

## ECOS Y MEMORIAS SONORAS: ENTRE LA CELEBRACIÓN, EL HOMENAJE Y LA EXPLORACIÓN ARTÍSTICA. EN CHARLA CON ROGELIO SOSA

---

Por Susana González Aktories<sup>1</sup>

Hacia finales de 2019, Rogelio Sosa y yo nos reunimos en un restaurante de la Colonia Roma en CDMX para charlar sobre su pieza *Ocaso de los soles*, a cuyo estreno yo había asistido durante la inauguración de la XVª entrega del festival Poesía en Voz Alta en Casa del Lago, el 24 de mayo del mismo año.<sup>2</sup> La intención en esta reunión, a meses de su estreno, era profundizar en varios aspectos que me habían intrigado y atraído de la pieza, entre ellos, que reactivaba uno de los discos de la colección Voz Viva de la UNAM. Esto se relacionaba con algunas de las investigaciones que estaba desarrollado en esos años, y que sigue siendo un tema al que procuro dar seguimiento junto con el equipo de Poética Sonora MX.

Al final de ese encuentro, en el que nos extendimos en muchos campos y direcciones más allá de la pieza, acordamos que le compartiría la edición de estos materiales para una próxima publicación. Se acercaba el fin de año y la agenda sólo

---

<sup>1</sup> Para la elaboración de este texto se contó con el apoyo del Programa de Apoyos para la Superación del Personal Académico de la UNAM (PASPA-DGAPA).

<sup>2</sup> Dicha inauguración fue presenciada por algunos miembros de Poética Sonora MX. La reseña de este evento se encuentra en Alonzo Caudillo “‘El Ocaso de los soles’ de Rogelio Sosa: una experiencia de escucha con la que abrió el festival Poesía en Voz Alta 2019” (junio de 2019): <https://poeticasonora.unam.mx/el-ocaso-de-los-soles-de-rogelio-sosa-una-experiencia-de-escucha-con-la-que-abrio-el-festival-poesia-en-voz-alta-2019/>.

alcanzó para encomendar la transcripción,<sup>3</sup> la cual me serviría para elaborar el texto definitivo. Pronto llegó el 2020 y, con ello, el tajante episodio de la pandemia que nos removió a todos, volcando los planes de cabeza y haciendo que lo provisional e inmediato comenzara a adoptar calidad de permanente. En ese limbo, por azares diversos, el propósito de trabajar el texto se fue aplazando, aunque sin cancelarse del todo, acompañándome como un ruido de fondo que aprendí a neutralizar para que no pesara tanto en mi conciencia.

Ahora, cuatro años después, aquella charla se vuelve a hacer presente mientras me encuentro trabajando en otro proyecto cercano, sobre el Archivo Poesía en Voz Alta (PVA) que Casa del Lago ha dedicado al festival del mismo nombre. Es curioso, si se piensa que en este caso la memoria y el archivo de dicho festival no sólo lograron cristalizarse en medio de la pandemia, sino además, que el proyecto se estrenó en plena contingencia, durante la edición virtual del festival en 2020.

No obstante, al navegar ahora por el amplio catálogo que se recoge digitalmente en el Archivo PVA y consultar por curiosidad lo que aparecía sobre el estreno de esta pieza de Sosa en la sección correspondiente a la entrega de 2019, me encuentro con que, salvo por la imagen de un cartel general y la lista de participantes con sus respectivas síntesis biográficas (imagen 1 y 2), no hay todavía mayor información ni documentación al respecto. Ello contrasta con otras nutridas entradas de ediciones cercanas, ricas en registros fotográficos, audio y video, acompañadas además de sus correspondientes programas de mano digitalizados.

---

<sup>3</sup> Valga aquí el crédito y agradecimiento a Valeria Meza por la transcripción del audio registrado el 19 de noviembre de 2019.



Imagen 1 y 2. Tomas de pantalla de información que se despliega como cartel y como entrada a la participación del artista Rogelio Sosa, respectivamente.

(Archivo de PVA: <https://casadellago.unam.mx/archivopva/ediciones/2019/>, consulta el 15 de abril de 2024)

Con objeto de atender aquella laguna, al menos desde este lugar de investigación, dedico el presente texto a la memoria, tanto del evento como del encuentro personal que tuve con Rogelio Sosa, justo ahí donde lo había dejado años atrás, antes de la pandemia.

Anticipo que, para mi fortuna y la de quienes se interesen en estos materiales, ya es posible consultar en red algunas fuentes que remiten al estreno, al igual que a los audios y videos de la pieza que están disponibles gracias a la generosidad del propio compositor al ofrecerlos a consulta abierta (véanse enlaces correspondientes en notas al pie de página). Advierto, asimismo, que tras leer y retribujar nuestra charla para la presente edición, sigo encontrando sus contenidos no sólo pertinentes y actuales, sino también necesarios para una reflexión sobre los documentos, sus revisitaciones y activaciones, al igual que sobre los archivos y la posibilidad de repensar, mediante el ejemplo de piezas como ésta, sobre nuestro legado literario, sonoro y cultural.

Tras este preámbulo explicativo nos adentramos en esta pieza de Sosa, que retoma textos de leyendas y mitos mesoamericanos recogidos por Miguel León-Portilla. La obra fue estrenada en el Jardín Sonoro de Casa del Lago, apenas unos meses antes de la muerte del historiador, acaecida en octubre de 2019. La parte medular de esta propuesta compositiva, basada en dos fragmentos presentados en español y en náhuatl, fue concebida como un macro-relato, casi ritualístico, que combina la lectura con la composición electroacústica y el performance en vivo, con la participación de varios artistas.

### ***Ocaso de los soles: una pieza entre la celebración y el homenaje***

Dado el delicado estado de salud en el que ya entre 2018 y 2019 se encontraba el profesor e investigador emérito de la UNAM, Miguel León-Portilla, diversas instancias de esta casa de estudios se ocuparon de organizar actos para

homenajearlo todavía en vida. Tal fue el caso de Casa del Lago, cuyo director entonces, José Wolffer, consideró oportuno inaugurar la edición anual de Poesía en Voz Alta (PVA) con una obra que tomara como base la grabación del también especialista en la literatura y cultura náhuatl, recogida en la emblemática colección Voz Viva de México.<sup>4</sup>

La pieza comisionada, con la que originalmente se pretendían conmemorar los 500 años del encuentro entre Hernán Cortés y el emperador Moctezuma, adquirió así también el carácter de celebración a León-Portilla. Sobre las condiciones de este encargo, Sosa recuerda:

A mí me hicieron esa comisión en febrero o marzo, y en mayo fue ya la presentación. No sé si desde el inicio José había pensado en hacer este homenaje a León-Portilla, de no haber sido porque se encontraba ya muy enfermo. Según supe, esta idea surgió cuando se acercó a su hija, María Luisa León-Portilla, para plantearle la intención de usar algún texto de su padre, tal vez hasta este documento oral con él leyendo en voz alta, pero pensando en la conmemoración de los 500 años del encuentro entre Cortés y Moctezuma en lo que había sido Tenochtitlán. Wolffer consideraba que trabajar con la palabra hablada y con la posibilidad de hacer referencia a textos que trataran esos temas podía ser un buen punto de partida para un acto que inaugurara esa XVª entrega de PVA. Al enterarse de lo mal que

---

<sup>4</sup> Bajo el título *Mitos prehispánicos*, el LP apareció en 1970, dentro de la serie Literatura Mexicana de la Colección Voz Viva de la UNAM (no. 15). Fue reeditado por El Colegio Nacional en 1994, y en 2016 en CD, de nuevo dentro de la colección de Voz Viva (no. 134). Su particularidad también radica en que es de las pocas grabaciones de Voz Viva que se relacionan con la literatura náhuatl; la otra corresponde al LP *Poesía náhuatl*, aparecido en edición bilingüe en la misma serie Literatura Mexicana (no. 4) en 1962, con las voces de Enrique Lizalde (español) y Lino Balderas (náhuatl), y una presentación a cargo del propio León-Portilla.

La importancia del registro en voz del historiador como parte de la colección Voz Viva, así como la necesidad de revisitarlo, son recaladas por su hija, María Luisa León-Portilla, en la crónica de René Chargoy, "Homenaje a Miguel León Portilla en Poesía en Voz Alta", presentada en *La Gaceta UNAM* el 13 de mayo de 2019. Ahí el autor del artículo se refiere sobre todo a la rueda de prensa ofrecida para promover esta actividad

(<https://www.gaceta.unam.mx/homenaje-a-miguel-leonportilla-en-poesia-en-voz-alta/>).

estaba León-Portilla, quedó claro que la ocasión también sería para homenajearlo a él.

Sobre el uso de la grabación con la lectura del texto como material de base para la pieza, comenta:

Wolffer originalmente tenía la idea de usar para esa conmemoración histórica la *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista* —ahí todavía no tenía muy clara la idea de la referencia que podía servir—, pero al final resultó que se trató también de otra fuente, *Mitos prehispánicos*, de la que existía una versión leída por el propio León-Portilla en voz alta. Así, ambos acordamos desde un principio que esas dos obras se usarían como referencia y coincidimos en que la pieza abordaría algo de esta concepción, es decir, del surgimiento de esta cultura.

Mi aporte, tras leer las obras, fue que yo además quería hablar de la “caída” de esta cultura, enfocando un poco también el desenlace trágico, mientras que él ponía más énfasis en la creación... Le propuse, pues, traslapar dos los textos: por un lado, la leyenda titulada “Los soles”, que aparece en *Mitos prehispánicos* (equivalente al 1<sup>er</sup> track del CD; ver imagen 3), y por otro lado, “Los presagios” de la venida de los españoles según Moctezuma, en la *Visión de los vencidos*. Entonces, mi pieza habla de cómo nace un mundo, pero intercalando elementos de cómo también acabará, desde esa posible visión de Moctezuma. La composición combina, por tanto, los dos relatos hilvanados, que además se desdoblán de forma bilingüe, pues también se incorporó el náhuatl. Por una parte está la voz de León-Portilla, tomada del disco de Voz Viva de México, y por otra parte la voz de la actriz Gabriela Palafox, quien también lee en español. Pero además están otras dos voces que leen en náhuatl. Por cierto, estas dos, junto con la de Palafox, se grabaron específicamente para la pieza.

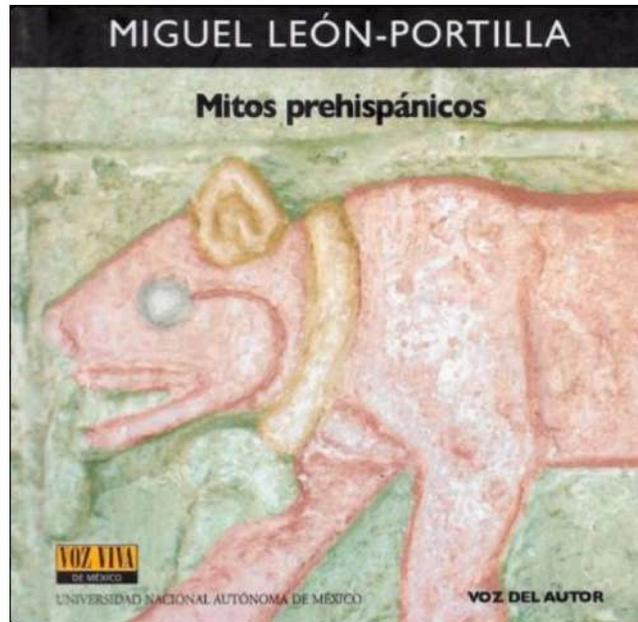


Imagen 3. Portada del CD editado en 2016, de donde se extrajo el 1<sup>er</sup> track de “Los soles. Edades cósmicas” para la pieza de Rogelio Sosa.

(Acervo Voz Viva de la UNAM <https://vozviva.unam.mx/handle/123456789/27>)

### **Condiciones de la textualidad y la lectura: ¿oportunidades u obstáculos?**

En la pieza de Sosa las voces son empleadas en una serie de alternancias y yuxtaposiciones de los fragmentos de estos relatos que llamaron su atención. Sin embargo, contrariamente a lo que pudiera pensarse si se conoce la trayectoria del compositor, quien se ha ido alejando del trabajo con la palabra y la textualidad, asombra que en esta edición no hubiera habido mayor deconstrucción y manipulación de las voces. Parece como si a través de esta especial atención a la fidelidad y legibilidad de escucha de los textos se lograra honrar y dar más solemnidad a las fuentes y a su autor. Las razones para ello están, según él mismo aclara, en los requisitos que venían con la comisión:

José Wolffer, cuando me encargó la pieza, sí hizo explícito el deseo que usara la voz de León-Portilla, que sí se escuchara, pero que podía elegir el pasaje que quisiera. Además, sugirió que se incorporara el náhuatl, es decir, la versión original de aquello que León-Portilla había traducido y leído. Estas condiciones —de usar la voz, de que se transparentara el relato y de integrar la lengua original— necesariamente impusieron un marco a nivel compositivo, así que no había mucho lugar hacia donde moverse en ese sentido.

Por otro lado, claro que años atrás hice mucho eso de tomar voces grabadas y manipularlas, ¡puedes hacer todo desde la voz! Pero, vamos, ahora me encuentro en una etapa en la que no es el centro de mi interés y de hecho siento esos recursos de manipulación rebasados en muchos aspectos.

Dicho esto, no es que rechace la voz, pues de ser así no habría accedido a la propuesta de realizar la pieza, incluso con esa consigna curatorial de usar las grabaciones orales y demás. Lo que tal vez más me llamó de la propuesta fue cuando Wolffer comentó —Ya existen obras donde se toman las grabaciones y se experimenta con ellas, haciéndolas correr al revés o esas cosas. Entonces sería bueno volver a lo que se escucha, lo textual—; eso me pareció interesante. Así que estaba esto, y en lo demás tuve la libertad de hacer lo que quisiera.

El primer reto que se me presentó fue la cantidad de texto que había que usar, para poder incluso compaginarlo con todo lo que tenía que estar sucediendo, tanto a nivel sonoro-instrumental, como a nivel vocal y coreográfico.

La voz de León-Portilla figuraba como elemento principal, pero había que incorporar esas otras locuciones que se registraron en forma de “lectura” especialmente para la pieza. En español estaba la voz de Palafox como una profesional que además también se dedica al doblaje (por cierto, el pasaje “Los presagios” leído por ella no alcanzó a salir en el performance). En náhuatl fue Salvador Reyes Equiguas quien lee el texto equivalente al de ella,

mientras que Ana Lilia Velázquez lee la versión de lo leído por León-Portilla sobre la leyenda de “Los soles”. Es interesante, porque en estos dos últimos casos se trata de voces de personas que, como historiadores, habían tenido una relación personal y cercana con él. En suma, fueron cuatro narradores, que es justo lo que yo quería.

Y sí, ese es también uno de los motivos por los que la pieza resulta algo compleja, viéndola ya a distancia, ahora que la estoy editando,<sup>5</sup> pues se están cruzando todo el tiempo dos historias y dos lenguas.

En el fondo podrían verse como dos piezas separadas, primero “Los soles” y luego “Los presagios”. La primera resultó más “musical” y “presencial”, mientras que la segunda presenta un ambiente más enrarecido, con menos música en vivo y mayor uso del sonido en acción, es decir, con pasajes sonoros de truenos y lava, de explosiones volcánicas, cosas así. Cuando la hice no había mucho tiempo para darle más vueltas, pues corría el plazo para terminarla a tiempo para el festival. Pero sí voy a considerar eventualmente hacer el ejercicio de separar la pieza, justamente en dos secciones, para ver cómo funcionan, por ejemplo, como “volumen uno” y “volumen dos”. Vistas así, habría que revisar cómo se reconfiguran y recomponen, claro. Porque en realidad lo que ocurre en la propuesta es que se están alternando, en un total de 15 secciones, que es muchísimo. Por eso también me habría gustado extenderla un poco más, a una hora y media o algo más, para tener la posibilidad de desplegar los materiales, ciertas ideas sonoras, y jugar más con el desarrollo escénico, con los músicos invitados, haciendo que el tejido generado no resultara tan compacto. Pero por cuestiones de programación del festival, José me pidió que fuera más corta, de modo que terminó durando una hora.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Dicha edición ya fue realizada y está disponible tanto en el sitio web de Rogelio Sosa (<https://www.rogeliososa.com/odlseng>), como en el Repositorio Digital en Audio (RDA) de Poética Sonora MX (<https://poeticasonora.unam.mx/rda/serie/11>).

<sup>6</sup> Sobre la forma de resolver esta disyuntiva en la edición, consúltense los audios en el enlace ofrecido en la nota anterior.

Hay aspectos que tienen que ver con que la pieza fuera comisionada, y con el contexto para el que está pensada, lo cual condiciona y a veces hasta necesariamente modifica el proceso. Por lo pronto les paso la grabación en vivo, para que la tengan ustedes en el repositorio de Poética Sonora MX.<sup>7</sup>

Esta apreciación de la longitud idónea que debiera tener la pieza y la cantidad de información que maneja, nos lleva en el diálogo a crear la analogía con lo operístico, un tema sobre el que Sosa revela:

Podríamos decir que es como una ópera —no como una de esas de Mahler que duran tres horas—, pero sí como una que integra esas 15 secciones y que, de hecho, necesitaría más tiempo para existir, para que el público las pudiera entender y distinguir claramente —Ah okay, está pasando esto, o está pasando lo otro—.

En algo ayuda por supuesto el programa de mano (que por cierto a mí en general los programas no me gustan, prefiero que la pieza comunique por sí misma de lo que se trata); si lo leías, podría parecer más fácil saber qué está pasando, en lugar de sólo tratar de descifrarlo con el oído y a través del performance. Me imagino que uno se puede perder muy fácilmente, no lo sé, o incluso a nivel narrativo preguntarse por qué se dan esos cambios del español al náhuatl.

Personalmente, la parte más lograda siento que es la de “Los presagios”. Es un texto que presenta dos texturas muy sombrías, digamos, surreales, que habría dado mucho más para un cierto tipo de acción. Ahí estaban todos los elementos, pero se podían confundir con todo el cruce tan rápido que había que desarrollar entre ellos.

---

<sup>7</sup> Según lo indicado en nota 5, el audio se puede consultar en el RDA de Poética Sonora MX (<https://poeticasonora.unam.mx/rda/serie/11>).

### **El *Ocaso* visto desde una perspectiva semántica**

Sobre el contenido de esos textos y la apreciación que genera con una distancia crítica de la historia, tomando en cuenta también esa historia que nos separa de la traducción de León-Portilla y de su interpretación de las culturas prehispánicas y de la conquista, Sosa comparte, aunque con cierto titubeo:

Yo lo único que uso de León-Portilla es la leyenda de “Los soles” y de “Los presagios” en su traducción. En realidad es pura mitología y ya hay innumerables interpretaciones de “Los presagios”, desde qué habría sucedido, si sí habría sucedido, y qué significaba todo eso. Esto también vale para las leyendas de “Los soles”, que si el quinto sol realmente existió o se lo inventaron para tener dominio... Desde un punto de vista histórico y narrativo-temático todo eso es fascinante, pero también eso hace que esa pieza se vuelva más compleja.

### **Performance de la lectura y performance sonoro: las voces y sus resonancias**

Siendo León-Portilla un personaje público tan influyente y reconocido en el mundo cultural y académico en México, especulamos si su voz no tendría también un valor de fetiche, y más al tratarse de un homenaje. Como ocurre a menudo con personas conocidas expuestas a los medios, su voz comienza a reconocerse por sus rasgos personales e “inconfundibles”. Hasta qué punto contrastan con u opacan a las otras voces desde una perspectiva composicional es algo que abordamos en esta parte, donde queda claro que el carácter vocal de León-Portilla también compitió con otros elementos sonoros, que el compositor procuró conciliar:

Como dije, usar su voz era uno de los requisitos. Si tuviera que rehacerla, reduciría su presencia. ¡Es muy protagónica!... aunque al final le agarré cariño...

Lo que traté a veces fue de atenuar ese protagonismo, incorporando más elementos sonoros cuando entraban los pasajes donde él habla, pero evitando que se escucharan como dos cosas separadas. A veces no lograba que realmente se juntaran... hice muchas versiones, procurando que mi música y él hablando tuvieran algo que ver. Fue un gran desafío por ese lado.

Y profundizando en esa prosodia empleada durante la lectura, que corresponde a una retórica casi declamatoria datada, Sosa revela algunos recursos que empleó, aunque siempre considerando la premisa de no manipular demasiado la voz. De paso, salta en su apreciación la propia materialidad del documento grabado, así como la técnica de registro realizada en esa colección pionera de voces:

Hay que reconocer que aquí la voz de León-Portilla es la de una persona ya madura, y de otro tiempo. Sí le cambié un poco el tono, procurando hacerlo de forma que no se notara. Lo hice ligeramente más agudo, con filtros de voz, que desde mi perspectiva le dan un carácter un poco menos formal. Además, hay que considerar que la grabación del disco no es particularmente buena: si ya la vas a amplificar, encuentras que presenta un rebarbo artificial; tampoco los cortes en la grabación están hechos con tanto cuidado, digo, ya cuando la vas a usar como material sonoro en el contexto de una composición y la vas a amplificar en un sistema. Porque, claro, para escucharla sola o con audífonos no importa.

Cuestionado sobre el hecho de que fuera la grabación proveniente la colección Voz Viva con la que la UNAM desde los años 60 también homenajea a estudiosos y escritores, y la idea de trabajar con un material con esa carga simbólica, y si se le replantea a casi un año de su muerte, Sosa responde:

En general no colecciono cosas, ni tengo fetiches; soy muy poco reverencial. Puedo decir que hasta me molesta el concepto del homenaje, con esa idea de la alta cultura que pone en una especie de tótem a los grandes pilares de

México. Pero entiendo que aquí, con este proyecto, sí me metí en este terreno.

Para mí, como yo lo viví, fue que sí era un personaje que conocía antes porque lo había leído. Pero lo que me pareció particularmente interesante con esta oportunidad de la composición fue conocer su mundo, a su familia, su gente cercana, ser parte de eso. Además, sé que él estaba consciente de que se iba a morir y que sabía que iba a suceder ese homenaje, al que en el mejor de los casos podría todavía asistir. Me parecía una ocasión singular y un reto también, usar su voz con ese peso simbólico, con todo lo que significa, además de ese timbre tan particular que ya mencionamos.

Pero hay que recordar que la pieza en general es, más que la voz, lo que se está contando. Tampoco es sobre las voces de los otros narradores, eso lo traté de dejar lo más neutral posible. Me interesaba que funcionara como lectura, sin que nadie dramatizara de más, si acaso León-Portilla, aunque tampoco hay una lectura dramática en él.

En náhuatl la lectura tenía una sonoridad muy llana; de repente subía un poco, pero sólo cuando era demasiado buscaba dejarlo más plano. Claramente la lengua tiene un componente musical que habría podido explotarse más, pero no era un proyecto para explorar eso, la musicalidad náhuatl. Y confieso que esto no fue lo más relevante para mí, ni que la grabación de León-Portilla fuera parte de una colección determinada; esto por contraste con el texto, el contenido, que es lo que detona todo el universo sonoro ahí plasmado, mi mundo pues. Me imaginaba, tanto en “Los presagios” como en “Los soles”, esos mundos de tigres y gigantes, esta poética tan bella en la que los viejos decían que, cuando los gigantes se caían, ya no se levantarían. Lo mismo con todas estas imágenes de la creación del mundo. Por eso fue interesante tener la premisa de usar el texto, y luego es una cuestión del permiso que uno se da de hasta dónde y cómo usarlo. La literalidad es una herramienta que yo no ocupé mucho, así

que, aunque ahí estaba el texto, quedó dispuesto de una forma muy diferente.

En este punto recordamos sus piezas como “La primavera en el fondo del colon” basado en la grabación que el propio Sosa hiciera de Gerardo Deniz leyendo su poema.<sup>8</sup> La pieza plantea una revisitación, además de una escenificación de ese paseo escatológico en voz del poeta.<sup>9</sup> A este respecto, y en contraste con la pieza de León-Portilla, agrega:

El texto también es muy divertido, ¡es una locura! Y nada que ver con mis dos óperas, donde tengo voz, pero ni un solo texto. Yo lo tiendo a “borrar”, lo dejo de lado, porque me suele incomodar. Pero en el *Ocaso de los soles* en efecto el texto tuvo mayor relevancia.

Dado que el festival de Poesía en Voz Alta, desde inicios de su segunda temporada (2005 en adelante), se ocupó de visibilizar a poetas, cantantes y otros artistas que participan presentando su obra en lenguas originarias, la solicitud de José Wolffer de incluir el náhuatl en esta pieza parecía tener el motivo adicional de seguir en la línea de esa dimensión del festival. Sobre esto, Sosa comenta:

El náhuatl es todo un tema. Como digo, parecía más un proyecto de “narrativa” donde se requería entender una historia, que de “musicalidad del lenguaje”. Estos son dos enfoques diferentes... Aunque es importante la pregunta de cómo aporta el náhuatl a la comprensión de la pieza y de su intención, no me lo cuestioné tanto.

Total, acabé un poco dejándolo ahí, pero reconozco que es un tema delicado. Por eso en general he procurado ser cauteloso, incluso al usar para mis otras

---

<sup>8</sup> Esta obra se compiló en el CD *Personae* del colectivo Motín Poeta, editado por Instrumenta y Editorial Mapas a través de Revista DF en México en 2006. Puede consultarse en el RDA de Poética Sonora MX (<https://poeticasonora.unam.mx/rda/obra/455>).

<sup>9</sup> La pieza contrasta con las que Deniz grabara en ediciones para la colección Voz Viva de la UNAM y para la del Fondo de Cultura Económica, como reconoce Fernando Fernández en un valioso artículo dedicado a las dotes orales del poeta (<https://luvina.com.mx/superhiperbatico-conversaciones-con-gerardo-deniz-fernando-fernandez>).

piezas títulos en náhuatl. Ello siendo una persona que no ha hecho nada en, ni por esa cultura, y reconociendo que no tengo una relación estrecha con ella. Esto ocurre con muchos que convivimos en este país con tantas lenguas y culturas originarias, sin conocerlas realmente.

Pero siento también que no debería ser un tabú y que nos son tan cercanas como otros elementos que, sin cuestionarlos tanto, hemos integrado de forma natural a nuestra lengua, como los anglicismos. Pero esto de los usos y dominios de las lenguas sigue siendo un tema sensible, política y socialmente; y eso se proyecta culturalmente cuando alguien presenta algo en náhuatl, o cuando se retoma algo en esa u otras lenguas originarias.

En esta pieza en específico siento que tenía sentido y justificación, porque las fuentes de las que proviene la lectura del disco estaban en náhuatl. En el disco no aparece grabado en náhuatl, pero se hace alusión a que se trata de una versión traducida de esos relatos por León-Portilla. Por eso creo que José también insistía en que ahora sí se integrara esa lengua. Aun así, considerando que en realidad no tendríamos por qué justificar tanto, pienso que siguen siendo cuestiones que procuran manejarse con cuidado y con tacto...

Este tema deriva en el diálogo hacia la recepción de la propia pieza, donde para la mayoría del público que asistió al estreno el náhuatl representa simbólicamente algo, aun cuando se desconoce lengua, de modo que en esas traducciones no se trata de lo que en términos literales comunica el texto. Esto valía de igual forma para los intérpretes, que durante el performance interactuaban con ese referente lingüístico y sonoro, sin dominar ese lenguaje. Comentamos si su función en ese sentido no podría ser también la de índice, en tanto que representa algo de esa “otra cultura”, una que sin embargo también es parte de una identidad cultural mexicana. Tras insistir en lo ya dicho, Sosa concluye para sí:

Es difícil... Comisiones como éstas son a veces raras en ese sentido. Yo las veo como un pretexto para explorar, para experimentar... Lo que siento —o la manera en la que yo lo justifiqué mentalmente para tener paz mental—

fue que esos textos son originariamente en náhuatl. En ese sentido, en esta comunicación el español deriva del náhuatl y en cierta medida nos lleva de regreso a esta lengua, hasta ahí lo dejo. Personalmente no me preocupaba tanto eso, sino más bien el tema compositivo de, como ya dije, meter las versiones en español y en náhuatl, lo que llenó de texto toda la pieza, y eso es lo que había que resolver.

### **La dimensión performativa del *Ocaso de los soles***

Durante la charla aprovechamos para abundar en las colaboraciones con los artistas que realizaron el performance:

Había dos cantantes, Bárbara Lázara y Rodrigo Ambriz, además del percusionista Milo Tamez, y de Jacob Wick, quien trabajó con todo tipo de silbatos y alientos (imagen 4 y 5).<sup>10</sup>

Más allá de su voz, me gustaba Rodrigo con su pelo largo y su aspecto medio metalero, que contrastó muy bien la voz y la presencia de Bárbara. A Jacob, que de formación es trompetista, lo escogí para hacer los alientos, y puse a Milo, que es free jazzero, a hacer los ritmos... Todo ello me permitía generar un interesante contraste con la parte de electrónica y, sobre todo, llegar a un resultado más sincrético.

En cuanto a la elección del elenco, Sosa explica los motivos que tuvo para trabajar en esta ocasión con Bárbara Lázara, frente a otras reconocidas vocalistas experimentales del medio mexicano:

Todavía no he hecho algo con Sarmen Almond, pero me gusta mucho su propuesta en la que incluso utiliza mucho la tecnología. Para esta pieza no buscaba tanto eso. Con Carmina Escobar ya tengo dos óperas en las que ella participa. Lo que en esta ocasión me interesó fue trabajar con Bárbara, con

---

<sup>10</sup> Una edición sintética del performance donde se aprecian los aportes de cada uno de los artistas puede verse aquí: <https://vimeo.com/422024196>.

quien todavía no había colaborado. Me atraía de ella justo que no usa nada más que su voz, pura, lo cual me podía funcionar bien, y también que escénicamente tiene esta presencia fuerte, teatral, como de chamana o bruja, lo cual le venía muy bien en esta pieza.

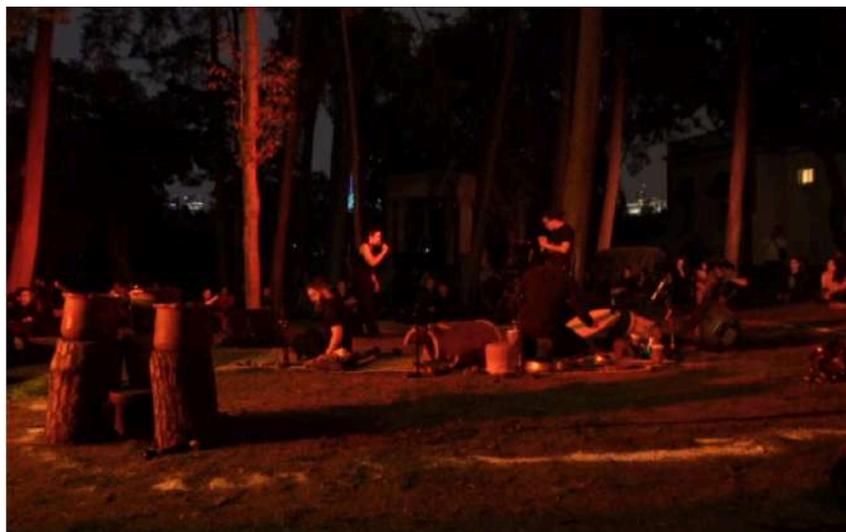


Imagen 4 y 5. Escenas de los cantantes Bárbara Lázara y Rodrigo Ambriz, y de los músicos Jacob Wick y Milo Tamez, durante el performance del *Ocaso de los soles* de Rogelio Sosa en Casa del Lago.  
(Fotografías ofrecidas por Rogelio Sosa)

## El registro: un trabajo para la memoria

Sobre el valor de la documentación, una vez realizado el performance, queda la pregunta de cómo se resguarda mejor la esencia de una pieza como ésta: hasta qué punto es importante sólo conservar el audio, o si es el video el que mejor documenta la intención creativa. Estas preguntas cada vez más acompañan a los creadores, además de a los gestores, organizadores e investigadores que buscan guardar la memoria de festivales como PVA, como lo constata Casa del Lago con su Archivo PVA. Este proceso también impactó en la conciencia de artistas como Sosa, la cual se vio reforzada en tiempos de pandemia. Pero ya en aquella charla, antes del encierro, revelaba también la necesidad de atender a esos registros:

Yo siempre he sido muy malo para la cuestión de la documentación, cosa de la cual me arrepiento, porque cuando lo estás haciendo tienes quizá una postura —hasta cierto punto ideológica— de darle valor a la acción y al momento, al presente en el que la pieza está sucediendo, en lugar de pensar en el documento y el registro. Tengo la impresión de que esto es diferente con los artistas visuales, a quienes parece importarles más la documentación (el conservar unas buenas fotos y un buen video), que la experiencia del público. Sé que esto es una generalización injusta, pero antes, cuando veía esta tendencia, me molestaba muchísimo.

Por otra parte, confieso que justo eso ha hecho que tenga un montón de piezas que no están documentadas... Apenas con el tiempo me he vuelto un poco más cuidadoso. Por ello en esta ocasión sí fui yo quien pidió que se hiciera registro de video.

En cuanto a lo sonoro, la pieza como composición está también grabada en audio, o sea, es una pieza que está fija, digamos, la que tiene la electrónica y las voces: todo ahí está fijo, previo al performance *in situ* donde se añaden los materiales de los músicos y vocalistas que improvisan en escena. Con eso

se genera un segundo registro sonoro, que integra el trabajo previo de estudio con el acto en vivo.<sup>11</sup>

Sobre la calidad de ese último registro, Sosa confiesa no haber quedado del todo satisfecho. Por un lado, debido a fallos técnicos, y por otro, a causa de los efectos acústicos relacionados con la amplificación del sonido en ese espacio abierto, cuyas condiciones eran difíciles de prever. Sin embargo, a posteriori encontró soluciones que permitieron editar ese registro inicial.<sup>12</sup>

Tengo esa grabación, con los micrófonos con los que se estaba amplificado. No quedó tan bien como hubiera querido. Además, no se registró al percusionista Milo, pues su micrófono no funcionó. Aun así, esa versión da una idea general de lo que trata la pieza. Mi intención es volver a grabarlos a él y a Rodrigo Ambriz en estudio, porque ese registro tampoco quedó tan limpio. Esto para dejar un documento íntegro de esa presentación.<sup>13</sup>

Más allá del problema con el micrófono, a posteriori me di cuenta de las dificultades que planteaba la amplificación en el Jardín Sonoro de Casa del Lago. Es un lugar que está rodeado de sonido, por lo que cuando buscas que se escuche más fuerte, se genera un *feedback*. Y como en la pieza hay momentos en que sube mucho en volumen, no funcionaba como yo había esperado. Si estas capas podían reconocerse o perderse también dependía de dónde estaba sentada la gente. Tal vez los detalles se captan mejor si se usan audífonos, porque sí hay muchas capas.

No es un espacio fácil para presentar música experimental ahí, al menos este tipo de composiciones electroacústicas, con un componente performativo que además contempla tantos detalles. Si volviera a hacerla, tendría que ser en un contexto diferente. Incluso no sé si usaría otra vez las percusiones de

---

<sup>11</sup> La edición, además de otros materiales documentales, tanto fotográficos como de registro en video del performance completo, pueden consultarse en el previamente citado sitio web de Rogelio Sosa y en el RDA de Poética Sonora MX, véase nota 5.

<sup>12</sup> Véanse los contenidos de *El ocaso de los soles* en su sitio web.

<sup>13</sup> El registro de Ambriz se realizó todavía antes de la pandemia y se integró en la versión que está disponible para su consulta. No así el de Tamez.

la misma manera, pero los cantantes sí, eso sí me gustó, sobre todo la cuestión escénica, la presencia real e improvisatoria que tuvieron al emplear su voz.

### **Composición y performance: entre lo ritual y lo ceremonial**

Un motivo central por el que Sosa aceptó el encargo de esta composición fue por ver que tenía posibilidad de seguir explorando uno de los temas que lo han ocupado en sus composiciones recientes: la ritualidad. Al respecto comenta:

Me interesa el rito y cómo se articula lo ceremonial, sobre todo visto desde las culturas occidentales prehispánicas, o bien las culturas de otros lados como las transiberianas; encuentro que en este plano comparten diversos rasgos y tienen similitudes.

Mi idea es tomar ciertos elementos de lo ceremonial, desde observar cómo se congrega la gente, a cómo se mueve la energía a lo largo del ritual. Es algo que me ha apasionado últimamente: el arte, la música, más que como la organización del sonido y el sonido en el tiempo, como una definición más arcaica, encontrando cómo se maneja la energía en torno a un evento.

Considero como una parte de esta pieza el encontrar cómo se organiza el espacio ritual, no como algo fijo a priori, sino como lo que se va creando y armando durante el desarrollo. Por ejemplo en esta presentación en Casa del Lago, para el círculo que Bárbara dibujó con cal en el pasto (imagen 6 y 7), ella me preguntó —¿De qué tamaño y dónde lo hago?—, y yo le dije —Tú hazlo donde sientas que tiene que estar—; es decir, me interesaba que ella se guiara por la energía presente y no como una impostura estética. De hecho, para todo ese devenir dimos sólo un par de pautas, nunca ensayamos. Todo se dio en ese momento inaugural, en eso que el público vio.



Imagen 6 y 7. Bárbara Lázara y Jacob Wick durante el performance del *Ocaso de los soles*.  
(Fotografías de Susana González Aktories)

En cuanto a los ensayos, la manera de trabajar y lo que la pieza tiene que ver con las prácticas rituales y con la improvisación, comenta:

Aunque no había ensayos, por supuesto tuvimos pruebas de audio, pero nunca hicimos la pieza de corrido. El día del estreno fue la primera vez que la

corrimos. Había una idea de entrar a esa zona de riesgo, de tensión, a partir de un momento que era nuevo para todos.

La pieza sólo tenía ciertas pautas fijas, como las secciones en las que estaba dividida, las cuales tenían una duración determinada. También se acordó dónde tenían que entrar los músicos y vocalistas y dónde no. Para esa parte hice una especie de escaleta, un guion, para el cual me ayudó la coreógrafa Aura Arreola (imagen 8). Entonces dijimos —A ver, aquí quién hace qué de acuerdo a lo que está sucediendo, lo que se está diciendo, lo que queremos transmitir—, pues todos en cierta forma siempre están haciendo algo, ya sea que se desplacen a una zona del espacio, o se muevan de cierta manera, o den vueltas, o toquen un instrumento, o sumerjan las flautas al agua... o sea, siempre está pasando algo, y justo esa parte se dejaba un poco al devenir, como ocurre con los rituales.

**Escaleta musical y escénica para "Ocaso de los soles"**  
Rogelio Sosa, 2019

---

**Negro:** Narración

**Azul:** Indicaciones musicales

**Rojo:** Indicaciones para voz e instrumentistas

F- Voz femenina

M- Voz masculina

P- Pensación

A- Asiento

T- Todos

**Verde:** Indicaciones escénicas (gestos, acciones, movimiento, desplazamiento, sillas, etc.)

Zonas de ejecución musical: 1, 2 y 3

Zonas de acción: COMETA, FUEGO y FAYO

**Naranja:** Iluminación

---

**SECCIÓN I - Vuelo**

**INTRODUCCIÓN** - 2 minutos aprox.

Electrónica sola

Referencia general: Vuelo

Emban los músicos a el espacio. Se colocan en diversos lugares.

La pieza comienza con un black-out de las luces de Casa del Lago. Toda esta sección ocurre en la oscuridad.

**Escena 1**

Drona vuelo: Huelco. Grave

No hay interrupción entre esta sección y la siguiente

---

**SECCIÓN II - Cometa**

1er. presagio: 4 minutos aprox.

Electrónica - narración

Referencia general: Suspenso

Zona: COMETA

**Escena 2**

Controla dron y grave

Empieza narración en náhuatl

Se prende una luz vertical roja (3 o 4 LED tubes) colocados en la parte superior de un tubo o cable de acero suspendido

Poco a poco llegan los 4 músicos abajo de la zona COMETA y voltúan a ver las flautas. Como insectos atraídos por la luz.

Termina narración en náhuatl

Un ataque de pie a sonido de aire en maíz

Diez años antes de venir los españoles, primeramente se mostró un funesto presagio en el cielo.

Cero ataque de pie a sonidos de aire abstracto

Una como espiga de fuego, una como llama de fuego, una como aurora: se mostraba como si estuviera golando, como si estuviera punzando en el cielo.

Cero ataque de pie a sonido de aire en maíz

Ancho de asiento, angosta de vértice. Bien al medio del cielo, bien al centro del cielo llegaba, bien al cielo estaba alcanzando.

Y de este modo se veía: allá en el oriente se mostraba: de este modo llegaba a la medianoche. Se manifestaba: estaba adn

en el amanecer; hasta entonces la hacía desaparecer al Sol.

**SECCIÓN III - Nacimiento**  
 Introducción de los soles: 3 minutos aprox.  
 Prosodia: voz masculina - electrónica - narración  
 Referencia general: invocación  
 Zona 1  
 Se comienza a iluminar poco a poco el ambiente general de las secciones de Los soles: 100% hasta el final de la sección (traste)  
 Se ilumina zona 1

**Escena 3**  
 F y A: se dirigen a zona FUEGO y lo prenden.  
 P y M: tocan en zona 1.  
 Terminando F se prepara en zona 2.  
 A se prepara en zona 3

Comienza un dron medio-grave (registro vocal bajo) y armónico. Especial: Segmento en crescendo hasta la siguiente escena.  
 Comienza narración:  
**Se refería, se decía**  
**que así hubo ya antes cuatro vidas,**  
**y que ésta es la quinta edad.**  
 P: Comienza prosodia desde el silencio y desarrolla hasta el final de la escena del caca a un punto estable, sencillo, seco, preguioso y potente.  
 Tercerización y terciación principal.  
**Como lo sabían los viejos,**  
**en el año 1 Consejo**  
**se cimentó la tierra y el cielo.**  
 M: Comienza voz masculina, grave. Fraseo largo y tendido. Desde el silencio. Desarrollo a un canto largo y melódico basado en la frecuencia fundamental de la electrónica. (ref. comienzo LeerBunde Healing Technique y Sorel intrusión remoral)

**Escena 5**  
 Electrónica comienza a pulsar  
 Comienza traste de tarriano.  
**Y así lo sabían,**  
**que cuando se cimentó la tierra y el cielo,**  
**habían existido ya cuatro clases de hombres,**  
**cuatro clases de vidas.**  
 Se integran poco a poco voces masculinas procesadas. Cantos.  
**Sabían igualmente que cada una de ellas**  
**había existido en un Sol (una edad).**  
 Crescendo que desemboca a la siguiente escena en interrupción

---

**SECCIÓN V - Llamas**  
 2da prosodia: 3 minutos aprox.  
 Voz femenina - acentos - electrónica - narración  
 Referencia general: Cacos  
 Zona 3  
 Fondo de invocación Los pregueros (traste)  
 Se ilumina zona 3

**Escena 7**  
 F y M se dirigen a zona FUEGO y siguen prendiéndolo.  
 A toca en zona 3  
 P se prepara en zona 2

Comienza desde el silencio.  
 Sonido de fuego que crece gradualmente hasta la siguiente sección o invade los 3 canales. Sonido de caca.  
**Por su propia cuenta se abrasó en llamas, se prendió en fuego: nadie tal vez le puso fuego, sino por su espontánea acción**

A: Dejar de tocar el caca y cambiar a flautas. Comienza improvisación con xite. Llamadas. En crescendo hasta la siguiente escena.

**Se mostró: ya ardían las columnas. De adentro salen así las llamas de fuego, las lenguas de fuego, las llamaradas de fuego.**  
 Comienzan voces a aparecer. Se muestran y esperan en el espacio poco a poco como el fuego.

**Escena 9**  
 F y M giran alrededor del fuego

Débilmente en extremo acabó el fuego todo el mediodía de la casa. Al momento hubo vociferó estruendoso; dicen: "Mexicanos, vovid de gras: eo apagará. Trasté vuostros ofenderá..."  
 F - M: Improvisación hacia la tensión. Mucha repetición. Llamas.  
 Usar el xito en música para improvisar.

**Pero cuando le echaban agua, cuando intentaban apagarla, sólo se enardece flameando más. No puede apagarse: del todo arde.**  
 El sonido de fuego y voces se convierte en una masa de ruido blanco.  
 Corte súbito

Corte de iluminación súbito

---

**SECCIÓN VI - Quetzalcóatl**  
 1er sol: 3 minutos aprox.  
 Voz masculina - acentos - percusión - electrónica - narración  
 Referencia general: Flaut  
 Zona 2  
 Iluminador de Los soles entra súbitamente con la música electrónica

**Escena 8**  
 F divide el espacio con una cuerda en forma de arpa hasta desde la zona FUEGO hasta la zona 1  
 M canta en zona 2

Ataque masivo en la electrónica.  
 Sección rítmica. Flaut Apac  
 P: Entra percusión con el ataque de la electrónica y en diálogo rítmico

Comienza narración:  
**Y dicen que a los primeros hombres**  
**su dios los hizo, los forjó de cenizas.**  
 M: Comienza improvisación en diálogo con la electrónica. Quetzalcóatl Aire y viento. Inhalaciones y exhalaciones. Chamánico

**Ésto lo atribuyen a Quetzalcóatl,**  
**cuyo signo es 7-Viento,**  
**el los hizo, el los inventó.**  
 A: Comienza improvisación en diálogo con la electrónica.  
 Flautes principal.

**Escena 10**  
**El primer Sol que fue cimentado,**  
**su signo fue 4-Agua,**  
**se llamó Sol de Agua.**  
 Corte súbito.  
 M-A-P: Corte súbitamente en la última palabra de la narración (Agua)

Estruendo de tsunami desde el silencio.  
 M-A-P: Improvisación libre y ruidosa.  
**En él suscitó**  
**que todo se lo llevó el agua,**  
**Y las gentes se convirtieron en peces.**  
 M-A-P: Desvanecimiento hasta el silencio junto con la electrónica, tratando de imitar los sonidos de agua.  
 Sonido de mar. Luego agua y al final gotas resonantes

Imagen 8. Reproducción de las primeras tres páginas de la escaleta correspondiente a la presentación del *Ocaso de los Soles* preparada para Casa del Lago. (Documento compartido por Rogelio Sosa)

En este punto Sosa se detiene a ejemplificar, en el contexto huichol, ese constante devenir y su significación, tanto en la narrativa como en el espacio ritual:

Si tú te empeyotas y sales, se genera una situación que se va a contener por el propio ritual, pero no sabes exactamente a dónde te va a llevar. Ese es el aprendizaje que da la ceremonia, esas revelaciones, esos ascensos que hay al lugar, porque aparte de lo ritual o lo iniciático, hay esta idea de conectar arriba y abajo, o a la inversa, sin que sea lineal sino espiral, por lo que nunca regresas al mismo lugar. Pasas siempre a un sitio nuevo, por ejemplo a las profundidades, o hacia arriba, al cielo, pero siempre estás en ese movimiento a algún lugar desconocido. Y eso me gusta, es una de las cosas que tomo para composiciones como ésta, y que se vincula mucho con la improvisación. Los improvisadores también tienen esa consciencia de que es una cuestión energética de compartir con los demás un momento de descubrimiento, de sorpresa, y eso para mí es importante. Ello no significa que la improvisación sea totalmente libre, al grado que cada uno esté desarrollando algo completamente diferente. Sí me gusta acotar, digamos, estructurar previamente, y esta pieza también se comporta así.

Por lo anterior, para acotar esa dimensión performática, no sólo le es importante guiarse por el sonido, sino también a partir de ciertos elementos que podrían considerarse escénicos, los cuales orientan coreográficamente las acciones y de ahí el devenir sonoro. No obstante quedó en duda de si podría llamársele propiamente una “puesta en escena”. Esto considerando que hubo situaciones no planeadas y que no podían controlarse, como el clima, lo cual llevó a curiosas casualidades como la de que empezara a llover justo cuando en la grabación se mencionó la lluvia, y ello a su vez alteró otros aspectos que se tenían planeados en el performance. Sosa evoca además otros pasajes específicos que le parecieron memorables:

Para una sección bastante compleja y larga había unos “espejos de obsidiana”, elaborados de acrílico negro, que debían acompañar el texto en

el cual se hacía alusión a la grulla que se le lleva a Moctezuma con cara de espejo y que está en el “Séptimo presagio”, una imagen que me parece increíble. También se recogió en códices. Esos elementos, como los espejos y los soles, yo quería que estuvieran ahí. Aura, la coreógrafa, me ayudó a coordinar esa parte escénica. Pero fui muy claro con ella y le dije —Tengo mis ideas, discutámoslas, dime si esto funciona—, sobre todo bajo esa intención más general de conceptualizar un ritual, donde todo es importante y todo está conectado.

Básicamente le pedí a Aura que concibiera un espacio de trabajo para todos nosotros, y con base en eso ella tomó decisiones. Por ejemplo, incorporó unas copaleras, que lamentablemente no funcionaron porque llovió. Más que el que tuviera que tratarse de copal, la idea para mí sobre todo era llenar el espacio con humo, para ambientar y crear efectos con la iluminación, y que esto dialogara con el sonido. Funcionó muy bien cuando hicimos una prueba la noche anterior con la iluminación: prendimos las copaleras y se veía cómo el aire empujaba esa masa brumosa, la movía, y de pronto había alguien que salía del humo. Pero las brasas no prendieron en la inauguración...

En cuanto a las instrucciones de interacción con esos elementos y con el público, Sosa aclara:

Todos se atuvieron a lo que les decía, que en parte era para generar un ambiente enrarecido, por ejemplo al tomar los espejos y voltear a ver al público para que éste se viera también ahí retratado. O sea, eran gestos que formaron parte de la acción, nada más. Había muchas acciones de ese tipo. Otra fue cuando Jacob sumergió unas flautas al agua.

Los objetos y *props* cobraban una función muy práctica, y cada pequeña sección tenía una relación con un tipo de acto ceremonial o ritual particular, como refrendar o marcar un círculo, hasta la cuestión de los espejos. Encuentro que lo prehispánico también tenía mucho ese carácter, hasta donde sabemos y podemos reconstruir, o hasta donde nos gusta imaginar:

hay mucha poesía, y eso incluso en gestos pequeños que aparecen casi metafóricamente, como el espejo y el reflejo. Varias no parecían tener relación directa con lo sonoro, ni con acciones propiamente “rituales”, como la creación del círculo o el encender el fuego, pero sí influyen en el performance y de ahí para mí también condicionan lo sonoro. Y más allá de esto, por supuesto, estaban lo sonoro e instrumental actuando por sí mismos, por ejemplo con las flautas, las percusiones, los cascabeles...

### **Tipificaciones sonoras: de vuelta al tema delicado**

El uso de instrumentos como los cascabeles, los recursos percutidos y los alientos, orientan la conversación a cuestionar si Sosa percibe un cambio en estas propuestas que incorporan lo ritual. Por un lado, porque aun para apelar al auditorio desde otro lugar se corre el riesgo de rayar en la tipificación y el lugar común, por ejemplo, por el mero empleo de ciertos instrumentos. Viene a la mente la imagen que hoy en día se tiene en México de los concheros, quienes se han vuelto referenciales y hasta familiares para un público mexicano, dado que esas prácticas se han recuperado cada vez más en el espacio urbano, logrando que la audiencia conecte rápidamente y establezca una relación con un planteamiento ritualístico-musical. La inclusión de este tipo de instrumentos, que representan un giro en la trayectoria de Sosa, el cual confiesa haber iniciado tímidamente, en esta pieza lo considera “un poco más maduro”, agregando:

La idea de una experimentación desbocada, como había hecho toda la vida, ya no me interesa, me parece que la he rebasado. Ahora lo que llama mi interés son también las reacciones y la participación del público, incluso cuando deliberadamente hago un guiño o utilizo referentes musicales culturalmente estereotipados. Me parece muy interesante trabajar desde ahí. Aun así a veces me encuentro también con reacciones adversas y peyorativas por parte de cierta gente, por ejemplo la que desacredita a los concheros, y así ocurre sin duda con otras referencias al mundo indígena. O

a la inversa, gente que lo desacredita a uno por emplear esas referencias sonoras sin “pertener” a ese mundo.

De primera instancia sorprende a algunos que yo lo haga, y más allá de cómo de pronto uso un silbato o un caracol, el que se escuche también un pulso determinado en mis piezas. Todo ello olvidando que éstas también están compuestas de otros elementos, sin que se vuelvan protagónicos ni dominen unos sobre otros, sino todos entretajidos de muchas formas, contrapunteándose y sincretizándose. De hecho creo que esta pieza es muy sincrética en muchos aspectos, aunque pudiera parecer por momentos que los recursos y referentes en el caso de lo prehispánico sí llegan a ser muy literales. Viéndolo así, pienso que es una decisión personal: prefiero eso a otro tipo de estereotipos. Y me parece más interesante hacerle un guiño a eso, amagar con que vas en una onda completamente tradicional, y luego le das un giro, lo enrareces, generas una sorpresa que permita asociar la experiencia con algo nuevo. Ese juego de expectativas me parece interesante.

Y por otra parte, a diferencia de la gestualidad “clásica” de la improvisación y experimentación en la electroacústica, claro que en esta pieza hay ritmos y sonidos instrumentales distinguibles y asociables con lo “prehispánico”. Están esos elementos ahí, pero hay otros operadores, formas y estrategias que tiene la música, de toda la vida, juegos morfológicos, en fin, un montón de cosas. Aunque sí, evidentemente, salta el referente de los caracoles y las conchas... sobre todo esos dos, más que quizá las ocarinas o las flautas...

En cualquier caso, sí pienso que mi obra eventualmente puede apelar a borrar ese referente del estereotipo, en un sentido quizás distinto a lo que hace Jorge Reyes, y en uno diferente al de ver un “*mexican curious*” en esas alusiones al universo que remite a culturas como la mesoamericana, porque esos sonidos tienen una fuerza muy particular, que también puede rebasar el lugar común y fundirse en nuevos complejos sonoros.

La búsqueda de la ritualidad Sosa la define, por ende, como un ir más hacia lo “puro”, un concepto controvertido si se considera desde una perspectiva cultural, por lo que rectifica y se refiere a ello como a lo más “inmediato” de esa comunicación ritualizada, así como a esa esencia o potencia que invoca.

### **Perder el miedo**

En relación con su toma de postura personal frente a la mirada que León-Portilla proyecta sobre la conquista y sobre la visión de los vencidos en esta pieza, la charla viró hacia esos contenidos y cómo se toma —o no— una distancia sobre estos. Pues si Sosa en años recientes se ha inclinado más por abordar una faceta no sólo ritualista y concerniente a la naturaleza, cabe preguntarse hasta qué punto hay crítica o comentario a estos temas. Y en este caso particular, cabe cuestionar hasta dónde prima la idea de homenaje al historiador, e incluso al tema de la conquista, y si hubo un momento de interrogar o de situar su perspectiva al respecto. Ello llevó a la discusión de hasta qué punto es tajante y aun simplista la tradicional dicotomía propuesta sobre vencedores y vencidos, a la que siguen todavía sujetas la historia y cultura en México, y en qué medida hace falta reflexionar sobre nuevas formas de negociar la identidad, en un mundo donde los cruces y apropiaciones se vuelven cada vez más ricos y complejos. Especulamos si parte de esa postura inicia con el título, al concebir la pieza desde un “ocaso”, aunque como puede verse por los textos elegidos también está un “surgimiento”, acaso ambos como dos caras de una misma moneda, dos caras que todavía nos cuesta conciliar.

Hay mucho miedo y sé que yo mismo, con mi búsqueda y trabajo en el marco de los rituales, me estoy metiendo en un territorio muy delicado. Ahí me di cuenta de que no podía llegar tan lejos en ese proyecto. En otra composición mía, más o menos cercana, *Eclíptica* —un disco que salió publicado con apoyo de Substrata y Ex Teresa Arte Actual en 2019—, se habla de eso, pero no se escucha literal, ni tampoco los títulos son literales.



Imagen 9. Portada del disco *Eclíptica* diseñada por Mara Arteaga.  
(Foto tomada del sitio del creador: <https://www.rogeliososa.com/ecliptica>)

Hay una pieza de ahí que se llama “Solsticio” y otra que titulé “Día de Equinoccio”, hasta ahí, interprétalo como quieras. Y si ves la portada del disco, hay una referencia sutil a una cuestión prehispánica, pero igual podría ser otra cosa.

Yo creo que aquí hay un tema muy interesante, que se tiene que tocar actualmente y sobre el que no he dejado de reflexionar: la idea de una herencia cultural. Y vinculado a ello, el tipo de formación que tenemos en general, o cuando menos en la práctica artística, para tratar de entender por qué el miedo o la omisión de ciertos elementos, y por qué nos sentimos tan cómodos con otros. Por qué, por ejemplo, nos resultan familiares ciertas texturas, formas sonoras, estrategias, y por qué eso mismo a veces nos

puede incomodar por estar tan cargada. Eso vale para todos, pero también para nosotros como músicos experimentales que estamos “rompiendo”, en el sentido de reinventar y de probar una y otra vez, ¿y por qué con ciertos temas nos tendemos a frenar? Yo siento que incluso en esos terrenos hay que perder un poco el miedo. Apuesto más a eso, para poder tener más soltura a la hora de experimentar y de buscar nuevos códigos, nuevas formas, nuevas maneras de pensar. Porque la modernidad nos ha empujado a la idea del progreso y, como parte de éste, a la ruptura como destrucción, como punto de partida para la innovación, para una radical y nueva conformación. Esa retórica y esa dirección a mí ya me parecen caducas y no las considero nada constructivas en nuestra condición digamos “poscolonial”, aquí en México, actualmente. Siento que justamente hay que voltear a todos los lugares, adentro y afuera, reflexionar sobre la forma en que estamos pensando las cosas, más que sólo cuidar determinados resultados. Y parte de ese trabajo es preguntar cómo se está manejando eso, por qué hay reticencias, por qué tendemos a caer siempre en los mismos caminos, presos de los mismos paradigmas...

En el mismo sentido, volviendo sobre el uso de las lenguas originarias como algo que tiene implicaciones éticas subraya:

Hay culpa, mucha culpa. Y luego hay prejuicios que le son achacados a uno, hasta con tintes raciales, por ejemplo, al desacreditar que uno pueda usar un caracol si no viene directamente de una cultura originaria o no ha rezado a las mismas deidades. Eso me lo han dicho sobre mis posturas y sobre lo que he estado haciendo últimamente. Tal es el caso de la pieza “Centlalia”, presentada en la Explanada de la Espiga del MUAC para el festival Vértice en octubre de 2019. Quizá en el nombre del título no se escucha tanto, pero es una palabra que proviene del náhuatl y que quiere decir “agregar, allegar, reunirse”. Y es eso, simplemente una pieza que tematiza el ponerse alrededor de algo y de compartir a través del sonido. Y sí, más allá del nombre usado, recibí comentarios como por qué uso instrumentos “prehispánicos”. Si se escucha la pieza, me atrevería a decir que ni siquiera

se distinguen; por ejemplo, hay una ocarina, pero está procesada de tal forma que suena distorsionada. En las presentaciones estos instrumentos incluso estaban pintados de negro, con la intención de “neutralizarlos” un poco. Y aun así, algunas personas vieron la ocarina y me cuestionaron por eso. En cambio con un violín “europeo”, nadie me iba a decir nada, o con un instrumento japonés, también histórico de hace dos mil años. Eso sí, cuidado si usas una ocarina, o unas conchas, porque no eres de la cultura... Es triste encontrarse todavía con tanto prejuicio, movido también por la culpa, y por un mal entendido paternalismo que pretende darle su espacio a las culturas originarias. Sé que me estoy metiendo con esto en un territorio muy delicado y complejo, pero en parte siento que el hacerlo me está refrescando, o cuando menos sacudiendo un hastío que traía por mucho tiempo, en el que me sentía como hámster dando vueltas a lo mismo. Sí avanzaba, claro, y por momentos llegaba a algo que se sentía distinto, pero se consumía muy rápido y no sentía que me llevaba a una investigación artística real. Ojo, no estoy en la búsqueda “prehispánica”, pero sí estoy tocando lo prehispanico colateralmente a través de esta cuestión de lo ceremonial y lo ritual. Porque, cuando menos, yo también soy testigo directo de esas prácticas, pues me toca oír, compartir un mismo espacio, por ejemplo con los huicholes: ir con ellos y conocer su manera de visionar y generar experiencias, atestiguar que sí hay unos caracoles o unas hojas secas que están haciendo algo, o una flauta, una armónica o un violín, esos instrumentos que también se han sincretizado. Los huicholes de hecho tienen unas variaciones de violines muy particulares. Ese mundo me parece muy interesante, y sí, creo que merece un espacio de búsqueda y de exploración especial. Para mí hay en ese sentido todo un mundo de exploración que viene en los próximos 10 años, y mucha depuración, que hace mucha falta.

Este proyecto del *Ocaso de los soles* tal vez no es el mejor ejemplo de lo que acabo de decir. Pero creo que me sirvió para algo como salir del clóset y decir —A ver, va a haber náhuatl escrito, textos prehispanicos, instrumentos

prehispánicos, pulso y ritmo—, que eso es lo que hay, ni siquiera hay melodías que pretendieran ser otra cosa, en ningún momento, no hay nada de eso, todo es mi mundo: una cuestión de sincretismo total, de juntar, de hacer embonar estos dos o más mundos. Pero quizá hará falta hacer más la mezcla, el coctel, para que no queden tan separados en dos capas.

### **Transfiguraciones posibles para la pieza: proyección para un futuro incierto**

Sobre el futuro de la pieza, antes de saber que vendría la pandemia a remover todos los planes, Sosa proyectaba:

De aquí al 2021 es un año de muchas conmemoraciones por los 500 años del “encuentro” de culturas, sintetizadas en el encuentro de Cortés con Moctezuma, así que quiero editar la pieza para mostrar de qué va el proyecto y ver si alguien se interesa en volver a presentarlo en vivo.

Como dije, creo que voy a hacer dos versiones: una con voz y otra sin voz. Probablemente será más atractiva o interesante para algunos si está la voz de León-Portilla, pero sí sacaría algo de texto. Incluso, si se queda León-Portilla, consideraría sacar el náhuatl.

Si fuera por mí, dejaba la narración que lee Gabriela Palafox de “Los presagios” y grabaría la parte de León-Portilla con otra persona. Idealmente, incluso, me encantaría tener a dos personas que hablaran náhuatl como lengua materna, una masculina y otra femenina, y que leyeran el español pero en donde pudiera reconocerse algo de su acento, sin que apareciera el náhuatl, salvo en esa apropiación que hicieran desde su propia musicalidad lingüística. No pediría a ningún actor que lo hiciera, sino a una persona que justo encarna los dos mundos. Eso es como lo haría yo en mi cabeza. Ahora, si el proyecto se fuera al extranjero, un lugar donde no hablan español, tal vez sí lo haría en náhuatl... no lo sé... Nuevamente llegamos a un punto delicado.

Ya veremos qué depara el futuro...

El *Ocaso de los soles* no se ha llegado a reescenificar ni a recomponer hasta esta fecha que nos volvimos a reunir Rogelio Sosa y yo para repasar la última edición de este texto. Pero sigue ahí la idea, como sigue la esperanza de que en esta primera versión que se preparó para Casa del Lago se lleguen a subir sus materiales al Archivo PVA, como un gesto para completar la memoria.