estas incluyen tanto a los grupos de bailarines de cada estilo o tipo de baile (como, por ejemplo, diablada, tinku, morenada, tobas, caporal, salay, entre muchos otros) y los músicos que los acompañan, que pueden estar formados en conjuntos de música autóctona o en bandas de bronce que ejecutan temas del estilo correspondiente a los respectivos géneros dancísticos. Cada año tienen lugar más de mil doscientas entradas en los distintos departamentos que componen el territorio boliviano, entre las que se destacan el Carnaval de Oruro, la del Gran Poder en La Paz o la de la Virgen de Urkupiña en Cochabamba, que guardan tanto similitudes como diferencias relacionadas con particularidades históricas, culturales y geográficas de cada región. La migración boliviana ha impreso un carácter internacional a algunas entradas que se desarrollan tanto en países limítrofes como la propia Peregrinación a la Virgen de Copacabana a Luján o las de Avenida de Mayo y del Barrio Charrúa en la ciudad de Buenos Aires en Argentina, la de la Fiesta Multicultural Fe y Cultura en San Pablo, Brasil, y la dedicada a la patrona de Bolivia en Santiago de Chile, o en otros más distantes como la del Festival Boliviano de Manassas, Virginia, en Estados Unidos y las de Atocha-Cibeles en Madrid, la de la Fiesta Nacional de Bolivia en Barcelona y la de la Virgen de Urkupiña de Santa Cruz de Tenerife en España.

2 Los pasantes son devotos encargados de organizar y patrocinar las fiestas y la devoción a lo largo de un año. Entre los salientes y los entrantes, se establece una relación de compadrazgo. Por su parte, los padrinos colaboran tanto física como económicamente en algún aspecto de la organización.

con sus mesas y sus santos y advocaciones marianas para celebrar la misa, llegan muy temprano, incluso hay quienes pasan la noche allí para ubicarse más cerca del palco frente a la basílica (Figura 1).

En un primer momento, los pasantes sacan a la Virgen de la cripta de la iglesia y la llevan un altar ubicado frente al palco en el que se imparte la misa, donde un relator anuncia la llegada de la Mamita de Copacabana.



Figura 1. Sitios y circuitos de la peregrinación.

HETEROTOPÍAS Y MUSICALIDADES. DESENTRAMANDO EL PAISAJE SONORO EN LA PEREGRINACIÓN DE LA VIRGEN DE COPACABANA EN LUJÁN

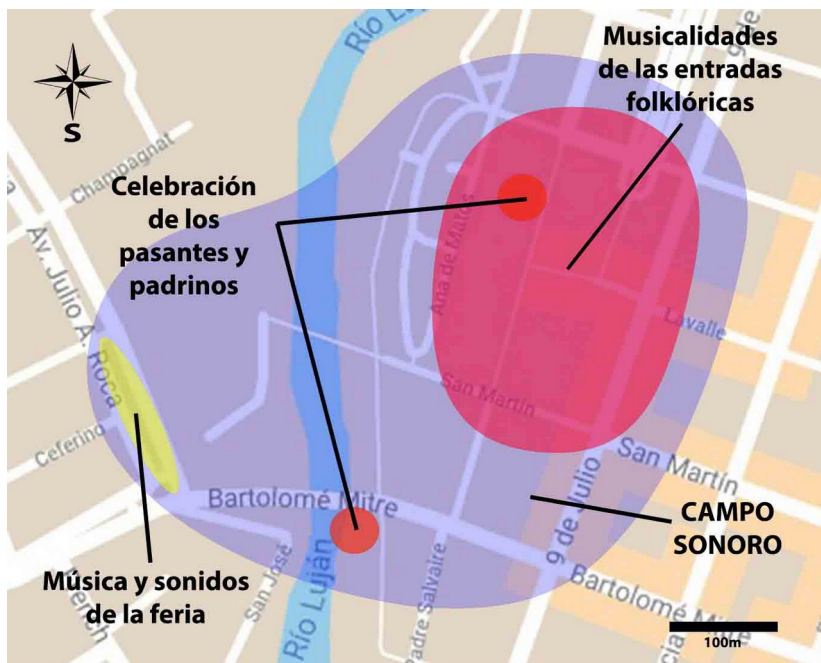


Figura 2. Delimitación aproximada del campo sonoro de la peregrinación.

Seguidamente, se realiza un acto político, en el que, tanto las autoridades locales como bolivianas se pronuncian a favor de la hermandad de los pueblos. Además, se cantan los himnos de ambas naciones, mientras son izadas las banderas nacionales y papal en mástiles situados la plaza.

Posteriormente, inicia la misa y luego la procesión de los santos por el mismo circuito por el que pasarán más tarde las compañías de danza y bandas de música (Figura 3). La plaza queda prácticamente vacía mientras los feligreses marchan en procesión llevando sus advocaciones marianas y santos, detrás de las vírgenes de Luján y de Copacabana y de las banderas nacionales. Este momento se caracteriza por la entonación de cánticos religiosos; algunos en idiomas quechua y aymara. Una camioneta con altoparlante acompaña la procesión para guiar el canto de los fieles (Figura 4). La primera parte culmina con la distribución de la eucaristía entre los feligreses ubicados nuevamente en la plaza.



Figura 3. Procesión. Fotografía: Mauricio Martínez.



Figura 4. Fieles siguiendo al vehículo que reproduce canciones religiosas durante la procesión. Fotografía: Carolina Vogel.

HETEROTOPÍAS Y MUSICALIDADES. DESENTRAMANDO EL PAISAJE SONORO EN LA PEREGRINACIÓN DE LA VIRGEN DE COPACABANA EN LUJÁN

En el sonotopo que identificamos aquí, se entrelazan un conjunto de ideoescenas y fonoescenas vinculadas a aspectos litúrgicos a los que se le yuxtaponen otros que aluden a la situación de la colectividad boliviana en Argentina.

Así, los atuendos de los sacerdotes, las imágenes sagradas, la eucaristía, la propia basílica, la celebración de la misa junto a las intervenciones de los representantes del gobierno local y del consulado boliviano como también el izamiento de las banderas boliviana y argentina -ambos símbolos patrios también presentes en cada espacio de la celebración-, se corresponden con las canciones religiosas, las palabras de las autoridades clericales y políticas y la entonación de los himnos nacionales. Es destacable el peso de las sonoridades de ciertos términos recurrentes en la misa y en los discursos políticos, como “migrantes”, “hermanos” y “madre”, al igual que las intervenciones en los idiomas aymara y quechua, no solo para anclar sentidos de las representaciones sino también para dotarlas de una densidad particular.

El segundo sonotopo, de las entradas folklóricas, se corresponde con el siguiente momento de la celebración en un circuito que incluye la plaza y se extiende un poco más hacia las calles aledañas (Figuras 1 y 5). La ceremonia litúrgico-política da paso al variopinto espectáculo de danzas y músicas, en el cual decenas de agrupaciones de danzarines y bandas musicales desfilan hasta caer la noche. Dada la dimensión de este despliegue, su duración y el carácter espectacular, este circuito se ha convertido en el atractivo central de la peregrinación.



Figura 5. Vista de la Plaza Belgrano desde arriba de la Basílica de Luján. Fotografía: Pablo Lisetto

En esta parte, las ideoescenas nos remiten a elementos simbólicos de los trajes, de los personajes y roles que cumplen los bailarines y de los movimientos específicos de las diferentes danzas, como así también de las vestimentas de los músicos, de su forma de marchar y de los instrumentos particulares de cada formación. A ellas les corresponden las fonoescenas que surgen de los timbres definidos de dichos instrumentos -mayormente bandas de bronce acompañadas por bombos y platillos (Figuras 6, 7, 8 y 9), y otras formaciones de tipo folklórico³ que incluyen charangos, zikus y wankaras, anatas y tarkas (Figuras 10 y 11) o los tambores y guancha de la saya yungueña (Figuras 12 y 13)- de los estilos musicales ejecutados, de los sonidos de accesorios o partes de los trajes propios de algunas danzas -como los cascabeles en el caporal (Figura 14) y las matracas en la morenada (Figura 15)-, gritos y cánticos de bailarines y otros sonidos derivados de muestras de destreza en las danzas (Figura 16). Además, en el palco central, un locutor que anima la fiesta, presenta a los bailarines, brinda recomendaciones acerca de la organización de la misma y además profiere incontables referencias a la tierra boliviana.



Figura 6. Sección de trompetas de una de las bandas de vientos. Fotografía: Mauricio Martínez.

3 Nos referimos a aquellas formaciones en las que se utilizan instrumentos autóctonos y, en algunos casos, vestimentas de diferentes regiones de Bolivia y no exclusivamente a su repertorio, ya que las bandas de bronce suelen ejecutar también temas musicales de géneros folklóricos.

HETEROTOPÍAS Y MUSICALIDADES. DESENTRAMANDO EL PAISAJE SONORO EN LA PEREGRINACIÓN DE LA VIRGEN DE COPACABANA EN LUJÁN



Figura 7. Sección de bajos de una de las bandas de vientos. Fotografía: Mauricio Martínez.



Figura 8. Sección de platillos de una de las bandas de vientos. Fotografía: Mauricio Martínez.



Figura 9. Bombos de una de las bandas de vientos. Fotografía: Mauricio Martínez.



Figura 10. Músicos con zikus y wankaras, acompañando a una compañía de danza tinku. Fotografía: Mauricio Martínez.

HETEROTOPÍAS Y MUSICALIDADES. DESENTRAMANDO EL PAISAJE SONORO EN LA
PEREGRINACIÓN DE LA VIRGEN DE COPACABANA EN LUJÁN



Figura 11. Músicos tupiceños tocando tarkas y anatas. Fotografía: Carolina Vogel.



Figura 12. Integrante de una compañía de música afroboliviana tocando la guancha. Fotografía: Carlos Luciano Dawidiuk.

HETEROTOPÍAS Y MUSICALIDADES. DESENTRAMANDO EL PAISAJE SONORO EN LA
PEREGRINACIÓN DE LA VIRGEN DE COPACABANA EN LUJÁN



Figura 13. Cajas (tambores) y guanchas de la saya afroboliviana. Fotografía: Carlos Luciano Dawidiuk



*Figura 14. Cascabeles en las botas de un bailarín de caporal.
Fotografía: Mauricio Martínez.*



*Figura 15. Bailarines de morenada tocando sus características matracas. Fotografía:
Mauricio Martínez.*



*Figura 16. Bailarín de caporal. Los gritos y expresiones de alegría son habituales en todas las danzas.
Fotografía: Mauricio Martínez.*

El tercer sonotopo, corresponde a las celebraciones organizadas por los pasantes y los padrinos. Estas tienen lugar una vez terminada la misa y se desarrolla simultáneamente a las entradas folklóricas en los márgenes de la fiesta central, dentro de los recreos ubicados sobre la rivera (Figuras 1 y 2). Allí, se reúnen para festejar, comer, beber y bailar grupos procedentes de alguna ciudad y/o barrio particular.

Los festejos en este contexto remiten a prácticas comunes en Bolivia relacionadas, en gran medida, a los santos y las vírgenes. Es así como la peña tiene un carácter de ofrenda y está atravesada por relaciones de reciprocidad. Precisamente, los pasantes y padrinos se encargan de brindar comida, bebida y el espectáculo musical para la comunidad (por ejemplo, hay padrinos de cerveza, de banda, etc.).

En este contexto, la ideoespectáculo conformada por aquellos que comen y beben en torno a las imágenes sagradas, que son sahumadas regularmente, mientras otros bailan en una pista

frente a un escenario en el que se suceden diferentes grupos musicales, le corresponde el sonido omnipresente de músicas populares bailables. Estas suenan a un volumen altísimo, que enmudece los sonidos provenientes del circuito de las entradas folklóricas, y obliga a los participantes a elevar la voz para poder escucharse.

Finalmente, podemos esbozar el sonotopo de la feria (Figuras 1, 2 y 17). Al ir cruzando el puente Mitre, encontramos algunos puestos de venta de juguetes, golosinas o elementos domésticos. A medida que nos distanciamos de la zona de la plaza, la música comienza percibirse lejana. Del otro lado del río, nos adentramos en la feria de alasitas de comidas que, montadas desde la mañana, perduran hasta la noche.

Allí se ofrecen platos típicos bolivianos y bebidas (Figura 18). Así, a las imágenes que se nos presentan de los puesteros cocinando, ofreciendo y sirviendo comidas, mientras la gente se mueve por la feria o se sienta distendidamente a charlar y comer, le corresponden los sonidos de la cocción de los alimentos, los ofrecimientos de los vendedores “cantados” a viva voz, el bullicio de los visitantes y las músicas bolivianas sintonizadas en la radio o reproducidas en algún dispositivo en ciertos puestos. Si bien estas se escuchan con una intensidad mayor, no subsume al resto de los sonidos, inclusive aquel distante de las entradas folklóricas, que se entrelazan para producir este paisaje particular.



Figura 17. Feria de alasitas y de comidas. Fotografía: Julieta Brancatto.



Figura 18. Puesto de comidas de la feria. Fotografía: Victoria Nordenstahl.

TERRITORIALIDADES ACÚSTICAS

Así como el acercamiento al paisaje sonoro nos permite establecer una mirada de conjunto, que al mismo tiempo revela sus principales componentes, su disposición y dinámica espacial, un examen más profundo nos ayuda a comprender lógicas territoriales complejas.

Como sugiere DeNora (2012), dado que la música es constitutiva de lo social, podemos avanzar en torno a los modos en que se estructura la experiencia del espacio. Para ello, resulta útil su propuesta sobre la “habilitación musical”⁴, según la cual la música puede considerarse como un “medio gestual”, que, dado su carácter performativo, “proporciona un lugar para la demostración -por medios que no son proposicionales y que se hacen carne- de categorías, capacidades y distribuciones sociales de la acción/experiencia” (DeNora, 2012: 188). Esta perspectiva, donde la música es percibida como algo conmensurable con diversas “otras cosas” (DeNora, 2012: 190), nos permite focalizar en el modo en que en la fiesta se territorializan elementos identitarios, valores y sentimientos, como una construcción dinámica en la que ella ocupa un papel central. Esta performatividad de la “música en acción”, en tanto práctica y al mismo tiempo proveedora de una base para la práctica (2012:191), nos permitirá delinear las lógicas territoriales de la celebración.

4 La autora propone este concepto a partir de un neologismo, *affordance*, acuñado por James Gibson. Refiere a “lo que permite, habilita o invita a hacer un objeto por sus cualidades o características” (DeNora, 2012:188).

En un plano general, resulta evidente que la materialidad de las sonoridades, y particularmente de las musicalidades, que hacen peculiar a esta peregrinación, demarcan un espacio estableciendo límites auditivos entre el adentro y el afuera de la fiesta, entre experiencias íntimas y colectivas. Asimismo, la falta de control por parte de los oyentes sobre la música que escuchan afecta tanto su percepción de los lugares como el impacto que pueden generar en ellos (Kong, 1995: 195).

De este modo, cada sonotopo habilita formas diferentes de relacionarse con el espacio. El momento litúrgico-político de la fiesta invita a que los fieles se posicionen frente al palco como oyentes pasivos de la misa⁵ y las intervenciones de índole política, para luego marchar en procesión cantando solemnemente. Por el contrario, el momento de las entradas folklóricas, posiciona a los asistentes como espectadores/oyentes delimitando la experiencia de escucha, que se corresponde conjuntamente con la carga visual y simbólica del movimiento de los bailarines y de sus trajes.⁶ Por otra parte, la celebración de los pasantes y padrinos, brinda un marco más íntimo para la comunidad, apartado del espectáculo central; el tipo de música y volumen alto, centrales para delimitar este espacio, invitan a los participantes a bailar incansablemente. En el caso de la feria, los sonidos de la cocción de los alimentos y la entonación de las exclamaciones de los vendedores, se asocian con los aromas de los platos típicos, para implicar a los comensales en otro sentido de experiencia íntima, permitiendo recordar o imaginar lugares de Bolivia a través del gusto y el olfato.

Podemos decir, entonces, que uno de los modos más básicos de esta territorialidad que genera la música, tiene que ver con sus efectos orgánicos y psicológicos que se traducen en formas proxémicas. Esto se relaciona fundamentalmente con la cualidad rítmica de la música (Frith, 2014: 187) y los efectos que notamos en el público: movimientos del cuerpo, aplausos, gritos, etc.

Desde el punto de vista material, nuestra percepción de la espacialidad del sonido es holística. Nuestro sistema auditivo combina información relacionada con el entorno de una fuente acústica, su localización y/o su movimiento, y de su directividad, con otra proveniente de diferentes sentidos, especialmente de la vista (Basso y Di Liscia, 2009: 23).

Así, por ejemplo, la circularidad del movimiento ininterrumpido de las compañías de baile y de las bandas de vientos, es reforzado por la direccionalidad de los bronces que proyectan

5 Dicha “pasividad” refiere al modo en que los gestos corporales se ajustan a la solemnidad, de “respeto”, como señalan algunos de nuestros entrevistados, frente a los discursos de las autoridades eclesiásticas y políticas, pero también a su papel limitado en la producción de sonidos, que se ajustan a momentos concretos como el rezo colectivo o la entonación de los himnos.

6 Los entrevistados suelen coincidir en que la principal motivación para asistir a esta parte de la fiesta tiene que ver con disfrutar de la música, de las danzas y del colorido de los atuendos.

su sonido hacia adelante y ambos costados, pero no hacia atrás. Por eso los espectadores oyentes escuchan claramente la música mientras contemplan de cerca el paso de bailarines y músicos, sin que la música ejecutada por una formación se superponga con la de otra.

Pero, aunque la impronta del ritmo y de las intensidades juegan un papel substancial en la territorialización de la fiesta, tanto por sus efectos sobre los cuerpos como en la delimitación del campo sonoro, resultan mucho más relevantes ciertas condiciones culturales. Es decir, la significatividad emocional de la música se debe más a cuestiones culturales que a los estímulos fisiológicos o a hechos “bioacústicos” (Frith, 2014: 188-89). Muchas de las “sensaciones” y/o “sentidos” que los oyentes pueden atribuir a una determinada música dependen de aspectos vinculados, por ejemplo, a la tonalidad, las figuras rítmicas, el tempo o al contexto de ejecución, entre otros posibles, pero siempre a través de un “proceso de asociación convencional” (Frith, 2014: 198). Esto resulta más claro cuando se atiende al modo en que estos elementos estructurales se articulan para dar forma a géneros y estilos.

Por este motivo, la potencia de las bandas de bronces no solo tiene que ver con las posibilidades de intensidad que permiten estos vientos junto con los bombos y platillos, sino también con aspectos relacionados con las texturas del repertorio ejecutado. Pues, si bien se tocan arreglos sencillos y sin trabajar sobre la dinámica, las polifonías horizontales y los pasajes al unísono, mayormente a cargo de las numerosas secciones de bajos (Figura 7), generan una sensación de fuerza y unidad.

El encadenamiento de sonidos, como también las letras de las canciones, que tienen algún sentido y que sirven de soporte de las interacciones sociales, solo puede ser interpretada mediante la experienciación de ese fluir de sonidos. Asimismo, el proceso de vivenciar ese encadenamiento de sonidos es el que le da el “significado musical” y solo se logra escuchando la música. Entonces, cada vez que se oye una pieza es necesario reconstruir y articular el significado musical, de modo tal que se impide el acceso “unificado” que sí portan las palabras dentro del lenguaje hablado y escrito (Díaz Llorente, 2012:187).

Además, como plantea Dozena, las músicas crean una ligazón emocional con los lugares, en tanto soporte experiencial, pero también son demarcadoras de territorialidades, de corporalidades como así también de las relaciones socioespaciales que se dan en su entorno (Dozena, 2016:377).

Las corporalidades son, precisamente, una forma concreta de diálogo y des-alejación⁷, que da cuenta del reconocimiento entre las personas, y un modo de presentación para interactuar con otros cuerpos (Dozena, 2016:373), que es necesariamente experiencial porque se requiere de la interacción con otros para que se establezca como código comunicacional. De este modo, los sonidos reconocidos por el cuerpo social, se establecen como marcas territoriales que resignifican el pasado, pero al ser la música habilitante de acción, recrean performativamente el espacio movimiento en el presente.

Por tanto, los sentidos y sensaciones que produce la música deben interpretarse de acuerdo a la relación estrecha que traza con el espacio. Como señala Carney, los seres humanos habitan una jerarquía de lugares: el hogar, la calle, el barrio, la ciudad, el estado, provincia o departamento, la región y la nación. Y esos niveles están ligados respectivamente, en términos de experiencia, a una estructura interna y a la identidad (Carney, 2007:131-132). La música contribuye significativamente al establecimiento de vínculos emocionales particulares con cada uno de esos lugares. Por ello, por ejemplo, puede hacer que afloren recuerdos de experiencias ligadas al ámbito doméstico, infundir “sentimientos nacionales” o evocar el paisaje natural de alguna región específica.

Así, la referencia a la dimensión nacional resulta evidente respecto a la entonación del himno nacional en la primera parte de la fiesta. Sin embargo, de manera más oblicua ocurre lo mismo con el timbre de los bronces. El auge de estas bandas, omnipresentes en las fiestas populares y celebraciones religiosas bolivianas, tuvo lugar luego de la guerra del Chaco y su origen remite a las militares de la época republicana. Estas significaron mucho más que una mera institución del ejército, dado que por su movilidad por el territorio de Bolivia y por su función extra militar favorecieron el desarrollo de la música popular en el país al mismo tiempo que contribuían a forjar una identidad que superaba los localismos (ver Rossells, 2016:119-125).

La música puede entonces referir a un sitio determinado o a valores asociados al mismo, puesto que ciertos rasgos identitarios de dichos sitios suelen definirse, al mismo tiempo, a partir de los profundos lazos psicológicos y emocionales que las personas establecen con los lugares que experimentan (Carney, 2007:146). Para Carney, “los sonidos musicales pueden evocar un sentido de lugar de una manera que tal vez pueda ser igualada, en un nivel inicial, por los aromas especiales de la cocina o la visión de la casa de la abuela” (Carney, 2007:146).

⁷ Este concepto refiere a los “sistemas interaccionales, la comprensión del otro y la intersubjetividad dentro de los marcos de entendimiento” (Lindón, 2012:711), que no tratan únicamente del acercamiento o alejamiento entre las personas en un espacio determinado, sino de las conductas y acciones de lo que está permitido y lo que no, respecto a la interacción de los cuerpos en el territorio y como territorios.

Igualmente, los timbres de los instrumentos cuyas particularidades tienen que ver precisamente con el haber sido contruidos con recursos naturales autóctonos encierran en sí mismo esa pertenencia territorial (Dozena, 2016:378). Por ejemplo, este tipo de instrumentos juegan un papel central en los casos de la saya yungueña y en los ejecutores de anatas y tarkas que acompañan la compañía de danzas. El contraste tímbrico, de intensidad y visual con las bandas de bronces, hace que el público les preste una especial atención. Para los miembros de la colectividad, tienen una significación especial, porque aluden a regiones concretas de Bolivia y las materializan en ese entramado de músicas, danzas y trajes con sus respectivos accesorios. Ello se refuerza con algunos cantos, cuyas letras contribuyen a anclar el sentido.

HETEROTOPÍAS Y MUSICALIDADES

La música como habilitadora de acciones y experiencias es también un componente esencial de la fiesta en tanto heterotopía/heterocronía. No sólo sirve para elogiar o rememorar la cuna propia o para ilustrar aspectos de un lugar determinado, sino que se constituye en sí misma como el medio de creación de lugares, en los cuales podemos experimentar efímeramente las utopías como contraemplazamientos, donde todos los demás emplazamientos de la cultura están al mismo tiempo “representados, contestados e invertidos” (Foucault, 1999:19). Por tal motivo, el lugar de la fiesta es tan importante en tanto sitio de negociación de las significaciones, como de la contradicción y la ambivalencia que hacen híbrida a la cultura como a la identidad (Bhabha, 2013:31).

De este modo, permite articular espacios y tiempos diferentes y traerlos a un aquí y ahora, es decir, reterritorializarlos y dotarlos de un espesor y una dinámica temporal que permite la articulación del pasado como memoria, el presente como acción y el futuro como proyecto y deseo colectivo. En este sentido, la fiesta es efímera solo en apariencia, dado que los marcos en los que está inscripta superan ampliamente su duración y el espacio en el que se desarrolla.

Si interpretamos a la fiesta desde su dimensión heterotópica/heterocránica, es posible entonces ir más allá de los aspectos que nos revelan el paisaje y sus lógicas territoriales. Así, se abre la posibilidad de comprenderla como un lugar, en el sentido fenomenológico en que lo aborda Yi Fu Tuan, como “centro de significación” que organiza el espacio (1977:213), producto de las relaciones socioculturales que lo construyen. Cada uno de los sonotopos que hemos descripto, y los modos de territorialización y reterritorialización que habilitan, nos permiten acceder las tramas que hacen de la fiesta un lugar en el cual tanto las identidades como la memoria cultural emergen a través formas proxémicas y de narrativas.

La hierópolis se abre, entonces, a la celebración de la colectividad de migrantes. Pero la “bolivianidad” percibida por aquellos que asisten en calidad de público de un espectáculo exótico, como la reivindicada por los propios participantes bolivianos o sus hijos y nietos que visitan ocasionalmente el país vecino o que ni siquiera podido viajar nunca, o incluso las publicidades del propio municipio, no es un hecho transparente, ni lineal, ni homogéneo. Por ello es importante reparar en el modo en que se construye una identidad híbrida, que supera el binarismo boliviano/argentino.

Según Crozat (2016), si bien la identidad siempre implica una relación con otro, también es importante focalizar en el modo en que lo singular en ella es producido a través de un discurso, una conciencia, un sentido de pertenencia. Así, la identidad es siempre social dado que involucra representaciones sociales y “presupone un mínimo de reflexividad”; e implica asimismo elecciones y jerarquizaciones (Crozat, 2016:16). Por ello, como se deriva de la conceptualización de la “identidad narrativa” de Ricoeur (1996), la relación entre las identidades y el espacio, ya sea en la importancia diferenciada atribuida a los lugares o los vínculos de una comunidad que se traducen en una territorialidad específica, nos remiten a esa dimensión discursiva o ideológica. De ahí que insistimos no sólo en el carácter híbrido de la cultura sino en su evidente dinamismo.

La música casi siempre se ve en relación con algo diferente a sí misma, de modo que se construye como soporte de identificación (Crozat, 2016:17). Si volvemos a los sonotopos que reconocimos y describimos anteriormente, notaremos entonces las peculiaridades de dichos soportes.

Así, por ejemplo, pudimos notar que muchos de los miembros de esta comunidad de migrantes entonaron tanto el himno boliviano como el argentino. Del mismo modo, si bien hemos reparado en el modo en que las bandas de bronce integran alusiones a lo nacional, lo regional o lo local respecto a Bolivia, no podemos pasar por alto el sinnúmero de referencias en los trajes de los músicos (y bailarines) y en algunos instrumentos a ciudades argentinas, especialmente de la provincia de Buenos Aires, o a barrios de la Capital Federal, de donde provienen estas agrupaciones y las compañías de danzas como así también contingentes de fieles (Figura 9).

Igualmente, en el sitio dispuesto para la celebración de los pasantes y los padrinos, pudimos escuchar un predominio de diversos tipos de música tropical argentina. Este ámbito en el que se comparten comida y bebida, se dialoga y, fundamentalmente, se baila, aunque permanece abierto a quienes participan de la peregrinación en general, refuerza ante todo la pertenencia a las comunidades que afluyen desde aquellas ciudades y barrios.

Asimismo, respecto del repertorio de las bandas de la celebración central, escuchamos también arreglos de melodías de la cumbia peruana, del pop latinoamericano o del

reggaetón, además de los abundantes ejemplos de música popular boliviana. Lo cual introduce una dimensión global o transnacional como así también de lo regional.

En el caso de los instrumentos, la música y, particularmente, las letras de las canciones del Movimiento Afroboliviano Mururata no solo aluden al paisaje yungueño, sino que apuntan a transmitir un saber y una experiencia vinculada a lo ancestral de los afrodescendientes. Esta visibilización y reivindicación de la identidad afro incluye, pero también excede ampliamente la dimensión regional a la que refiere.

En este contexto se abre como un horizonte de posibilidad de construcción de dicha identidad, ya que exceptuando las representaciones estereotipadas de danzas dominantes como el caporal o la morenada, que fue olvidada o deliberadamente negada como hecho cultural e histórico. La fiesta habilita así la irrupción de una minoría que imagina, reivindica y crea con su música y su danza un lugar en la memoria cultural de la colectividad boliviana.

Por otra parte, en las compañías que utilizan otros tipos de instrumentos como en las anatas, las tarkas y los zikus con sus sonidos sumamente partículas en que el aire resuena con la caña o la madera, también remiten a formas de musicalidad que se entrelazan con prácticas ancestrales que van mucho más allá de la concepción de la música como objeto estético o de disfrute.

Como nos ilustra Alejandro Vasto,⁸ la ejecución de los instrumentos en el mundo andino se corresponden con períodos específicos del año. Así, de noviembre hasta mayo, se tocan instrumentos aflautados, con pico, como las anatas, tarkas, pinkillos o moxeños, entre otros. Vinculados al verano, se los caracteriza como instrumentos de lluvia, de agua o de la fertilidad, porque se los ejecuta para hacer llover, repeler la granizada y tener buenas cosechas y para los apareamientos de los animales. Por ello son también típicos de los carnavales. Por el contrario, de junio a octubre, se tocan instrumentos de bisel como el ziku o la quena, cuyo timbre más triste aluden al invierno y al hambre de la tierra. Una excepción notable, es la ejecución de los zikus en la celebración de la Virgen de la Candelaria, a quien justamente la Mamita de Copacabana representa, que tiene lugar en verano, el 2 de febrero.⁹

8 Director de la Comunidad de Sikuris América Unida en la localidad de General Rodríguez. Con una larga trayectoria como investigador de la música boliviana, ha participado como músico en la peregrinación boliviana a Luján en diversas ocasiones como así también en numerosas festividades en Argentina y en Bolivia. Comunicación personal, 15/08/2019.

9 Es decir, los sikus se ejecutan en el período que se corresponde con la estación seca y fría (*awti pacha*), cuando ya han tenido lugar las cosechas, comprendida ritualmente entre el Carnaval, en el mes de febrero, y el Día de Todos los Santos, el 1 de noviembre. Asimismo, estos mantienen una relación complementaria con los instrumentos de pico (como, por ejemplo, tarkas o pinquillos) que se tocan en el otro período de la estación de lluvias (*jallu pacha*) (Sánchez Canedo, 1996:83).

Esa ancestralidad, vivida de manera más o menos consciente, o incluso imaginada por muchos, supera los marcos temporales de la fiesta en tanto refiere a tiempos inmemoriales, pero porque también se materializa como posibilidad identitaria de cara hacia el futuro.

Podemos decir, finalmente, que todo esto da cuenta de cómo las musicalidades constituyen un elemento central para hacer de la fiesta un lugar heterotópico/heterocrónico que excede lo efímero y habilita contextos para imaginación y la experiencia del colectivo migrante. Como señala Massey lo espacial es siempre construido “como esfera de yuxtaposición o coexistencia de distintas narrativas, como el producto de relaciones sociales dinámicas” (1999:152). Y justamente el carácter performativo de estas músicas en acción (DeNora, 2012), resulta esencial en el urdido de las tramas de la memoria cultural al hacer de la hierópolis un lugar abierto a significaciones y resignificaciones, “un punto de encuentro poroso, abierto, híbrido” (Massey, 1999:152).

CONCLUSIONES

Como ya hemos señalado, la música crea un vínculo emocional con las distintas dimensiones espaciales. Es posible afirmar que interpela a los sujetos de manera integral, desde su organicidad, su racionalidad y sus emociones, pero igualmente desde su relación con el espacio y con otras corporalidades. Es decir, es demarcadora territorial como así también de las relaciones socioespaciales y proxémicas, al mismo tiempo que habilita acciones y experiencias en dichos contextos. Podemos decir, entonces, que la música se convierte en un medio creador de lugares heterotópicos y heterocrónicos como la fiesta, en tanto se desarrolla en coordenadas específicas y tiene una duración bien determinada, al mismo tiempo las excede.

Al escuchar música afloran recuerdos de vivencias cotidianas o que pudieron haber tenido alguna relevancia en la biografía de los sujetos. También pueden brotar “sentimientos nacionales” o de identificación con grupos, formas de pensamiento e ideologías, como también de pertenencia a espacios como la provincia, la ciudad, el barrio, la escuela, etc. En este sentido, las músicas constituyen un elemento esencial para la construcción de las memorias como de las identidades.

Asimismo, el modo de concebir el paisaje sonoro como una suma de sonotopos permite romper con la primacía de una perspectiva espacial anclada en lo visual y lograr así un acercamiento más completo y complejo respecto a cómo el colectivo boliviano elabora su memoria cultural, mediante ese experimentar la música junto con los movimientos que suscita, los símbolos que acompañan o a los que remite y el estímulo de cada uno de los sentidos, en el espacio de esa heterotopía/heterocronía que se abre con la fiesta.

HETEROTOPÍAS Y MUSICALIDADES. DESENTRAMANDO EL PAISAJE SONORO EN LA PEREGRINACIÓN DE LA VIRGEN DE COPACABANA EN LUJÁN

Estas prácticas performativas involucran al espacio no solo desde su materialidad, en el que las corporalidades interactúan en relaciones proxémicas que nos remiten a los aspectos más notorios y tangibles del paisaje, sino también en su inmaterialidad de modo que la imbricación de ideoescenas con fonoescenas, representaciones sociales y prácticas, conforman esa urdimbre sonora identitaria que está territorializada.

De este modo, la producción del paisaje de la fiesta lleva consigo la construcción (y reactualización) de una identidad híbrida (como ya señalamos en Dawidiuk y Vogel, 2020), no solo boliviana-argentina-migrante, sino que involucra, en mayor o menor medida, a todos los que participamos en dicha heterotopía. Todos esos elementos que conforman el paisaje sonoro, que operativamente hemos agrupado en sonotopos, nos interpelan haciéndonos partícipes de dicha configuración cultural (en el sentido propuesto por Grimson, 2011), que se sostiene en la reterritorialización de todas estas prácticas y que permite al mismo tiempo tensionar los sentidos de la extranjería y subvertir las posiciones de alteridad.

REFERENCES / REFERENCIAS

Assmann, J. (2008). *Religión y memoria cultural*. Buenos Aires: Lilmod.

Basso, G. y Di Liscia, O. (2009). Audición espacial de sonido: conceptos básicos y estado actual de la cuestión. En G. Basso, O. Di Liscia y J. Pampin (comps.), *Música y espacio* (pp. 23-59). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Bhabha, H. (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Carney, G. (2007). Música e lugar. En R. Lobato Corrêa y Z. Rosendhal, *Literatura, música e espaço* (pp.123-150). Río de Janeiro: EdUERJ.

Crozat, D. (2016). Jogos e ambiguidades da construção das identidades espaciais. En A. Dozena (org.), *Geografia e música* (pp. 13-48). Natal: EDUFERN.

Dawidiuk, C. y Vogel, C. (2019). La peregrinación de la Virgen de Copacabana en Luján. Aproximaciones a la relación entre música, danza, identidad y espacialidad. En C. Carballo y F. Flores (comps.), *Geografías de lo sagrado en la contemporaneidad* (pp.155-178). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Dawidiuk, C. y Vogel, C. (2020). ¿Una peregrinación extranjera? Espacialidad y estrategias identitarias del colectivo boliviano en Argentina. *Si Somos Americanos. Revista de*

Estudios Transfronterizos, 20(1), 123-151.
<https://www.sisomosamericanos.cl/index.php/sisomosamericanos/article/view/956>

DeNora, T. (2012). La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810. En C. E. Benzecry (comp.), *Hacia una nueva sociología cultural* (pp. 187-212). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Díaz Llorente, F. (2012). Música y gasto festivo. Un acercamiento exploratorio. En A. Scribano, G. Magallanes y M. Boito (Comps.), *La fiesta y la vida* (pp. 183-199). Buenos Aires: Fundación CICCUS.

Dozena, A. (2016). O papel da corporeidade na mediação entre a música e o território. En A. Dozena (org.), *Geografia e música* (pp. 371-398). Natal: EDUFERN.

Flores, F. (2012). Luján como hierópolis: del relato espacial al lugar religioso. *Revista Universitaria de Geografía*, 21(1), 137-158.
<https://www.redalyc.org/pdf/3832/383239104006.pdf>

Foucault, M. (1999). Espacios otros. Versión. *Estudios de comunicación y política*, 9, 15-26. <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/128>

Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Kong, L. (1995). Popular music in geographical analyses. *Progress in Human Geography*, 19(2), 183-198. https://ink.library.smu.edu.sg/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=2997&context=soss_research

Lindón, A. (2012). Corporalidades, emociones y espacialidades. Hacia un renovado *beetwenness*. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, 11 (33), 698-723.
<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/AliciaLindonDos.pdf>

Lindón, A. (2017). La ciudad movimiento: cotidianidades, afectividades corporizadas y redes topológicas. *In Mediaciones de la Comunicación*, 12 (1), 107-126.
<https://revistas.ort.edu.uy/inmediaciones-de-la-comunicacion/article/download/2668/2651/10554>

Ortiz, R. (2005). Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

HETEROTOPÍAS Y MUSICALIDADES. DESENTRAMANDO EL PAISAJE SONORO EN LA
PEREGRINACIÓN DE LA VIRGEN DE COPACABANA EN LUJÁN

Ricoeur, P. (1996). *Si mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.

Rosendalh, Z. (2009). Hierópolis y procesiones: lo sagrado y el espacio. En C. Carballo (Ed.), *Cultura, territorios y prácticas religiosas* (pp. 43-56). Buenos Aires: Prometeo.

Rossells, B. (2016). “Caymari” vida. Sucre: FCBCB

Sánchez Canedo, W. (1996). Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento: la flauta de pan en los Andes bolivianos. En M. Baumann (ed.), *Cosmología y música en los Andes* (pp. 83-106). Madrid - Frankfurt am main 1996. Iberoamericana - Vervuert.

Schafer, R. M. (1993). *The Soundscape*. Rochester: Destiny Books.

Smith, S. (1994). Soundscape. *Area*, 26(3), 232-240. <https://www.jstor.org/stable/20003453>

Soja, E. (1996). *Thirdspace*. Oxford: Blackwell.

Tuan, Y. F. (1977). *Space and Place*. Londres: Arnold.

Woloszyn, P. (2012). “Du paysage sonore aux sonotopes. Territorialisation du sonore et construction identitaire d'un quartier d'habitat social”. *Communications*, 90, 53-62. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2012_num_90_1_2653