

*Suite Guna Yala: Sound Cartography
and Intercultural Creation*

Suite Guna Yala: cartografía sonora y creación intercultural

GERARDO MARTÍNEZ HERNÁNDEZ

Doctor en pedagogía crítica

gerardo.martinezhdz@correo.buap.mx

NADIA BORISLOVA

Compoitora e investigadora

borislavovna.borislova@correo.buap.mx

ESMERALDA RODRÍGUEZ LÓPEZ

Música y pedagoga

esmeralda@escultista.org

Key words

Guna Yala Suite, *interculturality*,
ethnomusicology

Palabras clave

Suite Guna Yala, interculturalidad, etnomusicología

Abstract

Through an ethnographic and cultural lens, we examine the interplay between music, Guna poetry, and the paintings of Lucio Kansuet as creative triggers of *Suite Guna Yala* by Nadia Borislova. The study reflects on the conditions of the work's commission and premiere, its pedagogical role for young musicians, and its dissemination via digital technologies as a strategy for artistic democratisation. An intercultural, collaborative and decolonial artistic practice that amplifies underrepresented voices and models a new approach to contemporary musical creation.

Resumen

A través de un enfoque etnográfico y cultural se examina la relación entre música, poesía guna y la pintura de Lucio Kansuet como detonantes creativos de la *Suite Guna Yala* de Nadia Borislova. Se analizan las condiciones de su encargo y estreno, su dimensión pedagógica juvenil y su circulación mediante tecnologías digitales como forma de democratización del arte. Una práctica artística intercultural, colaborativa y decolonial que amplifica las voces de una región poco representada y ofrece un modelo alternativo de producción musical contemporánea.

Recibido: 16 de mayo de 2025 Aceptado: 29 de julio de 2025

En la creación artística contemporánea se han venido explorando nuevas formas de entrecruzamiento entre lenguajes visuales, sonoros y culturales, particularmente en prácticas decoloniales y saberes originarios que interpelan las lógicas dominantes del arte académico. En este marco, la *Suite Guna Yala*¹ para coro y orquesta de guitarras, de Nadia Borislova, compositora de origen ruso radicada en México, se propone como propuesta interdisciplinaria y transfronteriza que conjuga la riqueza poética, espiritual y visual del pueblo guna con el formato concertístico occidental.

La obra surge como una serie de paisajes sonoro-musicales inspirados en la naturaleza, la lengua y las memorias de la Comarca Guna Yala (Panamá),² así como en las pinturas del artista guna Lucio Kansuet,³ estableciendo un puente entre tradición oral, arte visual y creación musical.

En este artículo, desde una perspectiva etnográfica y cultural, se explora la génesis, desarrollo y recepción de esta pieza, atendiendo a su contexto de creación (incluyendo el trabajo de campo realizado en septiembre de 2024 en diversas islas de

la comarca), sus vínculos con la poética guna contemporánea y su articulación con imágenes de Kansuet, quien se autodefine como “el pintor del espíritu guna”.

La propuesta musical, a través de siete movimientos dedicados a personas, territorios y símbolos de la cosmovisión guna,⁴ encarna una estética relacional que excede el gesto compositivo individual, situándose en una dimensión colaborativa y comunitaria. Esta perspectiva se vincula con lo que Ana María Ochoa Gautier⁵ ha denominado *ecology of acoustics*, una forma de atención sensible a las formas locales de producción sonora y su inscripción en regímenes de saber.

El uso de tecnologías digitales en la difusión de la obra —desde su transmisión en vivo hasta la documentación audiovisual—, que introduce una dimensión contemporánea de acceso, archivo y resignificación de los territorios sonoros indígenas; su circulación transnacional, a partir del tercer Festival Internacional de Guitarra Los niños tocan tan-bien (Panamá, 2025), y su presentación en espacios académicos y culturales plantean interrogantes sobre las formas de representación, traducción y agencia en el arte inspirado en pueblos originarios.⁶

¹ Nadia Borislova, *Suite Guna Yala*, partitura inédita, 2025.

² Guna Yala, conocida tradicionalmente también como San Blas, es una comarca indígena autónoma situada en la costa norte-oriental del Caribe panameño. “Guna Yala Culture Unveiled: Everything You Need to Know”, *San Blas Catamaran*, 11 de febrero de 2025, <https://sanblascatamaran.com/post/guna-yala-culture-guide/> Consulta: 11 de agosto, 2025.

³ Lucio López Cansuet (Kansuet, Cartí Yandub, Guna Yala, 1974) es un pintor guna cuya obra fusiona naturaleza, mitología y memoria colectiva de su pueblo. Formado en la Escuela de Artes Plásticas del entonces Instituto Nacional de Cultura, hoy Ministerio de Cultura de Panamá, ha expuesto en su país y en el ámbito internacional. Destaca su serie DULEMAR (2019), dedicada a la cultura gunadule. Esther M. Arjona, “Estoy más vivo que nunca”, *La Estrella de Panamá*, 16 de diciembre de 2018, <https://www.laestrella.com.pa/vida-y-cultura/cultura/vivo-AELE28893> Consulta: 11 de agosto, 2025.

⁴ La cosmovisión guna concibe el mundo como un tejido interconectado de fuerzas naturales, espirituales y humanas, donde el equilibrio con la naturaleza es condición de vida y de continuidad cultural. Anelio Merry López, “La educación panameña y la cosmovisión guna”, *Kuna Yarki-Gunayala por Dentro*, 2007, https://www.gunayala.org.pa/La%20Educacion%20Paname%C3%B1a_y%20Cosmovision%20Gunaok. htm Consulta: 11 de agosto, 2025.

⁵ Ana María Ochoa Gautier, *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth Century Colombia*, Estados Unidos, Duke University Press, 2014.

⁶ Macarena Gómez-Barris, *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*, Estados Unidos, Duke University

A partir de una lectura crítica y situada, este trabajo busca analizar cómo se articula un diálogo ético y estético con la cultura guna a través de la *Suite Guna Yala*, y cómo la creación artística puede convertirse en una forma de resistencia sensible, de pedagogía intercultural y de activación política de los territorios sonoros indígenas.

Contexto histórico cultural de la Comarca Guna Yala

Ubicada en la franja caribeña noreste de Panamá, la comarca constituye uno de los ejemplos más significativos de autonomía indígena en América Latina. Abarca más de trescientas islas del archipiélago de San Blas⁷ y una estrecha franja continental; dicho territorio es habitado por el pueblo guna (también conocido como kuna o tule), cuya historia está marcada por procesos de resistencia, reorganización territorial y reafirmación cultural.

A diferencia de muchas comunidades indígenas sometidas a políticas asimilacionistas o desplazamientos forzados, el pueblo guna logró consolidar un régimen de autogobierno a través de la Revolución Tule de 1925, un levantamiento en defensa de su autonomía frente a la imposición estatal panameña.⁸ Tras esta insurrección, los guna lograron negociar un sistema de autogestión territorial basado en sus propias instituciones tradicionales, como los *sailas* (líderes espirituales y políticos) y las asambleas comunitarias. Es con este modelo que han destacado como un caso paradigmático de plurinacionalidad práctica, en que el Estado reconoce formas indígenas

de gobernanza sin una integración completa a sus estructuras verticales.⁹

Culturalmente, los guna se distinguen por una rica tradición oral, expresada en cantos sagrados (*suar sögi*), narrativas míticas y sistemas simbólicos complejos que articulan una visión ecológica del mundo. Su cosmovisión reconoce una red densa de relaciones entre seres humanos, espíritus, animales y elementos naturales, mediada por figuras espirituales como Ibeorgun y Baba Dummad. Esta perspectiva, más que una religión institucionalizada, constituye una ontología relacional en la que el canto y la imagen no son meros adornos, sino modos de conocimiento y acción política.¹⁰

Uno de los elementos visuales más conocidos de la cultura guna es la *mola*, forma textil elaborada por mujeres a partir de la técnica del *appliqué*, que condensa historias, metáforas y cosmogramas que, más allá de su función decorativa, resultan en artefactos epistémicos que actúan como portadores de memoria, crítica y agencia estética. Es este principio de visualidad discursiva que se encuentra también en las pinturas de Lucio Kanesuet, quien reinterpreta elementos tradicionales en clave contemporánea del realismo mágico, constituyéndose en un referente para creaciones intermedias, como la *Suite Guna Yala*.

En la actualidad, Guna Yala enfrenta retos complejos derivados del cambio climático (especialmente la subida del nivel del mar), el turismo extractivo y las tensiones entre tradición y modernidad. Sin embargo, la cultura guna continúa

Press, 2017, doi:<https://doi.org/10.2307/j.ctv1220n3w>

⁷ Las islas de Guna Yala se conocen también como Islas San Blas. La comarca indígena está conformada por 365 islas (una para visitar cada día del año), de las cuales, alrededor de cien están habitadas por los guna.

⁸ James Howe, *Chiefs, Scribes, and Ethnographers: Kuna Culture from Inside and Out*, Estados Unidos, University of Texas Press, 2009.

⁹ Stefanie Wickstrom, "The Politics of Development in Indigenous Panama", *Latin American Perspectives*, vol. 30, núm. 4, julio de 2003, pp. 43-68, <https://www.jstor.org/stable/3185059?seq=1> Consulta: 1 de mayo, 2025.

¹⁰ Karin E. Tice, *Kuna Crafts, Gender, and the Global Economy*, Estados Unidos, University of Texas Press, 1995, doi:<https://doi.org/10.7560/781337> Joel Sherzer, *Speech Play and Verbal Art*, Estados Unidos, University of Texas Press, 2002, doi:<https://doi.org/10.7560/777682>

reinventándose mediante estrategias creativas de resistencia, entre ellas, la música, la poesía, el arte visual y el uso de tecnologías digitales. En este sentido, la obra de Nadia Borislova y su interlocución con poetas, artistas y líderes guna no solo produce un homenaje, sino también una plataforma de visibilización y diálogo intercultural.

Lucio Kansuet y la inspiración pictórica

El artista Lucio López Kansuet nacido en Guna Yala, Panamá, en 1968, constituye una de las voces más singulares del arte contemporáneo indígena latinoamericano. Autodidacto, profundamente arraigado en la cosmovisión guna y, al mismo tiempo, vinculado a las corrientes del arte moderno y del arte naíf,¹¹ su obra pictórica traza un puente entre la tradición visual de su pueblo y las estéticas de la narrativa simbólica global. Su pintura no solo representa motivos de la vida cotidiana en la comarca, sino que reactualiza mitos, rituales y formas ancestrales de ver el mundo a través de una gramática plástica propia.

Lucio Kansuet puede ser descrito a manera de “chamán visual”, evocando su figura como mediador entre mundos culturales,¹² capaz de conjurar en cada cuadro una visión expandida del territorio guna: no como paisaje, sino como un espacio espiritual. Sus composiciones —frecuentemente abigarradas, circulares, sin perspectiva jerárquica— están pobladas por figuras humanas, animales, seres mitológicos y símbolos que se entretienen en narrativas de transformación, resistencia y memoria. El uso intensivo del color, la disposi-

ción fragmentaria del espacio y el ritmo interno de cada imagen invoca tanto la estructura de las *molas* como el flujo ritual de los cantos *suar sögi*.

Desde este enfoque, las pinturas de Kansuet no son ilustraciones etnográficas ni obras de arte naíf en el sentido clásico del término, sino textos visuales de profunda carga simbólica, con una epistemología propia. De acuerdo con Paolo Fortis,¹³ el arte guna no debe ser interpretado como “expresión folklórica” sino como un sistema de conocimiento que opera dentro de su propio régimen de verdad y práctica estética.

Para Borislova,¹⁴ las pinturas de Kansuet constituyen el punto de partida sensorial y conceptual de su *Suite Guna Yala*, y cada movimiento musical de la obra dialoga con las imágenes de las islas visitadas por la compositora, que a su vez son reflejadas en las pinturas de Kansuet, cuyas imágenes se reelaboran en claves sonoras, tímbricas y poéticas, sin la necesidad de referirse a un cuadro en especial, sino como un todo. La relación no es literal ni mimética, sino afectiva y sinestésica: los colores se transforman en armonías, los ritmos visuales se convierten en texturas corales y guitarrísticas, y los paisajes se transmutan en atmósferas sonoras.

Este diálogo intermedial recupera una forma de interconexión que es, al mismo tiempo, estética y ontológica; así, en el universo guna, los cantos y las imágenes no se oponen a la realidad: la

¹³ Paolo Fortis, *Kuna Art and Shamanism: An Ethnographic Approach*, Estados Unidos, University of Texas Press, 2013, doi:<https://doi.org/10.7560/743533>

¹⁴ Desde 2017, Nadia Borislova realiza visitas anuales a Panamá en el marco de intercambios culturales y artísticos con músicos y compositores de ese país. En el transcurso de estas estancias conoció la obra pictórica de Lucio López Kansuet (Kansuet) y recibió reiteradas referencias a la riqueza natural de la región de Guna Yala, así como a la complejidad cultural y a la organización social paradigmática del pueblo guna. Este acercamiento motivó su interés por visitar la comarca, experiencia que desembocó en una investigación artística y etnográfica que culminó en la creación de la *Suite Guna Yala* como contribución y diálogo dentro del intercambio cultural entre México y Panamá.

¹¹ El arte naíf se caracteriza por un estilo espontáneo y autodidacto, con perspectiva intuitiva, colores vivos y composiciones detalladas que transmiten una visión ingenua o idealizada del mundo; suele asociarse a creadores sin formación académica formal en artes plásticas.

¹² Robert Layton, “Art and agency: a reassessment”, *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 9, num 3, 2003, pp. 447-464, doi:<https://doi.org/10.1111/1467-9655.00158>



Lucio Kansuet, *Arrullo de mar*, 2013, mixta sobre lienzo.

constituyen. Por eso, traducir la obra pictórica de Kansuet al lenguaje musical no es simplemente un ejercicio de adaptación artística, sino un acto de reverencia epistémica, en el que la compositora asume el rol de intérprete cultural, tejiendo puentes entre formas sensibles y saberes.

Suite Guna Yala puede ser leída como una práctica de “traducción simbólica” en el sentido propuesto por Boaventura de Sousa Santos:¹⁵ un proceso de encuentro entre epistemologías diversas, sin jerarquización, en que el arte actúa como mediador de mundos.

¹⁵ Boaventura de Sousa Santos, *Una epistemología del Sur. La reinvención del conocimiento y la emancipación social*, México, Siglo XXI, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2009, <https://secat.unicen.edu.ar/wp-content/uploads/2025/03/BONAVENTURA-SOUSA-EPISTEMOLOGIA-DEL-SUR.pdf>
Consulta: 1 de mayo, 2025.

Ecosistemas sonoros de Guna Yala: panorama etnomusicológico

La Comarca Guna Yala no solo es un territorio político y cultural autónomo, sino también un espacio sonoro profundamente interconectado con la cosmología guna. La música, el canto, el habla ritual y los sonidos del entorno conforman lo que podría denominarse un *ecosistema sonoro*, donde cada elemento cumple una función relacional dentro de la comunidad y su mundo espiritual.

En la tradición guna, los cantos rituales —*suar sögi*— constituyen el eje sonoro más relevante, siendo interpretados por los *sailagan* (sabios cantores), por lo que estos cantos son considerados formas de conocimiento, narraciones sagradas que explican la creación del mundo, la historia de los clanes, los principios de la medicina tradi-

cional y las relaciones con los seres invisibles, los cuales no son meramente expresiones artísticas, sino dispositivos epistemológicos y ontológicos.¹⁶

Estos cantos utilizan un lenguaje arcano, metafórico, altamente estructurado, que exige años de formación para su correcta transmisión e interpretación. Musicalmente, se caracterizan por un perfil melódico recitativo, repetitivo, con alturas limitadas y un ritmo fluido que sigue los patrones del habla ritualizada. El canto no se acompaña con instrumentos, pero se inscribe en un espacio acústico delimitado por la arquitectura del *onmaked nega* (la casa de congreso) y por las voces que responden, comentan o repiten fragmentos.

Además de los cantos rituales, los ecosistemas sonoros de Guna Yala integran expresiones musicales festivas —cantos de bienvenida, juegos sonoros, danzas con flautas y maracas—, así como los sonidos naturales del mar, los ríos, las aves y el viento entre los cocoteros. En la concepción guna del mundo, estos sonidos no están escindidos de lo humano: forman parte del mismo tejido vital, son signos con agencia, capaces de comunicar e intervenir en lo real.¹⁷

Este paisaje sonoro, dinámico y multiestratificado, ha sido escasamente representado en composiciones académicas de tradición occidental. En este contexto, la *Suite Guna Yala* constituye una propuesta inusualmente respetuosa e inspirada, no tanto por intentar imitar las formas tradicionales del canto guna, sino por evocar sus estructuras de pensamiento sonoro, como son el uso de patrones repetitivos, texturas corales que funcionan como resonancias colectivas y pasajes modales que sugieren espacios acústicos más que progresiones armónicas, lo que da paso a una escucha situada.

Asimismo, la inclusión de textos poéticos de au-

tores gunas contemporáneos —como Aiban Velarde (1973) o Aristeydes Turpana (1943-2020)— refuerza esta aproximación simbólica al universo sonoro de Guna Yala. No se trata de un simple acompañamiento musical, sino de una transposición estética que respeta la oralidad como fuente de saber indígena. La obra, por tanto, no intenta traducir literalmente el canto *suar sögi*, pero sí propone una ecología de escucha que recoge sus resonancias: la circularidad, la densidad poética, la dimensión ritual. De esta manera, *Suite Guna Yala* se inserta en una creciente línea de trabajo etnomusicológico-creativo que no se apropia de los materiales originarios, sino que colabora con ellos en clave de respeto, resonancia y reconocimiento.

Suite Guna Yala

La suite de Nadia Borislova surge como un proyecto de creación musical con una orientación intercultural, concebido a partir del encargo de una obra para coro mixto y orquesta de guitarras. La compositora —reconocida por su trabajo en torno a la guitarra orquestal y la creación colaborativa con comunidades culturales diversas— se aproxima a la cultura guna desde una posición de respeto e inspiración, y no de apropiación. Su obra se articula como una respuesta estética a la experiencia visual de las pinturas del artista Lucio Kansuet, combinada con el imaginario sonoro y poético de la Comarca Guna Yala.

Es importante destacar que la obra no busca una representación etnográfica literal de los cantos rituales gunas, sino una relectura contemporánea de sus paisajes sonoros y de su poética oral. Así, la suite adopta una estrategia compositiva que entrelaza elementos musicales de tradición académica occidental con evocaciones simbólicas del entorno guna: la circularidad melódica, el uso de modos que sugieren continuidad y expansión, y

¹⁶ James Howe, *op. cit.*

¹⁷ Mac Chapin (comp.), *Pab Igala. Historias de la tradición kuna*, Ecuador, Ediciones Abya-Yala, 1989.



Lucio Kansuet, *Somos luz, somos guía*, 2021, óleo y acrílico sobre lienzo.

una estructura modular que permite apreciar cada movimiento como un microcosmos temático.

Como uno de sus objetivos fundamentales, el proyecto creativo mantuvo todo el tiempo la difusión de la riqueza cultural de Guna Yala a públicos más amplios, incluidos espacios de concierto académico, sin comprometer la integridad simbólica de los materiales originarios. En palabras de Borislova, se trata de una “mirada dialogante” que se propone tender puentes sin colonizar los sentidos.

La elección de una orquesta de guitarras como acompañamiento principal del coro no es casual, sino que su finalidad es profundizar el contacto con la cultura guna, pues la textura de múltiples guitarras permite una sonoridad cálida, porosa, que favorece la evocación de espacios acústicos abiertos y naturales con-

trastando con una orquesta sinfónica tradicional, cuya densidad tímbrica podría sobrecargar la obra; en este caso, la orquesta de guitarras brinda un soporte rítmico y armónico flexible, propicio para el trabajo coral.

La suite se compone de siete movimientos: 1) *Wi-chub Wala*, dedicado a Atilio, sobre texto de Aiban Velarde. 2) *Nalunega*, dedicado a Horacio Burgos, sobre el poema *Nan Gaya Burba* de Aiban Velarde. 3) *Nugnudub*, dedicado a Lil Súe, con texto de la compositora. 4) *Niadub*, dedicado a Paloma, inspirado en el poema *Nia Ikala* de Aristeydes Ikuaiklikiña Turpana, con texto de Borislova. 5) *Demar Nisgwamar*, dedicado a Jack y Julieta, con texto de Borislova. 6) *Bansus*, dedicado a Vlad, texto de Borislova. 7) *Assudub Bipi e Urdogaled*, dedicado a Emiliano Pardo-Tristán, texto también de la compositora.

Cada movimiento se vincula tanto a un lugar o símbolo de la geografía afectiva de Guna Yala como a una figura significativa en la trayectoria de la compositora, lo cual refuerza el carácter personal y comunitario de la obra. El uso del coro permite integrar la palabra con la musicalidad del idioma guna y el español, en un vaivén de resonancias que evita el exotismo para centrarse en la sensibilidad.

Uno de los elementos más relevantes de la *Suite Guna Yala* es la integración de los textos poéticos junto con versos originales de la propia Borislova. Esta selección no es casual: los textos no son simplemente “letras”, sino manifestaciones de una oralidad literaria profundamente simbólica.

Aiban Velarde es un poeta, pedagogo, abogado y defensor de los derechos indígenas, cuyo trabajo en la poesía entrelaza lo mítico con lo cotidiano, la espiritualidad con la memoria. Desde esa óptica, su poema *Nan Gaya Burba*, por ejemplo, explora la relación entre el cuerpo, la mujer y la tierra, elementos fundamentales en la cosmovisión guna. Por su parte, Aristeydes Turpana, considerado uno de los más importantes escritores indígenas del continente, evoca, en *Nia Ikala*, la figura femenina como mediadora entre mundos, símbolo de resistencia y vida.¹⁸

La compositora toma estos textos no como insumo decorativo, sino como ejes estructurantes de cada movimiento, aunado a que la musicalización de estos versos implica decisiones rítmicas, prosódicas y expresivas que permiten visibilizar su densidad semántica, en un acto de traducción sensible más que de adaptación literal. Los textos propios de Borislova dialogan con esta poética desde una perspectiva exterior que no intenta suplantarla, sino crear una atmósfera común de evocación y escucha.

¹⁸ Marco A. Gandásegui, *Antología del pensamiento crítico panameño contemporáneo*, Argentina, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2018.

Recepción, performance y circulación digital de *Suite Guna Yala*

La vida de una obra musical no se agota en su composición: se despliega en los espacios donde es escuchada, interpretada y compartida. En el caso de la *Suite Guna Yala*, las instancias de recepción han estado profundamente marcadas por un cruce de contextos pedagógicos, artísticos y tecnológicos que amplifican su alcance y su impacto simbólico.

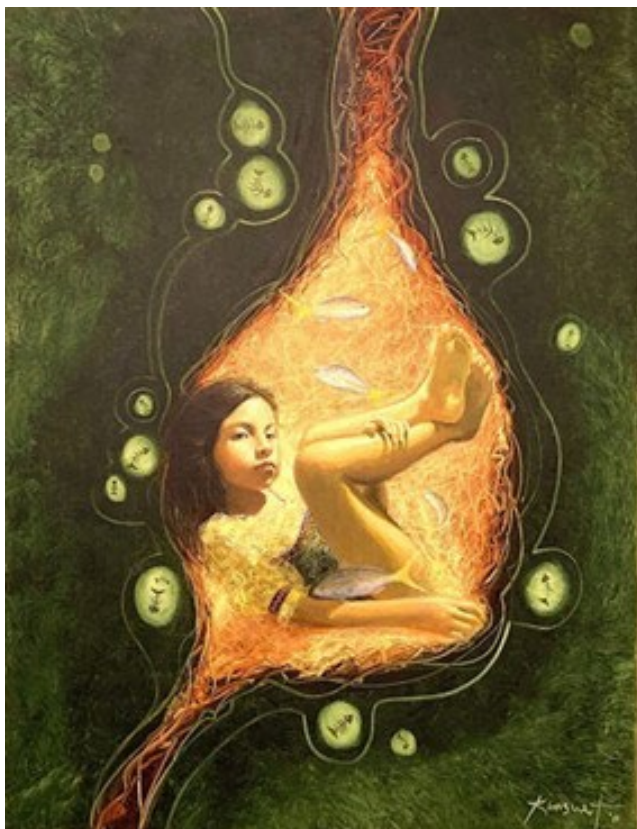
El estreno de la *Suite Guna Yala*, en el marco tercer Festival Internacional de Guitarra Los niños tocan tan-bien, Panamá, 2025, constituyó no solo un acto musical, sino una performance expandida. Durante la interpretación de los siete movimientos se buscó la proyección en escena de pinturas del artista guna Lucio Kansuet, cuyas obras habían servido de inspiración visual para la composición, y es con esta confluencia de lo pictórico y lo sonoro que se enmarca lo que Nicolas Bourriaud¹⁹ llama una estética relacional, en que la obra artística se define por los vínculos y afectos que genera en la experiencia colectiva.

Así, la simultaneidad de estímulos sonoros y visuales propicia una experiencia multisensorial donde la música dialoga con los colores y las formas, devolviendo a la audiencia una imagen fragmentaria, pero viva, del territorio y la cosmovisión guna.²⁰

La elección de presentar la obra en un festival juvenil de guitarra refuerza su dimensión pedagógica, especialmente con la inclusión de coros infantiles y juveniles que abona a una apropiación intergeneracional del material artístico como

¹⁹ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2008. https://catedracaceres.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/08/bourriaud-nicolas_estetica-relacional_los-sentidos-artes-visuales_editorial-adriana-hidalgo.pdf Consulta: 1 de mayo, 2025.

²⁰ David Howes, *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, Canadá, University of Toronto Press, 1991.



Lucio Kansuet, sin título, 2010, óleo sobre lienzo.

estrategia que se alinea con enfoques recientes sobre la educación musical situada, en que el aprendizaje se entreteje con contextos culturales específicos,²¹ ampliamente documentado en la práctica coral juvenil en América Latina como motor de integración cultural y expresión comunitaria. Muestra de ello es el estudio de José María López y Beania Salcedo²² sobre los beneficios de la música coral e instrumental escolar en contextos de México.

²¹ David G. Hebert, "Ethnicity and Music Education: Sociological Dimensions", en Ruth Wright, *Sociology and Music Education*, Reino Unido, Routledge, 2010, pp. 93-114, doi:<https://doi.org/10.4324/9781315087856> Juliet Hess, *Music Education for Social Change. Constructing an Activist Music Education*, Reino Unido, Routledge, 2019.

²² José María López Prado y Beania Salcedo Moncada, "Beneficios de la práctica musical en los niveles de educación básica obligatoria en México", *RIDE. Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo*, vol. 11, núm. 22, 2021, doi:<https://doi.org/10.23913/ride.v11i22.889>

La participación de Nadia Borislova en el festival, entrelazada con la conferencia "En busca del alma de la guitarra", consolidó la dimensión transnacional del proyecto. Más allá del concierto, se trató de propiciar un intercambio simbólico y académico que reforzara redes culturales entre México y Panamá, por lo que, en este tipo de eventos, la música funciona como performance de identidad translocal.²³

La guitarra, como símbolo de afinidad continental, se convierte en mediadora entre territorios diversos, pero interconectados a través de prácticas musicales compartidas. Así, la grabación de la obra, su difusión en redes sociales y plataformas digitales como YouTube y Facebook Live, permite que tenga una segunda vida digital. La digitalización de la música transforma no solo su circulación, sino también su recepción, ya que modifica el tiempo y el espacio de la escucha. Este acceso asincrónico genera formas nuevas de participación y de recontextualización del contenido artístico.²⁴ Las grabaciones, además, tienen la posibilidad de ser utilizadas en talleres virtuales, clases en línea y conferencias, lo que amplifica su valor educativo y comunitario, incluso en lugares geográficamente distantes de Guna Yala, como Puebla, en México, donde radica la compositora.

La posibilidad de acceder libremente a estas grabaciones, y de hacerlo desde cualquier parte del mundo, plantea una forma de democratización estética, pues las obras que dialogan con lo local —como la *Suite Guna Yala*— y que se apoyan en tecnologías digitales accesibles permiten nuevas formas de apropiación cultural. Las plataformas digitales han sido clave para que proyectos artísticos de raíz comunitaria y originaria adquieran visibilidad, sin pasar por filtros institucionales o

²³ Martin Stokes, *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Reino Unido, Berg Publishers, 1997.

²⁴ Michael James Walsh, *Streaming Sounds. Musical Listening in the Digital Age*, Reino Unido, Routledge, 2024.

elitistas.²⁵ Dicha dimensión digital complementa su dimensión ética: acercar el arte a comunidades diversas y alejadas de los grandes centros culturales.

Discusiones

La *Suite Guna Yala* se constituye como una obra intermedial, intercultural e intergeneracional, en la que convergen prácticas artísticas y saberes diversos, lo que resulta importante para discutir algunas de las implicaciones más relevantes de este caso, considerando tanto su dimensión estética como sus repercusiones sociales y culturales.

El proyecto parte de una premisa ética: representar un territorio indígena sin apropiárselo, sino en colaboración con voces guna (poetas, artistas del arte visual, músicos, creación de textos), y generar un espacio de escucha respetuoso cuya estrategia evite los riesgos del “exotismo sonoro” o de la folklorización superficial, tan criticados en estudios sobre arte occidental que recurren a lo indígena como insumo estético.²⁶

La colaboración con textos de poetas guna como Aiban Velarde o Aristeydes Turpana demuestra una coautoría simbólica que resignifica la idea de “inspiración”. En lugar de una mirada extractiva sobre lo originario, Borislova plantea una forma compositiva situada que remite a los principios de la “ecología de saberes” de Boaventura de Sousa Santos,²⁷ que reconocen la validez y la dignidad del conocimiento ancestral en diálogo con otras formas de creación contemporánea. Con ello evi-

tamos que el archivo sonoro retomado de manera etnográfica tome parte de la intensificación extractivista del antropoceno y de la expansión colonial.²⁸

Cada movimiento de la obra remite a un lugar específico dentro de la Comarca Guna Yala: Wichub Wala, Nalunega, Nugnudub, Niadub, entre otros; es decir, no se trata simplemente de títulos decorativos, sino de una cartografía sonora afectiva, donde la memoria, los vínculos y las historias locales son evocadas musicalmente. Este enfoque dialoga con trabajos etnomusicológicos que entienden la música como una forma de producción de lugar.²⁹ En contextos indígenas, la música puede reforzar la territorialidad, la memoria colectiva y la resistencia cultural.

Por otro lado, el cruce de disciplinas —música, artes visuales, poesía— potencia el alcance simbólico de la obra: las proyecciones de las pinturas de Lucio Kansuet durante el estreno fueron parte activa del concierto. De esta manera se evita su uso como mera decoración, sino como espacios visuales de enunciación guna, lo cual se alinea con propuestas de la crítica decolonial sobre el arte latinoamericano contemporáneo, que exigen una visibilización de los lenguajes estéticos no occidentales.³⁰

²⁵ Jorge Iván Bonilla Vélez, Camilo Tamayo Gómez y Ana Cristina Vélez López, *Tecnologías de la visibilidad. Reconfiguraciones contemporáneas de la comunicación y la política en el siglo XXI*, Colombia, Universidad EAFIT, 2017.

²⁶ Alejandro L. Madrid, *Transnational Encounters. Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*, Estados Unidos, Oxford University Press, 2011, doi:<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199735921.001.0001>

²⁷ Boaventura de Sousa Santos, *op. cit.*

²⁸ Ana María Ochoa Gautier, “Extinción, extractivismo y sentido del archivo sonoro”, en Darío Tejeda, *Del archivo a la playlist: historias, nostalgias, tecnologías. Actas del XII Congreso de la IASPM-AL*, Argentina, IASPM-AL, 2020, pp. 303-309, <https://drive.google.com/file/d/1mZBvQXHh3fcAPc2LMLGckdMGWZjbzyQC/view> Consulta: mayo, 2025.

²⁹ Henry Stobart, *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*, Estados Unidos, Routledge, 2006. Timothy Rice, *Ethnomusicology. A Very Short Introduction*, Reino Unido, Oxford University Press, 2013.

³⁰ Aníbal Quijano, “Coloniality and Modernity/Rationality”, *Cultural Studies*, vol. 21, núm. 2-3, 2007, pp. 168-178 doi:<https://doi.org/10.1080/09502380601164353> Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Argentina, Tinta Limón, 2010, https://sentipensaresfem.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/09/rivera-cusicanqui-ch_ixinakax-utxiwa-20101.pdf Consulta: 1 de mayo, 2025.

Las tecnologías digitales no solo permiten la grabación y transmisión de la obra, sino que abren espacios de acceso remotos y asincrónicos, particularmente valiosos para comunidades alejadas o en situación de exclusión digital. Como plantea W. Ian O'Byrne,³¹ las plataformas digitales nos permiten tener un rol en la democratización de la cultura, siempre que se implementen estrategias conscientes de inclusión y territorialidad.

La *Suite Guna Yala* se enmarca también en un proyecto pedagógico y diplomático, al presentarse en un festival juvenil y al ser compartida en conferencias internacionales. Esto refuerza su potencial como arte relacional y transformador, no solo por su contenido, sino por los modos en que circula y se interpreta. La noción de “música como acción social”³² cobra aquí sentido: la obra no solo se escucha, sino que activa comunidades, vínculos e identidades.

Conclusiones

La *Suite Guna Yala* representa un caso ejemplar de creación musical situada, colaborativa e interdisciplinaria que entrelaza los campos de la etnomusicología, la pedagogía, la diplomacia cultural y la innovación tecnológica que, lejos de una visión extractivista o meramente inspiracional, se estructura como un ejercicio consciente de respeto, escucha y revalorización del patrimonio cultural guna que articula saberes ancestrales y lenguajes contemporáneos.

Desde el punto de vista estético, la suite conforma una cartografía sonora y afectiva de la Comarca Guna Yala, traduciendo territorios, símbolos y voces en formas musicales y corales que dialogan con la pintura y la poesía. Cada movimiento encarna una relación concreta con personas, lugares y textos, activando una dimensión vivencial que trasciende lo estrictamente musical a través de la inclusión de textos de poetas guna y la evocación visual de Lucio Kansuet. La obra cobra densidad simbólica y se convierte en un espacio de co-creación intercultural.

Por otro lado, la dimensión pedagógica de la obra es central: fue concebida para jóvenes intérpretes en el marco de un festival internacional, lo cual pone en juego prácticas formativas colectivas, repertorios alternativos y un enfoque inclusivo. Esta perspectiva se refuerza con la difusión mediante tecnologías digitales, lo que no solo amplifica su alcance, sino que habilita formas nuevas de acceso, persistencia y reapropiación del contenido artístico, especialmente por comunidades geográficamente distantes o con menor infraestructura cultural.

Esta suite no es únicamente una obra musical: es un acto político, poético y pedagógico que propone una manera diferente de hacer arte en América Latina, reconociendo las pluralidades culturales, visibilizando voces históricamente silenciadas y aprovechando las herramientas tecnológicas para democratizar los circuitos de creación y recepción. En este sentido, la obra de Borislova se alinea con los debates contemporáneos sobre arte decolonial, interculturalidad y ecologías del conocimiento.

³¹ W. Ian O'Byrne, “Educate, Empower, Advocate: Amplifying Marginalized Voices in a Digital Society”, *Contemporary Issues in Technology and Teacher Education*, vol. 19, núm. 4, 2019, <https://citejournal.org/volume-19/issue-4-19/english-language-arts/educate-empower-advocate-amplifying-marginalized-voices-in-a-digital-society> Consulta: 1 de mayo, 2025.

³² Thomas Turino, *Music as Social Life. The Politics of Participation*, Estados Unidos, University of Chicago Press, 2008.

Bibliografía

- Arjona, Esther M. "Estoy más vivo que nunca", *La Estrella de Panamá*, 16 de diciembre de 2028, <https://www.laestrella.com.pa/vida-y-cultura/cultura/vivo-AELE28893> Consulta: 11 de agosto, 2025.
- Bonilla Vélez, Jorge Iván, Camilo Tamayo Gómez y Ana Cristina Vélez López, *Tecnologías de la visibilidad. Reconfiguraciones contemporáneas de la comunicación y la política en el siglo XXI*, Colombia, Universidad EAFIT, 2017.
- Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2008. https://catedracaceres.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/08/bourriaud-nicolas_estetica-relacional_los-sentidos-artes-visuales_editorial-adriana-hidalgo.pdf Consulta: 1 de mayo, 2025.
- Chapin, Mac (comp.), *Pab Igala. Historias de la tradición kuna*, Ecuador, Ediciones Abya-Yala, 1989.
- De Sousa Santos, Boaventura, *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*, México, Siglo XXI, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2009, <https://secat.unicen.edu.ar/wp-content/uploads/2025/03/BONAVENTURA-SOUSA-EPISTEMOLOGIA-DEL-SUR.pdf> Consulta: 1 de mayo, 2025.
- Fortis, Paolo, *Kuna Art and Shamanism: An Ethnographic Approach*, Estados Unidos, University of Texas Press, 2013, doi:<https://doi.org/10.7560/743533>
- Gandásegui, Marco A., *Antología del pensamiento crítico panameño contemporáneo*, Argentina, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2018.
- Gómez-Barris, Macarena, *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*, Estados Unidos, Duke University Press, 2017, doi:<https://doi.org/10.2307/j.ctv1220n3w>
- "Guna Yala Culture Unveiled: Everything You Need to Know", *San Blas Catamaran*, 11 de febrero de 2025, <https://sanblascatamaran.com/post/guna-yala-culture-guide/> Consulta: 11 de agosto, 2025.
- Hebert, David G., "Ethnicity and Music Education: Sociological Dimensions", en Ruth Wright, *Sociology and Music Education*, Reino Unido, Routledge, 2010, pp. 93-114, doi:<https://doi.org/10.4324/9781315087856>
- Hess, Juliet, *Music Education for Social Change. Constructing an Activist Music Education*, Reino Unido, Routledge, 2019.
- Howe, James, *Chiefs, Scribes, and Ethnographers: Kuna Culture from Inside and Out*, Estados Unidos, University of Texas Press, 2009.
- Howes, David, *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, Canadá, University of Toronto Press, 1991.
- Layton, Robert, "Art and agency: a reassessment", *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 9, num 3, 2003, pp. 447-464, doi:<https://doi.org/10.1111/1467-9655.00158>
- López Prado, José María y Beania Salcedo Moncada, "Beneficios de la práctica musical en los niveles de educación básica obligatoria en México", *RIDE. Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo*, vol. 11, núm. 22, 2021, doi:<https://doi.org/10.23913/ride.v11i22.889>

Madrid, Alejandro L., *Transnational Encounters. Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*, Estados Unidos, Oxford University Press, 2011, doi:<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199735921.001.0001>

Merry López, Anelio, "La educación panameña y la cosmovisión guna", *Kuna Yarki-Gunayala por Dentro*, 2007, https://www.gunayala.org.pa/La%20Educacion%20Paname%C3%B1a_y%20Cosmovision%20Gunaok.htm Consulta: 11 de agosto, 2025.

O'Byrne, W. Ian, "Educate, Empower, Advocate: Amplifying Marginalized Voices in a Digital Society", *Contemporary Issues in Technology and Teacher Education*, vol. 19, núm. 4, 2019, <https://citejournal.org/volume-19/issue-4-19/english-language-arts/educate-empower-advocate-amplifying-marginalized-voices-in-a-digital-society> Consulta: 1 de mayo, 2025.

Ochoa Gautier, Ana María, *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth Century Colombia*, Estados Unidos, Duke University Press, 2014.

_____, "Extinción, extractivismo, y sentido del archivo sonoro", en Darío Tejada, *Del archivo a la playlist: historias, nostalgias, tecnologías. Actas del XII Congreso de la IASPM-AL*, Argentina, IASPM-AL, 2020, pp. 303-309, <https://drive.google.com/file/d/1mZBvQXHh3fcAPczLMLGckdMGWZjbyzzyQG/view> Consulta: mayo, 2025.

Quijano, Aníbal, "Coloniality and Modernity/Rationality", *Cultural Studies*, vol. 21, núm. 2-3, 2007, pp. 168-178 doi:<https://doi.org/10.1080/09502380601164353>

Rice, Timothy, *Ethnomusicology. A Very Short Introduction*, Reino Unido, Oxford University Press, 2013.

Rivera Cusicanqui, Silvia, *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Argentina, Tinta Limón, 2010, https://sentipensaresfem.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/09/rivera-cusicanqui-ch_ixinakax-utxiwa-20101.pdf Consulta: 1 de mayo, 2025.

Sherzer, Joel, *Speech Play and Verbal Art*, Estados Unidos, University of Texas Press, 2002, doi:<https://doi.org/10.7560/777682>

Stobart, Henry, *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*, Estados Unidos, Routledge, 2006.

Stokes, Martin, *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Reino Unido, Berg Publishers, 1997.

Tice, Karin E., *Kuna Crafts, Gender, and the Global Economy*, Estados Unidos, University of Texas Press, 1995, doi:<https://doi.org/10.7560/781337>

Turino, Thomas, *Music as Social Life. The Politics of Participation*, Estados Unidos, University of Chicago Press, 2008.

Walsh, Michael James, *Streaming Sounds. Musical Listening in the Digital Age*, Reino Unido, Routledge, 2024.

Wickstrom, Stefanie, "The Politics of Development in Indigenous Panama", *Latin American Perspectives*, vol. 30, núm. 4, julio de 2003, pp. 43-68, <https://www.jstor.org/stable/3185059?seq=1> Consulta: 1 de mayo, 2025.

GERARDO MARTÍNEZ HERNÁNDEZ

Investigador y docente en la Facultad de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Forma parte del Cuerpo Académico 220 Música y actualmente es candidato del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores. Su trayectoria académica incluye estudios de licenciatura en música, así como formación de posgrado en Proyectos de Educación Popular, Ciencias de la Educación y Desarrollo Económico y Cooperación Internacional, con el grado de doctor en pedagogía crítica y educación popular. Es fundador y presidente de la organización Comunidad Crítica de Escultismo Popular, A.C., desde donde impulsa propuestas educativas y culturales que integran arte, participación social y desarrollo comunitario.

NADIA BORISLOVA

Compositora, creadora, intérprete, pedagoga, investigadora, directora de grupos artísticos, promotora cultural y fundadora de distintos eventos enfocados en promover los derechos de los niños a la educación musical. Estudió la licenciatura en guitarra y dirección de orquesta de instrumentos populares rusos en Moscú. En México, realizó la licenciatura en traducción de lenguas modernas en el Instituto Anglo-Francés en Puebla, maestría y doctorado en música en la Facultad de Música de la UNAM. Su catálogo musical consta de más de cien obras. Ha sido concertista en Europa, América Latina, Asia, África, Estados Unidos y Canadá, donde también ha participado como jurado de concursos de guitarra y de composición y dictado cursos y conferencias. Ha recibido numerosos premios nacionales e internacionales. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Desde 1994 es docente en la Facultad de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

ESMERALDA RODRÍGUEZ LÓPEZ

Estudiante de la licenciatura en música con terminal en educación musical en la Facultad de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Concluyó la licenciatura en pedagogía en el IEDEP. Su formación se orienta a la investigación y desarrollo de propuestas en educación musical básica. Desde 2024 colabora en el proyecto En busca del alma de la guitarra, dirigido por Nadia Borislova. Entre 2020 y 2023 se desempeñó como educadora comunitaria en el Consejo Nacional de Fomento Educativo. Desde 2023 colabora en la Comunidad Crítica de Escultismo Popular, A.C., donde desarrolla propuestas educativas y materiales didácticos con enfoque musical para primera infancia. Es pianista acompañante del Coro Esperanza, Paulo Freire. Ha colaborado con ponencias en el Congreso Internacional de Educación de la Universidad Autónoma de Tlaxcala y en la XI Jornada Académica Nacional–III Jornada Internacional de Investigación, Creación y Difusión Musical en 2025.