

RAÚL CASAMADRID  
Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura  
UMSNH-DIAC

# CULTURA ANCESTRAL, MÚSICA, TECNOLOGÍA Y PERFORMANCIA: UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE JORGE REYES, HUMBERTO ÁLVAREZ Y ANTONIO ZEPEDA

**Resumen:** A partir del último cuarto del siglo pasado algunos jóvenes músicos mexicanos, entre los que destacan Jorge Reyes, Humberto Álvarez y Antonio Zepeda, comenzaron a realizar una labor ligada a la expansión inter, multi y transdisciplinaria de su expresión artística a partir del reconocimiento de diversos campos creativos y a través de la actualización de tradiciones culturales tanto mexicanas como de otras partes del mundo. La utilización de antiguos instrumentos musicales y la mixtura de técnicas clásicas con instrumentos y tecnologías de vanguardia se concretaron en actos performativos que trascendieron las formas tradicionales de ejecución musical para integrarse en la colectividad de sus receptores. La mixtura de música con danzas, cantos, coros, coreografías, escenografías, vestuarios, luces, grabaciones, videos, sintetizadores y equipo electrónico de nueva generación transitó así por nuevos caminos de expresión, no exentos de cierta sanación terapéutica y un grado de introspección hacia la conciencia universal.

**Palabras clave:** Jorge Reyes, Humberto Álvarez, Antonio Zepeda, mexicano, performance, transdisciplina.

Recepción: septiembre de 2017. Aceptación: octubre de 2017.

## ANCESTRAL CULTURE, MUSIC, TECHNOLOGY AND PERFORMANCE: AN APPROXIMATION TO THE WORK OF JORGE REYES, HUMBERTO ÁLVAREZ AND ANTONIO ZEPEDA.

**Abstract:** In the last quarter of the 20th century, a group of young Mexican musicians among which Jorge Reyes, Humberto Álvarez and Antonio Zepeda stand out, began to work on ways in which to expand their artistic expression in inter, multi and transdisciplinary ways, through the recognition of diverse creative fields and by adopting and transforming cultural traditions from Mexico and from other parts of the world. The use of old musical instruments and the mixture of classical techniques with avant-garde instruments and technologies came together in performative acts that transcended the traditional forms of musical performance and were integrated into the collectivity of their recipients. The mixture of music with dances, songs, choirs, choreographies, sets, costumes, lights, recordings, videos, synthesizers and new-generation electronic equipment created new ways of expression, which were not exempt from a certain therapeutic healing and a degree of introspection towards universal conscience.

**Keywords:** Jorge Reyes, Humberto Álvarez, Antonio Zepeda, Mexican, performance, transdisciplinary.

### Introducción

A partir de las últimas dos décadas del siglo pasado algunos jóvenes músicos mexicanos, entre los que destacaron Jorge Reyes (1952), Humberto Álvarez (1954) y Antonio Zepeda (1947) comenzaron a realizar una labor ligada a la expansión inter, multi y transdisciplinaria de su arte a partir del reconocimiento de diversos campos creativos y a través de la actualización de tradiciones milenarias, tanto mexicanas como de otras partes del mundo. La utilización de antiguos instrumentos musicales americanos y la mixtura de técnicas clásicas con instrumentos y tecnologías de vanguardia se concretaron en actos performativos que trascendieron las formas tradicionales de ejecución musical para integrarse en la colectividad de sus receptores. La mezcla de música con danzas, cantos, coros, coreografías, escenografías, vestuarios, luces, grabaciones, videos, sintetizadores y equipo electrónico de nueva generación transitó, en manos de estos autores, por novedosos caminos de expresión, no lejos de una intención patente por presentar una mexicanidad reconfigurada, entendida como un acercamiento —más o menos consciente— al imaginario idealizado del México prehispánico, donde los ritos y la celebración de antiguas deidades convivía con la sanación terapéutica y la introspección hacia la conciencia universal. Estos actos performativos dieron lugar a una iconografía que identifica a sus exponentes tanto con lo ancestral como con lo posmoderno.

Dos obras colectivas de estos artistas alcanzaron un punto climático por los valores comprendidos que expresaban: se trata de *A la izquierda del colibrí*, de Jorge Reyes con Antonio Zepeda, y *Comala*, del primero con Humberto Álvarez. En ellas se plasma ya lo que —en palabras de Jorge Reyes— fue definido como *tloque nahuaque*; esto es, música corporal con canto armónico en idiomas autóctonos mexicanos. En náhuatl, el idioma antiguo mexicano, un nahual significa “lo que es mi vestidura, lo que trae mi piel”, y dentro de las antiguas creencias mesoamericanas se refiere a la habilidad del propio ente (animal y mítico) para transformarse en una criatura mitad hombre y mitad bestia.

### Tres músicos nacidos a la mitad del siglo XX

La región del río Cupatitzio se distingue por haber generado, a su paso, el desarrollo de una importante producción agrícola en medio de una exuberante vegetación. Este afluente del río Balsas discurre por el estado de Michoacán y su nombre significa, en lengua purépecha, *río que canta*. El nombre de Uruapan —ciudad ancestral erigida a la vera del Cupatitzio y cuna de Jorge Reyes— significa “el lugar donde siempre reverdecen las plantas y producen flores”.<sup>1</sup> No en vano el escudo de Uruapan (Imagen 1) comprende, en su parte superior, los perfiles del conquistador español y del nativo purépecha, y en la parte inferior, junto a las ramas del cafetal y una jícara de maque, un listón con la leyenda que reza: “Salvaguarda del espíritu, la tradición y la mexicanidad”.



**Imagen 1.** Escudo del municipio de Uruapan, Michoacán. Creado por el coronel Luis Valencia Madrigal y realizado por encargo del cabildo municipal el 16 de julio de 1960, técnica mixta. Recuperado el 10 de noviembre de 2017, de <http://www.paginasprodigio.com/cesarmendez2/escudo.htm>

<sup>1</sup> Esta es la interpretación que, basado en “el distinguido Sr. D. Toribio Ruiz, padre del Lic. D. Eduardo Ruiz” nos ofrece el profesor Francisco Hurtado Mendoza, cronista oficial de Uruapan, en su libro *Uruapan y su Escudo de Armas a través de la Heráldica*: “Uruapan, voz de raíz purépecha, proviene del verbo Úrhupani, que significa ‘extenderse o multiplicarse los retoños o cogollos de las plantas’” (Hurtado Mendoza, 2001, p. 121).

Reyes estudia flauta transversa en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, mientras que Álvarez cursa estudios de armonía y composición en el Conservatorio Nacional de Música; por su parte Zepeda pasa de bailarín de ritmos afroamericanos a músico autodidacta.<sup>2</sup> Luego de la controvertida y rebelde época de fines de la década de los sesenta, llena de movimientos juveniles, algarabía y *arte pop*, los tres músicos deciden acercarse de una manera definitiva a expresiones musicales de corte tradicional tanto como a las emparentadas con tecnología de vanguardia (Imagen 2).

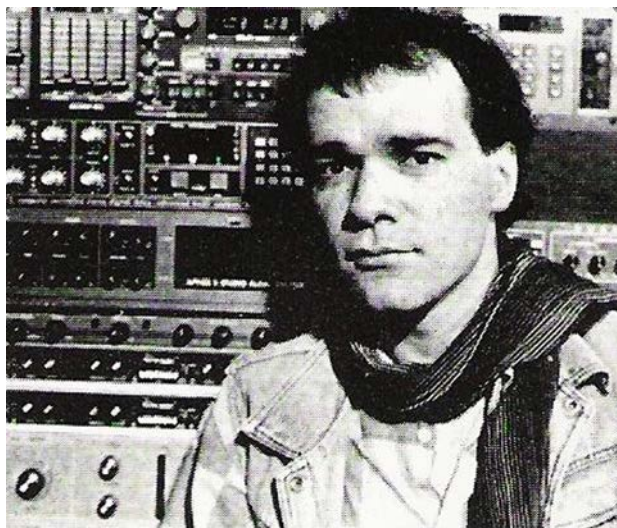


Imagen 2. Jorge Reyes a principios de la década de los setenta. La imagen del compositor junto a los sintetizadores corresponde al enlace en línea recuperado el 8 de noviembre de 2017, de <https://musicadispersaradio.files.wordpress.com/2014/06/jorge1.png?w=426>

Desde entonces, los elementos que constituyen la expresión artística de estos compositores se relacionan con imágenes propias caracterizadas por la mezcla de lo clásico con lo tribal y lo vanguardista, así como por la mixtura de lo oriental y lo occidental con lo mexicano. La iconografía de sus creaciones musicales y artísticas describe una parábola que va de lo ancestral a lo posmoderno, y de lo original y nativo a lo extranjero y foráneo.

Reyes integra, en 1979 y junto a Armando Suárez, la banda de rock mexicano Chac Mool. Destaca en sus composiciones la creación

<sup>2</sup> Domi Bañuelos recorre en su blog *Transparencias* pasajes de la biografía de Antonio Zepeda (2011).

de atmósferas que, a través sus letras, invitaban al escucha a trasladarse a un mundo alterno:

Pocas bandas han dejado un rastro evolutivo en el rock mexicano, pocas bandas han roto con los cánones típicos de su propio contexto; en el año de 1980, por ejemplo, las bandas existentes estaban orientadas hacia el blues y al soul, cantaban en su mayoría en anglosajón, y eran marginales. Chac Mool rompió con los estereotipos del rock de la época; era un rock más pensado, más elaborado, más relacionado con lo experimental y el rock progresivo (S. J. Cuauhtémoc, 2008, §§ 2–3).<sup>3</sup>

En las portadas de sus “discos”, es decir, en las carátulas de los CD que conforman la discografía de estos tres músicos, se refleja un acercamiento a los motivos de corte indígena o ancestral mexicano y maya. Desde la denominación de sus grupos (antes de presentarse en solitario) aparece esta llamada paratextual que implica el ubicarse dentro de una pretendida “mexicanidad”. Chac Mool es el nombre de la escultura icónica de la cultura tolteca–maya que representa a una figura humana reclinada en cuyo vientre aparece una vasija propuesta para colocar en ella las ofrendas rituales (Imagen 3). Por su parte, el nombre del grupo liderado por Humberto Álvarez, Sangre Asteka, no deja lugar a otras interpretaciones (Imagen 4). En la portada de su primer disco aparece lo que sería un grafiti sobre un muro de un glifo que representa a un pedernal clavándose en un corazón. En cuanto a Antonio Zepeda, los títulos de sus discos hablan por sí mismos; por ejemplo *Templo Mayor*, *Amerindia*, *Corazón del Sol* y *Retorno a Aztlán* (Imágenes 5 y 6). Algunos de Humberto Álvarez en solitario son *Omasik Meztli*, *El ánima de Sayula*, *Copil*, *Malinalxóchitl* (con A. Zepeda) y *Teonanakatl*, y de Jorge Reyes, por ejemplo, *Ek-tunkul*, *Nierika*, *A la izquierda del colibrí* (con A. Zepeda), *Comala* (con H. Álvarez), *Bajo el sol del jaguar*, *Tonami* y *Cupaima* (con Chavela Vargas).

3 Dado que durante la década de los ochenta Chac Mool y muchos otros grupos rockeros mexicanos se desenvolvían en medios marginales, la mayoría de los medios establecidos de la época hacían caso omiso de su presencia. Por ello es sustancial la aparición de *bloggers* que se refieren al movimiento musical alternativo de aquellos días (mexicanistas, canto nuevo, trova, rupestres, etc.) para conocer, de primera mano, la visión de sus escuchas y seguidores. Es el caso de S. J. Cuauhtémoc, quien mantiene su blog *Museo del Rock Hispanoamericano*, donde comenta acerca de lo más representativo de la música alternativa hispanoamericana.



Imagen 3. Portada conmemorativa del 36 aniversario del grupo de etnorock Chac Mool.<sup>4</sup>

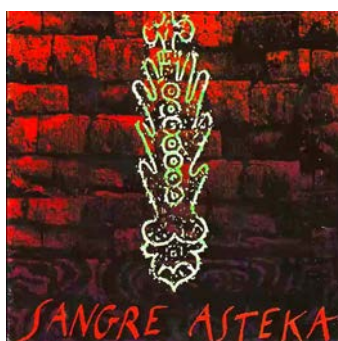
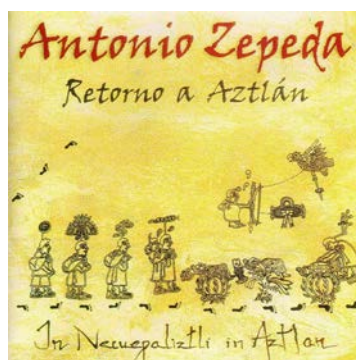
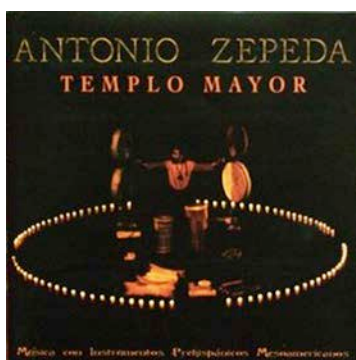


Imagen 4. Portada del primer disco de Sangre Asteka, recuperada el 7 de noviembre de 2017, de <https://www.google.com.mx/imgres?imgurl=https://sangreasteka.files.wordpress.com/2015/05/portada-sangre-asteka-21.jpg&imgrefurl=https://sangreasteka.wordpress.com>.



Imágenes 5 y 6. Portadas de dos álbumes de Antonio Zepeda.

4 La imagen que aquí aparece forma parte del artículo de Alejandra Flores “Chac Mool celebra su aniversario 36 con un disco especial”, publicado el 5 de julio del 2016 en *La Gazzetta DF* (<http://lagazzettadf.com/noticia/2016/07/05/chac-mool-celebra-aniversario-36-disco-especial/>).



Por su lado, de 1980 a 1984 Humberto Álvarez tomó posiciones ideológicas contraculturales con el grupo de rock progresivo MCC (Música y Contracultura):

en un periodo muy importante para el movimiento de la diversidad sexogenérica que empezaba a salir a las calles en la lucha por su derechos, cuando hablar de homosexualidad o de cualquier otra orientación o identidad de género era mal visto (Juárez, 2017, § 1).

Álvarez participó con Jorge Velasco en las asambleas de la Liga Independiente de Músicos y Artistas Revolucionarios y con Carlos Velasco en las reuniones del grupo Lambda de Liberación Homosexual, posteriormente se les uniría Mario Rivas, del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria y, junto con Oikabeth, una organización de lesbianas, formarían la Coordinación de Grupos Homosexuales. Así, este grupo de rock progresivo mostraría que “la música es otra forma más de luchar en medio de la censura” (2017, § 2-5). Luego viró al pop-glam, con Casino Shanghai (Imagen 7), de 1985, y después, junto con José Manuel Aguilera, formó Sangre Asteka (Imagen 8), importante grupo que surgió en 1987. En estos conjuntos se incorporaban elementos como las flautas, el violonchelo, la mandolina, la marimba, el steel-drum, los timbales, sintetizadores, melotrón, acordeón, percusiones e instrumentos prehispánicos, en una mezcla de rock con elementos de música mexicana y caribeña, como el mariachi, el bolero, la canción ranchera, la cumbia y el danzón, imbricando también el sentido del humor propio de los cómicos mexicanos de época, con expresiones del habla común, la vida cotidiana y la cultura popular.



Imagen 7. Portada de *Film*, primer disco grabado por Casino Shanghai, agrupación de rock-glam integrada por Humberto Álvarez, Walter Schmidt, Ulalume Zavala y Carlos Robledo. Recuperada el 1 de noviembre de 2017, de <https://salvajenada.wordpress.com/2013/06/12/nueva-banda-vieja-casino-shanghai/>.

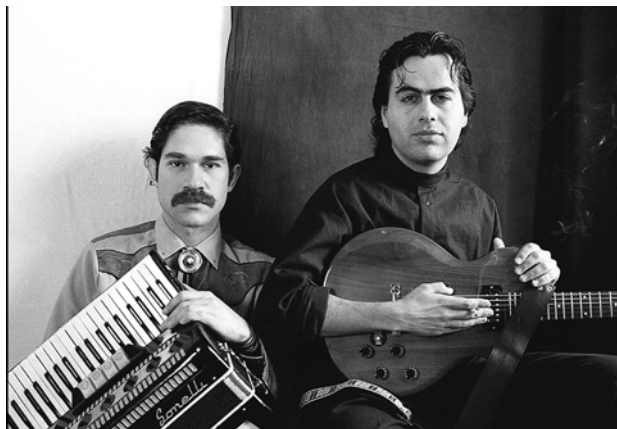


Imagen 8. Álvarez y Aguilera, de Sangre Asteka: polka con acordeón y guitarra eléctrica. Fotografía de Irma Villalobos. Recuperada el 1 de noviembre de 2017, de <https://i.ytimg.com/vi/lMj8yKEEV1A/maxresdefault.jpg>.

Luego, tanto Reyes como Álvarez fueron desarrollando su creación armónica y tonal hasta realizar interpretaciones que evolucionaron de la presentación únicamente musical a la integración de otros elementos artísticos y tecnológicos, los cuales en su particular combinación pueden ser analizados como una propuesta de lo performático y que, artísticamente hablando, ingresan al plano de lo inter, trans y multidisciplinario, al incluir en sus representaciones danzas, vestuarios, coreografías, escenografías, coros y maquillaje junto a composiciones musicales que, poco a poco, se fueron adentrando en lo multimodal y multimedia. Ambos edificaron una ruta paralela a la de Antonio Zepeda y colaboraron en distintos proyectos. Éste con el primero, en el disco *A la izquierda del colibrí*, y Álvarez junto a Reyes en el proyecto *Comala*.

### **Música, tradición e iconografía en performance**

Estos tres músicos mexicanos crean, presentan y desarrollan una propuesta de imágenes simbólicas que integran en su universo sonoro-musical-icónico; se desenvuelven dentro de un sistema de imágenes simbólicas que van del arte a la imagen y la representación plástica, así como de su estudio a su performance. Mientras la iconografía se ocupa del origen y desarrollo de los temas figurados que se representan en las obras de arte, la iconología descifra su significado. Sin embargo, para teóricos como David Freedberg, cuanto le inquieta es la manera en que el ser humano ha respondido a esas imágenes. Así lo expresa en la introducción a su obra *El poder de la imágenes*:



Tenía dudas sobre el hecho de que se pudiese hablar adecuadamente del arte elevado sin tomar en cuenta al mismo tiempo las imágenes menos privilegiadas. Pero por encima de todo, me preocupaba que la historia del arte no se hubiese interesado por las pruebas extraordinariamente abundantes que informan sobre los modos en que la gente de todas las clases y culturas ha respondido a las imágenes (Freedberg, 1989, p. 11).

Está por definirse aun si el trabajo realizado —por ejemplo— cuando Jorge Reyes se presenta durante el equinoccio de 2008 en la zona arqueológica de Santa Cecilia, en Tlalnepantla, Estado de México, ante dos mil personas, resulta una muestra de iconografía en performance. El artista no se limita a ejecutar su instrumento musical, sino que inunda el ambiente con braseros encendidos de copal y se acompaña con danzantes que bailan —específicamente una pieza— al momento en que se oculta el sol; ahí, apunta en su crónica Bruno Pérez: “un juego de luces en la pirámide y el espectáculo de pirotecnia en el cielo” forman el marco del espectáculo que complementan danzantes del grupo Nok Niuk ataviados con un “majestuoso vestuario” para participar en “diversos rituales” (Pérez, 2008, §§ 1–9). Lo mismo ocurre cuando Sangre Asteka cambia o modifica los códigos instrumentales establecidos al integrar al acordeón como instrumento base, pues se trataba de un instrumento que tradicionalmente se asociaba a otros géneros (música de cámara, polka, mazurca, canción napolitana, celta, tejana, norteña, corrido, cumbia, cueca) pero no al rock. El propio Álvarez, en un comentario a su canción “La resistencia”, en YouTube, señala que “Sangre Asteka fue el primer grupo de rock en México en usar el acordeón como instrumento base en 1986” (Álvarez, 2016).

Por su parte, Antonio Zepeda pasó de bailarador de mambo, cumbia, danzón, chachachá, diseñador de vestimenta a musicalizador de filmes (entre ellos, *Retorno a Aztlán* y *Apocalypso*) y autor de obras con instrumentos prehispánicos y tradicionales de México. Por su parte, Humberto Álvarez se destacó como músico en varios géneros (clásico, rock, etno, indie), musicalizador en televisión y cine, actor, bailarín, cantante, terapeuta y sanador (Imagen 9). En una entrevista para la revista *Nexos* sobre el etno-rock, la mexicanidad y la sonoterapia, el artista dijo: “Estudié terapias alternativas y en 2002 hice por primera vez una sesión en Malinalco, la cual tomo como punto de partida, porque me di cuenta de que en ciertos sonidos hay un poder de transformación muy profundo: el viento, los cantos, el mar, etcétera” (Cortés, 2015, § 5).



**Imagen 9.** Humberto Álvarez interpreta música holística en cuencos tibetanos y de cuarzo. Fotografía en línea que aparece en el sitio del propio autor. Recuperada el 8 de noviembre de 2017, de <http://www.humbertoalvarez.com>.

La formación iconográfica de las imágenes se relaciona con lo alegórico y lo simbólico —y viceversa— mediante los atributos que casi siempre las acompañan, a manera de identificación. En sus *Estudios sobre iconología* Erwin Panofsky señala que el significado primario percibido

es de una naturaleza elemental y fácil de comprender [...] los objetos y acciones así identificados producirán naturalmente una reacción en mí. Estos matices psicológicos revestirán otro significado que llamaremos expresivo. Se diferencia del significado fáctico en que es aprehendido no por la simple identificación, sino por “empatía”. Para comprenderlo necesito una cierta sensibilidad, pero esta sensibilidad es todavía parte de mi experiencia práctica, esto es, de mi familiaridad cotidiana con objetos y acciones. Por tanto, a la vez el significado fáctico y el expresivo pueden ser clasificados conjuntamente: forman el grupo de significados primarios o naturales (Panofsky, 1998, pp. 13–17).

A este significado descubierto en una primera instancia, gracias a los sentidos y a la empatía podría llamársele significado intrínseco o contenido y está, desde luego, “tan por encima de la esfera de las voliciones conscientes como el significado expresivo está por debajo de esta esfera” (Panofsky, 1998, p. 14).

Al retomar esta idea Jorge Reyes encuentra, en el talento de Humberto Álvarez y en los conocimientos sobre instrumentos prehispánicos de Antonio Zepeda, caminos paralelos hacia rutas que conducen a la creación de importantes obras. Con *A la izquierda del colibrí* (en compañía de Zepeda) y *Comala*, en coproducción con Álvarez, este trío de músicos se integran en obras que sobrepasan las expectativas de una simple definición y que abarcan un amplio rango de experimentación sonora, pues no solamente incorporan instrumentos mesoamericanos y electrónicos a la música rock, sino que definen una labor performática que va más allá de la sola música, al integrar tecnología, danza, vestuario y una teatralidad que emparenta sus presentaciones con el teatro *butoh* japonés (Imágenes 10 y 11).



Imágenes 10 y 11. Representaciones del teatro-danza *butoh*. Recuperadas el 12 de noviembre de 2017. <https://images.japan-experience.com/guide-japon/1244/>  
<http://alternativanikkei.com.ar/la-luz-en-las-cenizas-danza-butoh-con-gustavo-collini-sartor/>

La iconografía de la cultura popular ha sido objeto de atención por parte de la semiótica, la antropología, los estudios culturales, los *media studies* —estudios sobre los medios de comunicación—, la sociología y muchas otras disciplinas más. Teóricamente, los aspectos iconográficos están centrados en

el lenguaje visual, pero lo cierto es que afectan los valores sociales y culturales de una comunidad en continuo desplazamiento e implican, asimismo, una lectura crítica de las imágenes y su movimiento; por ello, Martín González, en su artículo “Iconografía e iconología como métodos de historia del arte”, apunta: “El arte desempeña una misión fundamental, por cuanto con el lenguaje y la escritura constituye el medio habitual de la comunicación entre los hombres” (1989, §§ 1-4). Reconocer o reconocerse en una imagen es una labor, de suyo, iconográfica, y cuánto uno sea capaz de comprender en su significado o mensaje será una misión iconológica.

En un análisis detallado de la iconografía de la que echan mano Reyes, Álvarez y Zepeda, apegados a un imaginario tradicional y ancestral, es necesario atender a los mecanismos visuales y simbólicos por medio de los cuales las propuestas musicales y las imágenes que las acompañan se convierten en insignias cargadas de diferentes intereses y funciones, como son el evocar la originalidad y la libertad de un tiempo remoto, en donde lo foráneo no venía de ultramar, sino de comunidades conexas con las que ya existía una relación puntual y tributaria, y el fortalecimiento de una imagen social, que reintegra a las nuevas generaciones —en su enorme mayoría mestizas— a una realidad actual y posmoderna.

### *Tloque nahuaque: “flor y canto”*

Definido por Reyes como *tloque nahuaque* —música corporal con canto armónico en lenguas originarias—, la mezcla de música, letra en náhuatl —o en otro idioma original—, canto y danza, da sentido a la obra en estos artistas, y más: su ejecución conlleva una reflexión sobre el tiempo y sobre la historia; sobre el cuerpo, la mente, la salud y la enfermedad. Con ello ofrecen un espacio a la reflexión e intentan dar continuidad a una tradición en la cual procuran imprimir un sello vanguardista (Imagen 12).

Estos artistas utilizan en su performance un verdadero arsenal de instrumentos de origen prehispánico y mesoamericano: percusiones, como son los teponaztlis, tambores, caparazones de tortugas (conocidos como ayolts o ayotes), sonajas, huéhuetls, piedritas, cascabeles, e instrumentos de viento, como las ocarinas de diversos tamaños, tlapizallis, trompetas de caracol, silbatos de viento, flautas funerarias, flautas dobles, el ayacaxtli y el chichahuaztli —que producía delicados susurros— y el aztecolli y el tecciztli, o sea, trompetas usadas como señales de guerra. Este listado de instrumentos no interpreta en sí mismo a la “continuidad de la tradición”, pero sí constituye un intento o propuesta que conlleva la idea de que no todo lo novedoso es la tecnología de punta, sino que también hay novedad en aquello que fue olvidado y ahora se rescata. La búsqueda de instrumentos

americanos, originales y prehispánicos se erige en sí misma como un afán más social y cultural que propiamente arqueológico.



Imagen 12. En escena Jorge Reyes se desarrollaba interpretando varios instrumentos; algunos, al mismo tiempo. Fotografía en línea recuperada el 9 de noviembre de 2017. <https://musicadispersa.com/2014/06/09/jorge-reyes-trabajo-de-investigaciondiscografia-selecta/>

Estos sonidos musicales van acompañados por voces a manera de rezos, oraciones y encantamientos que se convertían en elementos de sortilegio, de misterio y de evocación. En este apartado es posible nombrar a la mayoría de las obras editadas y publicadas por los artistas, ya en forma solitaria, ya a dúo o en trío; destacan: *Omasik Meztli*, *A la izquierda del colibrí*, *Malinalxóchitl*, *Brujos de Aguatierra*, *Comala*, *Ek-Tunkul*, *Teonanakatl*, *Amerindia* y *Copil*. La imagen que acompaña cada una de las carátulas de estas obras publicadas —y de todas las que no se mencionan— conlleva un afán artístico por integrar, en un solo espacio colorido, imágenes trascendentes del pasado original con propuestas estilísticas nuevas —entendiéndose por “nuevo” a la tradición que va desde lo surrealista hasta nuestra época—. Mas no es posible afirmar —hay que anotararlo— que la propuesta de estos músicos cree, construya o produzca identidad, pero sí se puede decir que existe un intento por revalorar las formas artísticas del pasado indígena —cuya superficie fue revisada, muy por encima, durante la época del Porfiriato y después, cuando al triunfo de la Revolución de 1910 resultó políticamente correcto.

La iconografía se dirige hacia el conocimiento de una temática determinada e intenta caracterizar imágenes que analiza y clasifica, de manera que se integren en grupos o tipos, con la tarea primordial de establecer una identificación, una identidad. Podría decirse que la iconografía es como el repertorio o la historia de un personaje, una especie de diccionario, un tratado de imágenes ordenado. Y es que cada imagen —y, sobre todo, una imagen artística— conlleva una respuesta, o, como se dice teóricamente: su recepción. Esta visión de la respuesta —apunta Freedberg— “está basada en la eficacia y efectividad de las imágenes” (1989, p. 14). Con ello queda de manifiesto que la dinámica de las performances implica una colaboración activa del público; espectadores que serán partícipes activos del rito —de la imagen del ritual— que los performistas practican en escena (Imagen 13).



**Imagen 13.** Fotografía de Jorge Reyes realizada por Manuel Muñoz Aldana en Chihuahua el 21 de septiembre de 2008 [en línea]. Recuperada el 11 de noviembre de 2017. Véase *614 Blog*, página en línea del fotógrafo chihuahuense Manuel Muñoz Aldana <http://614blog.blogspot.mx/2008/09/jorge-reyes-y-mark-atkins.html>

El significado intrínseco o contenido que define una propuesta iconográfica se percibe indagando los supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase o de una creencia religiosa o filosófica;



así, de acuerdo con Panofsky, la presencia performática consigna elementos que trascienden la momentaneidad del *aquí* y *ahora*, para insertarse en un ámbito de intemporalidad que actualiza el pasado ancestral (1998). En estos eventos la música impacta como un collage sonoro que mezcla cantos rituales, danzas y sonidos sintetizados donde el público participa de manera activa, convirtiéndose no sólo en escucha-receptor, sino también en un emisor-conductor y, de suyo, en parte del mensaje.

La iconografía de estos performistas representa, evoca su propia presencia y convoca algo más: a chamanes, sanadores, terapeutas y demiurgos que crean y armonizan el universo con el principio activo del mundo (Imágenes 14, 15 y 16).



Imagen 14. Antonio Zepeda. Fotografía en línea recuperada el 12 de noviembre de 2017 <https://www.discogs.com/artist/734951-Antonio-Zepeda>.



Imagen 15. Reyes en el performance “Mar de sonidos”. Zona arqueológica de Tlalnepantla durante el equinoccio de primavera de 2008. Recuperada el 12 de noviembre de 2017 <https://adelanteweb.wordpress.com/2008/04/14/sobre-un-mar-de-sonidos-evoca-tlalnepantla-sus-raices-prehispanicas/>



Imagen 16. Humberto Álvarez en escena. Fotografía de David Cortés. *Nexos*, julio de 2015.

Fueron las décadas de los ochenta y noventa una etapa en la que artistas de muchas partes del mundo decidieron llevar a cabo labores ligadas al arte experimental y a la cultura de los medios audiovisuales, como el video, el fax, las fotocopiadoras, la radio, la televisión y las computadoras; explorar los alcances que otras nuevas herramientas podían aportar a la creación artística, reconfigurando la propia percepción y expandiendo las posibilidades del lenguaje que expresa la propia labor artística.

Después llegarían Reyes, Álvarez y Zepeda a tener contacto, incluso, con grupos indígenas mexicanos, como es el caso de los huicholes y otra etnias, cuya influencia es posible observar en algunas de sus obras como *El Costumbre* (Reyes, 1993), *In Necuepaliztli In Aztlan* (Zepeda, 1989), *Malinalxochitl* (Álvarez, 1993) y, notoriamente, en *Comala* (Álvarez-Reyes, 1986), donde aparece la voz de María Sabina, la famosa curandera de la sierra mazateca de Huautla de Jiménez, cantando varios de sus rituales de curación. Sobre esta obra *Moebius* apunta:

Un *krautrock*<sup>5</sup> indígena [...] me viene a la mente como hilos de colores diversos, abalorios, humo ritual, voces, huellas de danzas,

<sup>5</sup> Se le llama *krautrock* a una corriente musical de rock experimental surgida en Alemania Occidental a fines de los sesenta. El término se utiliza para hacer referencia a los artistas alemanes influidos por los géneros del rock psicodélico y progresivo, la música avant-garde, el rhythm and blues y el jazz, que utilizaban nuevas tecnologías y técnicas novedosas de grabación, amplificación y mezcla musical. Métodos y procedimientos con los que, seguramente, Reyes estuvo en contacto mientras radicó en aquellas tierras.

noche oscura, fuego presente; una solemne procesión antigua parece esconder una fuerza secreta, amortiguada por el silencio del oyente al sumergirse en las enigmáticas profundidades creativas, [...] una idea fascinante que nos lleva a climas y sensaciones que evocan los más primordiales orígenes de la humanidad, una música capaz de traspasar los límites del tiempo (*Moebius*, 2014, §§ 5–7).

Para finalizar, me permito introducir un comentario, quizá alejado del ámbito problemático de la interpretación iconográfica. Antes del arte, apunta Laurie Schneider (2010), había filosofía, y junto a las habilidades técnicas y la imitación memética no existía —en el arte— el progreso, sino la imitación y la evolución (Imagen 17). El arte no copia una idea esencial; el arte funciona más como un camino hacia la verdad y la belleza en la ruta de un impulso artístico que es innato. La performance de Reyes, Álvarez y Zepeda no es necesariamente narrativa y mucho menos teórica; estos músicos mexicanos se constituyen a sí mismos como parte de su propia obra artística, donde no hay separación entre forma y contenido, ni entre el arte y el artista.

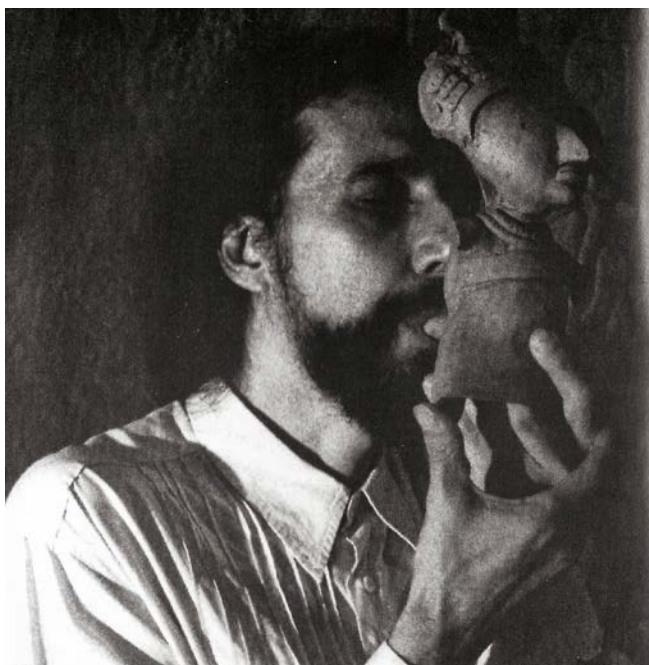


Imagen 17. Antonio Zepeda interpretando instrumentos antiguos. <http://musicforambients.blogspot.mx/2013/10/antonio-zepeda-brujos-del-aguatierra.html>

## Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ, H. (2016). La Resistencia. Recuperado el 7 de febrero de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=gij-a-AbbBc>
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Bañuelos, D. (2011). Antonio Zepeda: su historia. *Transparencias*. Recuperado el 2 de febrero de 2017, de <http://transparenciasdomi.blogspot.mx/2011/06/antonio-zepeda-su-historia.html>
- Caballero, J. (2009). En un sueño terminó la vida del etnomúsico Jorge Reyes. *La Jornada*, Recuperado el 2 de febrero de 2017, de <http://www.jornada.com.mx/2009/02/08/index.php?section=espectaculos&article=a07n1esp>
- Carrión, U. (2016). *El arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona Ediciones. Coordinación de Difusión Cultural (2006). *Memoria*. México: UNAM.
- Cortés, D. (2015). Humberto Álvarez: etnorock, mexicanidad, sonoterapia, *Nexos*. Recuperado el 1 de febrero de 2017, de <https://cultura.nexos.com.mx/?p=8720>
- Cruz, G. (2009). Semblanza: Jorge Reyes (un mínimo tributo al hacedor de música). *De olores, sabores y colores*. Recuperado el 2 de febrero de 2015, de <http://deoloresaboresycolors.blogspot.mx/2009/10/semblanza-jorge-reyes-un-minimo.html>
- Cuauhtémoc, S. J. (2008). Chac Mool 25 Aniversario - La Caja. *Museo del Rock Hispanoamericano*. Recuperado el 2 de febrero de 2015, de <http://museoderockencastellano.blogspot.mx/2008/03/chac-mool-25-aniversario-la-caja.html>
- Flores, A. (2016). Chac Mool celebra su aniversario 36 con un disco especial. *La Gazzetta DF*. Recuperado el 5 de julio del 2016, de <http://lagazzettadf.com/noticia/2016/07/05/chac-mool-celebra-aniversario-36-disco-especial/>
- Freedberg, D. (1989). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.
- Garro Domínguez, M. (2010). Hace más de un año que el ritual se extinguió. *Chilango*. Recuperado el 1 de febrero de 2017, de <http://www.chilango.com/escena/hace-mas-de-un-ano-que-el-ritual-se-extinguio/>
- González, J. M. (1989). Iconografía e iconología como métodos de la historia del arte. *Cuadernos de arte e iconografía*, II (3), 11-26.
- Guardia-Hino, G. M. (2016). La Luz en las Cenizas: Danza Butoh con Gustavo Collini-Sartor. *Alternativa Nikkei*. Recuperado em 2 de febrero de 2017, de <http://alternativanikkei.com.ar/la-luz-en-las-cenizas-danza-butoh-con-gustavo-collini-sartor/>
- Hurtado Mendoza, F. (2001). *Uruapan y su escudo de armas a través de la heráldica*, Morelia: Omega.
- Juárez, D. (2017). Música y contracultura: la banda de rock que le cantaba a la diversidad. *La Izquierda Diario*. Recuperado el 26 de enero de 2017, de <https://www.laizquierdadiario.mx/Musica-y-Contracultura-la-banda-de-rock-que-le-cantaba-a-la-diversidad>
- Lechuga Aparicio, L. J. (2014). Jaguar negro. *Variopinto*, II (20), 52-54.
- Macías, D. (2004). Regresa Jorge Reyes al Espacio Escultórico. *La Crónica*. Recuperado

- el 1 de febrero de 2017, de <http://www.cronica.com.mx/notas/2004/150684.html>
- Moebius (2014). Jorge Reyes (Comala 1986). *Cabeza de Moog!*. Recuperado el 9 de febrero de 2015, de <http://cabezademoog.blogspot.mx/2011/10/jorge-reyes-comala1986.html>
- Olivares, J. J. (2009). Jorge Reyes retornará al Espacio Escultórico, sede de sus ritos musicales llenos de poesía, luz y color. *La Jornada*. Recuperado el 1 de febrero de 2017, de <http://www.jornada.com.mx/2009/10/28/espectaculos/a08n1esp>
- Panofsky, E. (1998). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pérez, B. (2008). Sobre un “Mar de Sonidos”, evoca Tlalnepantla sus Raíces Prehispánicas. *Adelante*. Recuperado el 3 de febrero de 2017, de <https://adelanteweb.wordpress.com/2008/04/14/sobre-un-mar-de-sonidos-evoca-tlalnepantla-sus-raices-prehispanicas/>
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.
- Schneider, L. (2010). *The Methodologies of Art. An Introduction*. Philadelphia: Westview Press.
- Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM). *Nuestros Socios y su obra: Jorge Reyes*. Recuperado el 6 de febrero de 2015, de <http://sacm.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=18033>