



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

---

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD LEÓN**

**“El Proyecto Orquesta y Coro Intercultural de León”**

**FORMA DE TITULACIÓN:**

**DISEÑO DE UN PROYECTO DE  
DESARROLLO INTERCULTURAL**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADO EN DESARROLLO Y GESTIÓN  
INTERCULTURALES**

**P R E S E N T A:**

**OLIVER ADRIÁN LÓPEZ GONZÁLEZ**

**DIRECTORA : DRA. CLAUDIA CHIBICI-REVNEANU**

**LEÓN, GUANAJUATO, MÉXICO NOVIEMBRE DE 2021**





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **AGRADECIMIENTO PARA LOS SIGUIENTES APOYOS ACADÉMICOS RECIBIDOS**

- PROGRAMA DE MANUTENCIÓN UNAM.
- PROYECTO PAPIIT IN405116 titulado el camino menos transitado: Escritura expresiva autobiográfica con migrantes Norte-Sur a Guanajuato, México.

## **DIOSĪ MEIAMU ÍNTSPEKUA**

Nadia, jucheti mintsita.

Jucheti jorhentpericha, Santos Salinas, Gonzalo Soltero, Demetrio Herrera, Alberto Cabrera, Víctor Marín ka Alicia Escobar. Káneku diaosĭ meiamu Claudia Chibici, jarhoap'erakua ka uinapekua jimpo.

Jucheti taticha.

Hugo Domínguez ka imeri chenio anapu íámentu imeri jarhoap'erakua ka uémpekua jimpo.

Ismael García Marcelino ka imeri chenio anapu; Elizabeth Pérez Tzintzún, Fernando Nava ka Francisco Morales imeri exet'akua jimpo.

Hernán Meza, Paulina de Graaf, Ada Pucheta, Daris Juárez, Hugo Almanza, Rodolfo Herrera, José Luis Galiano ka iameni tsĭmecha Neneni jorhenperakua imeri jarhoap'erakua ka tsipekua jimpo.

Naomi Álvarez, César García, Nadia Hernández ka SIDEMI áchikorheta, imeri sacrificio ka uémpekua jimpo.

Linda Arteaga íámeni jimpo uénani jarhoatani.

Ka mámaru kústatiicha ka pireriicha eska OCIL jarhasti. Káneku diaosĭ meiamu Cristian Carpio, Chela García ka Roy Calderón. Diosĭ meiamu iamentuecha imeri jarhoap'erakua ka uémpekua.

Jucheti k'eri jorhentperakua ENES UNAM.

¡Ma k'eri Goya!

# ÍNDICE

<b>RESUMENI P'URHÉ UANTAKUA JIMPO.....</b>	<b>7</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>8</b>
PROBLEMA .....	9
OBJETIVOS.....	10
MARCO TEÓRICO .....	11
ANTECEDENTES .....	11
<i>Fundación Musical Simón Bolívar.....</i>	<i>11</i>
<i>Coros y Orquestas en el Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM).....</i>	<i>13</i>
<i>Antecedentes multilingüísticos.....</i>	<i>15</i>
JUSTIFICACIÓN.....	16
METODOLOGÍA.....	18
<b>CAPÍTULO 1. CONTEXTO TEÓRICO.....</b>	<b>20</b>
1.    CULTURA .....	20
<i>La concepción de la tradición filosófico-literaria y en el discurso social común.....</i>	<i>21</i>
<i>Interculturalidad direccionada hacia la pluriculturalidad .....</i>	<i>24</i>
2.    IDENTIDAD CULTURAL .....	26
<i>Identidad étnica .....</i>	<i>30</i>
3.    LA JUSTICIA SOCIAL.....	31
4.    EL PATRIMONIO Y LA MÚSICA.....	34
<i>La música como sonido humano organizado .....</i>	<i>39</i>
<i>La música en México desde una perspectiva histórica.....</i>	<i>40</i>
<i>Historia de la música purépecha .....</i>	<i>43</i>
<i>Historia de la música náhuatl.....</i>	<i>46</i>
<i>La música en la justicia social.....</i>	<i>48</i>
<i>Cierre del capítulo .....</i>	<i>50</i>
<b>CAPÍTULO 2. COMIENZOS DEL PROYECTO .....</b>	<b>51</b>
FASE 1: CORO UNIVERSITARIO.....	52
FASE 2: PROYECTO NENEMI .....	54
<i>Metodología de trabajo .....</i>	<i>56</i>
<i>Procedimiento.....</i>	<i>59</i>
<i>Recursos .....</i>	<i>61</i>
<i>Programa de difusión.....</i>	<i>62</i>

<i>Resultados</i> .....	62
FASE 3: EL PERIODO JUCHARI K'UMANCHEKUA .....	64
<i>Ejes de trabajo</i> .....	65
<i>Lugar del proyecto</i> .....	66
<i>Recursos</i> .....	67
<b>CAPÍTULO 3. PERIODO DE INSTITUCIONALIZACIÓN .....</b>	<b>71</b>
MOVIMIENTOS INMEDIATOS .....	72
<i>Organización</i> .....	73
<i>VISIÓN</i> .....	73
<i>MISIÓN</i> .....	73
<i>Metodología de trabajo</i> .....	74
<i>Servicio social</i> .....	74
<i>Estructura</i> .....	75
<i>Proyectos de concientización interna</i> .....	77
<i>Difusión</i> .....	79
<i>Estudios y análisis de impacto</i> .....	80
<i>FODA</i> .....	81
<i>Conclusiones del capítulo</i> .....	84
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>86</b>
<i>Reflexiones</i> .....	87
<i>Pasos futuros</i> .....	90
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>91</b>
<b>ANEXO FOTOGRÁFICO .....</b>	<b>100</b>

*“Locura es hacer lo mismo una y otra vez  
esperando obtener resultados diferentes”.*

- Rita Mae Brown (Sudden Death, 1983).

# Resumeni p'urhé jimpo

Orquesta y Coro Intercultural de León jintesti ma kunkorhekua kustaticheri, usintiksī urani kústakuani eska jorhentperakua para uantakua jarhoap'eni ka jirhinasinti jukapararhani kústakua úricha, kústaticha, pírericha ka iamentu tsimanka none mintaskorheaka, mirinarhiansī o noksī uempeani kustakuarhu ixo México. Arhi karákata uantantasinti imanka máteruecha ukani, anchekorhekua, k'uiripekua ka teórico anamutakua Sistema de Desarrollo Multidisciplinario Interculturaleri áchikorheta, León, Guanajuato ireta anapu.

2012 uéxurhini jimpo, uenakorhesti áchekorheni mámaru k'uiripu jinkoni: universitariocha, k'uiripu enka León irenaka, k'uiripu enka uantakua mirhikurispka ka uékasinti jorhentani ka máteru enka tsitisintka mitini p'urhépecha o náhuatl mimexekuecha jimpo.

Arhi karakata arhisinti eratsekua ma ka eiankpesindi na kústani ka pireni sési jarhoatasinti para uantakua euakurhini ka uinapeni kat'u máteru mimexekua jinkuni xarhatani. I petakataecha t'amupuru arhukurhisti: mapuru, pírericha ka kústaticha jukaparharasinti imeri uantakua ka máteruecheri, tsimapuru, coro pírakua jarhoatasinti para uantakua jurhenani ka uraáni uantakuechani, tanimupuru, coro pireni marhoasinti eska tankorhekua para urani uantakuani. Ístu t'amupuru, arhi anchikorheta jarhoatasinti para no k'uratseaka uantari jimpoki arhi uantakua no atiru kurhankukorhek'a

Erokaparini enka arhi karakata sési jarhoataka para uinapeni p'urhépecha uantakua, imeri mimexekua, p'intekua, jaka'kukua, eratsekua ka máteru ampe. Jukaparani uantakua ka tanhatskuarhekua.



# Introducción

La música es un vehículo de emociones, ideales y representaciones. Enmarca historias de vida, conceptos, símbolos, tradiciones, comportamientos, movimientos sociales o políticos, usos y costumbres entre muchas características más; en sí, podemos decir que encierra los límites y horizontes dinámicos y vivos de una sociedad. Así, cualquier soporte musical se fundamenta, de manera tácita o directa, en el conjunto mismo de todos estos factores; sintetiza la cosmovisión para ser interpretada y sirve como un puente de entendimiento entre actores de diferentes panoramas. Es esta capacidad la que va más allá que solo comunicar, se transforma en conceptos significativos y por ello, es una base para comprender y vivir los rasgos esenciales de cualquier cultura (Novelo, 2014).

En este texto se describirá el proyecto de la creación de un coro con especial énfasis en un encuentro entre músicas pertenecientes a contextos náhuatl y p'urhépecha. Se trata de la Orquesta y Coro Intercultural de León (OCIL), una agrupación musical comunitaria perteneciente al Sistema de Desarrollo Multidisciplinario Intercultural (empresa que busca el desarrollo lingüístico a través de la creación y fortalecimiento de autores y autoras en idiomas originarios) en la ciudad de León, Guanajuato. La agrupación ha buscado desarrollar la comunicación y la convivencia multicultural además del reconocimiento de compositores y compositoras, artistas e intérpretes que por razones de discriminación o exclusión fueron o son censurados del panorama musical.

El presente documento narra alrededor de diez años de trabajo y describe la organización y procesos de diversas actividades que concluyeron como la Orquesta y Coro Intercultural de León. En general, el fin de estas actividades se puede dividir en tres ejes de trabajo: 1) utilizar la música como herramienta y puente para promover el reconocimiento a la diversidad entre los grupos que conviven en León, Guanajuato. 2) Validar, valorar y significar el lenguaje y la cosmovisión en niños y adolescentes migrantes pertenecientes a pueblos originarios o que vivan en comunidades en riesgo de desaparición lingüística. 3) Reconocer y difundir la obra e historia de vida de compositoras o compositores

que fueron eclipsados del panorama musical por cuestiones de género, idioma, origen, preferencia sexual o religión.

A través de estos ejes, se buscó la ruptura de las falsas creencias hacia las otredades a nivel local entre los diferentes agentes y estructuras, que durante mucho tiempo han bloqueado el conocimiento hacia “el otro” y que, hasta hoy en día, permanecen y, en ocasiones, destruyen. Por ello, la difusión puede abrir las puertas a un panorama donde la participación beneficie el desarrollo de los pueblos y la vida de las generaciones. Permitamos romper esas barreras y fortalezcamos los lazos interculturales.

## Problema

Se parte con el problema de la desaparición lingüística en México. El problema es de índole estructural, psicológico y social, pues es necesario que la sociedad abandone su cosmovisión por adaptarse a la normalidad occidental. Esta situación, entendida como una relación asimétrica de dominación, a menudo genera en las personas que hablan una lengua originaria la sentencia de que es necesario dejar de usar su idioma, y además, desvalorizarla. A esto se añaden los graves problemas de racismo y discriminación donde se cargan prejuicios y etiquetas a causa de la ignorancia en el tema, por ello, es importante analizar y discutir la problemática en estos momentos, pues de una u otra manera, México se está desarrollando como un país multicultural por los intereses económicos, turísticos, jurídicos y por la resistencia de dichas comunidades.

Desde una perspectiva educativa, la falta de preparación en temas de interculturalidad, en el sentido de no entender ni lingüística ni cosmogónicamente al alumno (Serrano, 1998, pp. 91-107), inclina al docente a imponer su visión del mundo y como consecuencia obliga a abandonar, de manera tácita en la mayoría de los casos, la cultura del alumnado. Por otro lado, centrarse en los grupos infantiles indígenas migrantes, al momento de enfrentarse a las diferencias que se viven en la ciudad, la cultura hegemónica a menudo llega a provocar en ellos una veloz pérdida de valores, iniciando por la lengua. (Serrano, 1998, p.93)

Además, la comunicación ha tenido una transformación completa por el uso del internet, ha roto fronteras y ha agilizado procesos. De hecho, Álvarez y

Rodríguez plantean que el internet ha abierto espacios a población que no tenía acceso a expresarse, pues promueve y estimula la comunicación, bajo los parámetros de libertad de expresión y sociabilidad que pueden ser muchos sitios Web para la acción comunicativa y no solo local, sino a nivel internacional (2012). Por esto mismo se encuentra una daga de doble filo y es que el súbito bombardeo informático y digital es monolingüe, abriendo las puertas al español como lengua franca, pero agilizando el desapego en jóvenes y niños. El informe de la UNESCO "Hacia las sociedades del conocimiento", enfatiza que el internet favorece la homogeneización en lugar de la diversidad; acelerando la desaparición lingüística y por ende, cultural, hasta el punto de que entre el 90 y el 95 por ciento de las lenguas actuales podría haber desaparecido en un siglo (2005).

Desde la perspectiva musical, la academia en México sufre de una herencia histórica eurocentrista, por lo que aplicar y usar idiomas originarios no ha sido una opción por dos detalles: la primera es esta propia sombra de discriminación y clasismo, mientras, la segunda es lo ajeno que cualquier cultura originaria es para la población mestiza. (Lambuley, 2005, p. 283) Si bien han sobresalido proyectos donde se desea implementar y apropiarse idiomas originarios, resultan vagos o confusos, comprendiéndose como apropiación nociva, siendo esta dificultad lo que impide una discusión intercultural, desde la perspectiva de los pueblos; las deficiencias estructurales imposibilitan a miembros de comunidades originarias a realizar actividades diferentes a su comunidad (Riveroll, 2013).

## Objetivos

- 1.) Fomentar el multilingüismo con base en el factor quinto del documento "en dirección a las recomendaciones en materia de políticas lingüísticas" la UNESCO a través de la creación artística, la difusión y el uso de herramientas digitales.
- 2.) Desarrollar en el público un nuevo imaginario cultural representado por autores y autoras eclipsados del panorama musical ya sea por origen, idioma, género, religión o preferencia sexual a través de la investigación y la difusión y

- 3.) Fortalecer un ambiente pluricultural en las artes donde los creadores y creadoras puedan compartir y dialogar en un plano equitativo.

## Marco teórico

El marco teórico de este proyecto se conforma por distintos conceptos interdisciplinarios, tales como cultura, interculturalidad, identidad, justicia social, patrimonio, música. Como se trata de nociones complejas y extensas, se les dedicará un capítulo aparte.

## Antecedentes

Revisando proyectos musicales interculturales relacionados, existen algunos ejemplos interesantes que han obtenido un impacto importante tanto a nivel local como internacional. Se menciona a la *Fundación Musical Simón Bolívar* en Venezuela; al *Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM)* en México con el caso de una de sus agrupaciones y un análisis histórico sobre los antecedentes de sistemas de desarrollo lingüístico.

### **Fundación Musical Simón Bolívar**

Para la Real Academia de la Lengua Española, un sistema es un “conjunto de cosas que relacionadas entre sí ordenadamente contribuyen a determinado objeto” (RAE, 2020). Existen y han existido una infinidad de sistemas musicales que buscan el desarrollo creativo, expresivo y humano de autores, autoras y públicos en toda Latinoamérica, pero ninguno ha logrado tanto impacto como el *Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela*.

Es un proyecto de obra social fomentada por el Estado venezolano. También conocido como *El Sistema*, fue concebido y fundado en 1975 por el maestro y músico venezolano José Antonio Abreu para sistematizar la instrucción y la práctica colectiva e individual de la música a través de orquestas sinfónicas y coros, como instrumentos de organización social y de desarrollo humanístico (Verhagen. 2016).

Su misión se centra en el rescate pedagógico, ocupacional y ético de la infancia y la juventud para lograr un cambio en estilo de vida de las personas. Por ello,

su praxis se divide en dos ejes: la educación y la práctica colectiva de la música, centrándose en los grupos vulnerables de Venezuela, como zonas con pobreza extrema, hospitales o centros penitenciarios.

En los medios de comunicación se reconoce como ‘el milagro musical venezolano’ (Baker, 2020) pues en su historia han participado más de 1.012.777 niños, niñas y adolescentes que han conformado una red de orquestas, coros, módulos, programas especiales, escuelas de música y centros de laudería y fabricación de instrumentos musicales. Baker en su libro, “El Sistema Orchestrating Venezuela’s Youth” (2014), cuestiona la tendencia de *El Sistema* de mostrar a la “música sinfónica como un camino de salvación socioeconómica y moral” (p. 9).

En un inicio, con el maestro Abreu, existió la tendencia de enfocar a la música de concierto como el estilo musical que ayudará a la juventud y a la sociedad a ser ‘cultas e íntegras’, replicando la noción de que es ese el género intelectual, brillante y de difícil acceso (Cerdeña, 2009). En corto tiempo, la escena se vio beneficiando a compositores latinoamericanos como Villa-Lobos, Ginastera o Estévez. Poco a poco la noción ha logrado que muchos alumnos de *El Sistema* sobresalgan en el ámbito del concierto y se abran puertas hacia una carrera internacional, lo que limitó la creación y el diálogo localmente.

Como respuesta a esta situación, el propio sistema ha buscado abrir programas que respondan a las culturas locales, como el programa Alma Llanera o de Música Popular. Sin embargo, hasta ahora no ha existido ninguna noción que responda al multilingüismo o a la multiculturalidad.

Baker relata la cara nociva del sistema, donde resalta como se han utilizado herramientas de manipulación emocional para controlar a los medios y a los públicos y con ello generar una alberca de información que logre prestigiar reconocimiento. La justificación es usar estas herramientas para obtener financiamientos y con ello ‘ayudar a los niños a salir adelante’. (Baker, 2014 p.10).

Sin embargo, análisis han demostrado que la música no ha ayudado ni en el desarrollo económico de una mayoría ni en el desarrollo moral (idem, p. 24). De

hecho, se identifica que el estudio de la música de manera profesional eleva la posibilidad de causar problemas psicológicos como ansiedad, trastornos de sueño, estrés crónico y depresión (Ciurana, 2016 p. 31). Por el lado social, en las entrevistas con Baker, músicos venezolanos consideran que criticar al Sistema es un suicidio profesional, para *El Sistema* lo último es el desarrollo social (Baker, 2014, p. 52).

A pesar de todo, *El Sistema* es una marca de alcance global. Actualmente se le considera la punta de lanza del desarrollo musical y ha respondido a las necesidades mercantiles contemporáneas de músicos de concierto que han sido clave para el desarrollo musical occidental en Latinoamérica. Siendo parteaguas en la difusión de la música sinfónica pero no en desarrollo social.

### **Coros y Orquestas en el Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM)**

El SNFM es una instancia de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México que busca promover el quehacer musical en niños y jóvenes en el país centrándose en “quienes habitan en las localidades más desprotegidas social y económicamente del país” (Rodríguez. 2019). Su objetivo es contribuir a la recomposición del tejido social.

Imitando al sistema de Venezuela, busca usar a la música como esparcimiento integral hacia un desarrollo social y humano, y actualmente, con el proyecto de semilleros creativos, el SNFM busca generar un sentido de pertenencia y la identidad musical en comunidades, barrios y colonias. Para ello, utilizan como herramientas la capacitación y el desarrollo de proyectos de enseñanza musical que se extiende en diversos puntos del país, con el objetivo de incentivar el estudio y la práctica.

Los semilleros creativos forman parte de la iniciativa del Gobierno Federal a través del Programa “Cultura Comunitaria” que “fundamenta a la música como herramienta de paz atendiendo a la población y comunidades que habían sido excluidas de los circuitos culturales tradicionales” (Sistema Nacional de Fomento Musical, 2020). En sí, se ve a la música como la herramienta capaz de formar espacios de fomento a la participación y formación artística, vistas como agentes culturales.

El sistema consta de 105 agrupaciones musicales comunitarias (28 orquestas, 35 coros en movimiento, tres coros tradicionales, veinte bandas sinfónicas, cuatro bandas tradicionales, diez ensambles instrumentales y cinco ensambles tradicionales) distribuidas en 71 municipios de 28 estados de la república mexicana.

Uno de los coros tradicionales es el Coro Ángela Dimas, en Santa Fe de la Laguna, Michoacán. Es dirigido por el maestro Arturo Martínez Puc, también conocido por ser compositor de la música del Himno de las Enfermeras Mexicanas. La agrupación empezó alrededor del año 2012, integrado por niños hablantes de purépecha, con el propósito de educar en cuestiones de la música. Iniciaron con faltas de espacio, sin embargo, el maestro Puc pudo reconocer el ambiente y las necesidades del pueblo e iniciaron el proyecto de fortalecer la música tradicional de Santa Fe. Poco a poco, el desarrollo de la agrupación fue recibiendo apoyo por las presentaciones en diferentes lugares. Han llegado a presentarse en el Palacio de Bellas Artes.

Es importante recalcar que este trabajo ha sido fortalecido por Eduardo García Barrios, director egresado del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú y quien, al regresar a México, se ha empeñado en resaltar la cultura musical en los pueblos originarios de México. Los programas como voces han empezado a involucrar un trato multicultural con niños y jóvenes de diversos pueblos, respaldados por la calidad y el convencimiento de instituciones como la Orquesta Sinfónica Nacional.

Los proyectos que hasta ahora hemos analizado se han centrado en mayor porción a la educación instrumental, ensamble y conciertos, poco a la investigación y la creación musical, y solo de manera local al uso de idiomas originarios. La perspectiva que la OCIL tiene es tener a la creación como el centro, enfocarse en la difusión y reconocimiento de los autores y autoras además de buscar en todo momento un enlace a partir del idioma.

## **Antecedentes multilingüísticos**

La apropiación de las lenguas originarias mexicanas es un área que no ha sido muy reforzada por cuestiones de discriminación y prejuicios asociados a las perspectivas de alta y baja cultura (Ochoa, 2015, pp.183-192).

Sin embargo, existen eventos clave para este tema como el Concurso para Orquestas de Cámara Arturo Márquez o el programa de músicos tradicionales mexicanos, que busca la composición de obras originales (Piñon, 2020). En cuestión de creaciones galardonadas enfocadas en el idioma resalta la ópera *Xochicuicatl Cuecuechtli*, que incorpora una interpretación cosmogónica azteca, sin embargo, esta queda solo en el imaginario pues se enfoca en una idea prehispánica y no en las comunidades nahua contemporáneas. Así mismo, se resalta la formación de los coros comunitarios ya mencionados, que difunden la música creada en la comunidad y es interpretada por niños y niñas que están en proceso de abandono cultural (Del Arco, 1998, p.98).

Desde la perspectiva institucional, el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, instituto descentralizado federal dirigido inicialmente por Fernando Nava López en 2004 (y cuyo actual director es el poeta mazateco Juan Gregorio Regino desde 2017) ha buscado:

- 1) Promover el fortalecimiento, preservación y desarrollo de las lenguas indígenas que se hablan en el territorio nacional, 2) Promover el fortalecimiento, preservación y desarrollo del conocimiento y disfrute de la riqueza cultural de la Nación, y 3) Asesorar a los tres órdenes de gobierno para articular las políticas públicas necesarias en la materia (INALI. 2017).

El INALI se centra en los siguientes factores de valoración del idioma los cuales se desprenden del documento “vitalidad y peligro de desaparición de las lenguas” por la UNESCO (2003):

- **Transmisión integral:** este es el factor principal para evaluar la transmisión de generación en generación. Este factor, se mide en una escala creciente, que va desde el número uno, que indica mayor prioridad hasta el cinco, en el cual no hay peligro de que la lengua desaparezca.



- **Número absoluto de hablantes:** se refiere a la cantidad de hablantes. Entre más pequeño sea el número de hablantes, aumenta la posibilidad de desaparecer.
- **Proporción de hablantes en el conjunto de la población:** es el número total de hablantes por población.
- **Cambios en los ámbitos de utilización de la lengua:** bajo qué circunstancias emplean el uso de su lengua madre.
- **Respuesta a los nuevos ámbitos y medios:** este factor consta en analizar el efecto que tiene la globalización, en las comunidades indígenas.
- **Disponibilidad de materias para el aprendizaje y la enseñanza de la lengua:** el desarrollo de las comunidades depende del estado económico y social (UNESCO. 2003).

En conclusión, existen muchas otras instituciones o agrupaciones que desde diferentes áreas están haciendo un trabajo relacionado a la difusión de los pueblos originarias. Sin embargo, para el fácil entendimiento se ha simplificado a las instituciones clave en el desarrollo lingüístico y de difusión musical. Es importante recalcar que estos proyectos están siendo más y más visibles en las últimas fechas gracias a las redes sociales y desarrollo de comunicaciones virtuales. Todas ellas dirigidas a un reconocimiento sonoro y cultural. Es, además, necesario un análisis, debate y crítica constantes para alcanzar los objetivos de manera cabal.

## Justificación

La necesidad de una visión intercultural es cada vez más necesaria para el desarrollo equitativo a nivel nacional e internacional. Desde una perspectiva descriptiva, puede ayudar a formar una aldea global donde pueda coexistir la diversidad hasta una visión política donde el mosaico cultural pueda participar y ser atendido por medio de políticas públicas que entiendan las necesidades de cada comunidad.

Sin embargo, existe un abanico de obstáculos que se traducen en la discriminación, siendo, por ejemplo, machismo, conductas patriarcales o

intolerantes, xenofóbicas y racistas en el inconsciente colectivo nacidas, conservadas y heredadas por la ignorancia al otro. Estos obstáculos se concatenan en prejuicios sociales que oscurecen, callan y niegan cualquier acción o contribución, impidiendo así, un desarrollo en conjunto.

Al centrarse en las comunidades originarias, es necesario recalcar la deuda histórica que prevalece desde la Colonia por etnocidio, robo de territorio, etc. (Castillo, 2015, pp. 103-130). Hoy en día, muchas de estas comunidades padecen de una alta marginación y falta de oportunidades, situaciones que se originaron por el monismo lingüístico, político y laboral, del Proyecto Nación, más los prejuicios hacia las comunidades y la corrupción (Bonfil, 1987). Generando en las comunidades una discusión que centra y cuestiona la actual perspectiva sobre conservación, viéndose reflejada en la realidad desde una perspectiva maniqueísta; es decir: o se conserva la cultura de una manera marginal o se desata de ella para transformarse en lo que se determina como normalidad occidental, dirigiendo a las personas de pueblos originarios a optar por una fugaz pérdida de valores y nociones base en la cosmovisión de los pueblos.

Además, este debate ha cuestionando situaciones sobre qué tan benéfico es conservar costumbres y tradiciones que niegan a la “modernidad”, la ignorancia a las soluciones posibles por conservar lo que consideran de valor y desarrollarse en un sistema capitalista y neoliberal al que fueron añadidos contra su voluntad; debatiendo aquellos tradicionalismos epistemológicos que han hecho que bastantes comunidades se nieguen a tener servicios como agua potable, drenaje, internet e inclusive, que los jóvenes puedan estudiar algún área ajena a las actividades tradicionales, buscando entre la discusión las tonalidades de una visión concebida en la opresión.

Por ello, para los proyectos públicos relacionados con el arte, es necesario romper con esta línea imaginaria entre popular-académico y generar una visión donde se enseñe la raíz de la identidad, ir más allá del canon europeo en las escuelas, academias y conservatorios adoptando las lenguas originarias para generar una herramienta útil a favor de la apropiación lingüística y en contra de la discriminación.

Así, la enseñanza de las artes se puede transformar en una oportunidad para poder redefinir el concepto de identidad a uno más noble y apegado a la realidad, puede transformarse en una manera de revalorizar el patrimonio desde una perspectiva local y dejando un telón para el debate sobre su utilidad en el desarrollo hacia una convivencia pluricultural, pues, dejando de lado los estereotipos, las interacciones que conviven en espacios cercanos, no son del todo positivas propiciando en muchos casos el abandono de la cultura, y del lenguaje. Al final, las perspectivas sobre desarrollo y modernidad caen en el limbo del relativismo.

Es por ello que el perfil de egreso de la licenciatura de Desarrollo y Gestión Interculturales es ideal para la dirección o gestión de este proyecto: es necesario construir lazos de tolerancia y comprensión equitativas y horizontales; tomar decisiones a partir de principios conceptuales que concatenen en el uso de la música como herramienta para proyectos en comunidades originarias sin paternalismos ni folclorismos; y así, comprender una forma de pensar distinta hacia una convivencia pluricultural.

## **Metodología**

Como ya se ha mencionado con anterioridad, la OCIL es una agrupación comunitaria que tiene por eje la creación, la difusión y la revalorización de la música eclipsada del panorama musical. Es fortalecida por el programa de servicio social con la Universidad de Guanajuato, la Escuela de Música de León, la Academia Yamaha, la Academia de la Lengua P'urhépecha y la ENES UNAM unidad León. Busca conocer y difundir la obra documental, grabaciones, biografías de compositores eclipsados del panorama musical por su origen, religión, sexo, género, idioma, etc. Además, se realizan arreglos orquestales y corales para su difusión en conciertos y presentaciones ante un público.

El proyecto se basó, por un lado, en conocimientos de índole interdisciplinarios provenientes de campos tales como la sociología, la etnomusicología, la musicología entre otros. Por otro, como se verá en la fase de profesionalización, se utilizaron distintos métodos relacionados al desarrollo de proyectos culturales tales como el análisis FODA, encuestas, observación participativa y bitácoras de

estudio. Sin embargo, tuvieron un lugar importante las pruebas y análisis empíricos, a partir de procesos de prueba y error, sobre los cuales se reflexionará en el capítulo tercero.

La presentación de este proyecto se divide en dos partes: la teórica, donde se analizan conceptos clave para comprender el proyecto; y la práctica, donde se relatan eventos clave en el desarrollo de la agrupación. El primer capítulo enmarca el contexto teórico que sustenta al proyecto: cultura, interculturalidad, identidad, justicia social, patrimonio y música. El segundo capítulo narra el proceso y fases de desarrollo desde que inició la agrupación y el tercer capítulo se centra en el proceso de profesionalización y las oportunidades dificultades que la pandemia afectó.

# CAPÍTULO 1. Contexto teórico

De manera específica, en el presente capítulo se busca brindar el fundamento epistemológico para comprender el uso de herramientas musicales para lograr una visión inclusiva a nivel nacional. La delimitación de estos conceptos aporta el soporte necesario para conseguir una visión específica e innovadora en un tema de interés nacional y con ello poder argumentar a favor de la interculturalidad por medio de bases teóricas además de sus efectos en una pequeña realidad local. Los conceptos que se verán son: cultura, interculturalidad, identidad, justicia social, patrimonio y música. Se profundizará en los grupos culturales con los que se está trabajando: p'urhépecha y náhuatl, sus características, historia y actividades en busca del fortalecimiento y conservación además de los trabajos en cuestión de género a favor de una visibilización digna.

## 1. CULTURA

Inicialmente, nos interesa la definición de cultura cuando es concebida como lo que es el ser humano en sí mismo y visto desde sí mismo. Si bien, esto puede ser explicado desde una multitud de áreas del saber, nos enfocaremos en las definiciones de Giménez (2005, 2007), Tylor (1889) y Geertz (1973) para tener una perspectiva conceptual amplia acompañada de hechos históricos. Resulta imperante comprender que:

[...] el concepto de cultura forma parte de una familia de conceptos totalizantes estrechamente emparentados entre sí por su finalidad común, que es la aprehensión de los procesos simbólicos de la sociedad, y que por eso mismo se recubre total o parcialmente: ideología, mentalidad, representaciones sociales, imaginario social, etc. (Giménez, 2005, pp. 31-32).

Estas nociones se han clasificado por tradiciones, escuelas o concepciones. Se resalta la interpretación de Gilberto Giménez en su libro *Teoría y análisis de la cultura*, volumen I, detallando tres de ellas: la tradición filosófico-literaria y el

discurso común, la tradición antropológica y la concepción simbólica. (ibid, p. 31). Se omitirá la tradición comunista para poder enfocarse en los conceptos que se aplican en el proyecto.

### **La concepción de la tradición filosófico-literaria y en el discurso social común**

Para entender el proceso histórico que la música ha tenido y las repercusiones que han concatenado en el país se debe comprender la cultura desde sus inicios conceptuales como “la acción o el proceso de cultivar” (ibid, p. 32). Esta definición fue tomando forma hasta llegar a la escuela alemana con el Volksgeist del siglo XVIII donde se transforma en un campo de estudio relacionada a las prácticas sociales, utilitarias, religiosas, ceremoniales, entre otras (ibid, p. 35).

La cultura empieza a transformarse a un sentido de producción, es decir, la definición es entendida como un privilegio ligándose con el patrimonio. Se le considera como la concesión de unos pocos, transformando a algunas ramas del saber en artes elitistas, privilegiadas y machistas; las cuales son de difícil acceso y se hace creer que solo un número limitado de personas, “brillantes e iluminadas” puede llegar a comprender, dominar y ejecutar (Romeu, 2006, pp. 257).

Este clasismo en el arte se puede observar en la cultura artística clásica, es decir, la pintura, la escultura, la arquitectura, la literatura, la danza y la música. Hasta hoy día, esa herencia elitista y, en ocasiones, despectiva ha polarizado a la sociedad en clases de baja y alta cultura. Se han percibido los estereotipos de la baja cultura como el ingenuo o ignorante y la clase alta, como el aristócrata, erudito o acaudalado.

### *La tradición antropológica*

La visión antropología ayuda a comprender los hechos sociales que acompañan a las interacciones interculturales en el proceso artístico. Ha tenido a través de su génesis y desarrollo, cambios significativos sobre cómo se concibe y define a sí misma. Como todas las áreas del conocimiento ha ido adaptándose a las necesidades que la sociedad requiere comprender y ha brindado herramientas

vitales para presentar al mundo desde una noción fuera del elitismo que la definición clásica permeó en el imaginario colectivo.

Edward Burnett Tylor publicó en 1871 su obra *Primitive Culture*, donde acuñó una de las definiciones de cultura que más se aplican a la comprensión actual sobre la definición antropológica: “La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de una sociedad” (Tylor, 1889).

Con su evolución, esta definición se ha centrado en el sentido “humano” que el concepto comprende; se conceptualiza a la cultura como cualquier hecho u obra que el ser humano realiza cuando se relaciona con su entorno. Sin embargo, es a causa de esta forma de pensar que se inició un nuevo significado del concepto, reflejado un interés hacia aquello diferente a los países anglosajones. Estando la definición rodeada de un entendimiento positivista, es decir: entender a la humanidad de manera cronológica y evolutiva hacia una modernidad, representada por Europea, estandarte de futurismo, estética e innovación. Dando por hecho que todas las sociedades tienen que pasar por un proceso de primitivo a moderno y, por ende, tienen que seguir los mismos pasos que las naciones del primer mundo.

Este pensamiento fue cambiando conforme las ideas de “sobrevivencia cultural” y fueron mutando con autores como Malinowski con su “herencia cultural” o con la aplicación de Boas, Lowie o Kroeber en el particularismo histórico (Giménez, 2008, p. 43).

### *La nueva visión simbólica*

Según Clifford Geertz, la cultura parte desde un punto de entendimiento semiótico; siendo interpretada por el universo simbólico, es decir, todas las representaciones que nacen a partir del conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad trabajando en una mera telaraña de significados. (Geertz, 1973, p. 20).

Por lo tanto, la cultura es entendida por las “formas simbólicas”: entendidas por expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos o alguna cualidad o relación. (Giménez, 2008, p. 68). Es decir, todo lo que el ser humano es y hace en su contexto social directo e indirecto pero entendido desde lo que esto significa para él, las cargas simbólicas y de valor que tiene cada objeto o acción en su mundo.

El concepto trata de explicar cómo un patrón de significados da sentido a las formas simbólicas con las cuales los individuos se comunican entre sí, y como estas funcionan para compartir experiencias, creencias y concepciones en común (Thompson, 1998, pp. 56-57).

Un ejemplo sería la apropiación que una persona tiene hacia una obra artística específica, el valor que este le da por sus recuerdos, el disfrute emocional que le recrea y el significado que este le da a una obra.

Geertz en su teoría simbólica, aborda un enfoque más interpretativo en el aspecto funcionalista de

El concepto de cultura que propugno es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, se considera que la cultura es esa urdimbre y, que el análisis de esta, ha de ser, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Buscando la explicación, interpretando las expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie, pero semejantes en pronunciamiento, conteniendo toda una doctrina en una cláusula y exigiendo en sí misma una explicación. (Geertz, 1973b, p. 20).

### *La cultura cambia*

Para cerrar este tema, es necesario recalcar que el inter-conocimiento social está ligado a una constante innovación cultural, la cual no debe ser entendida como un proceso evolutivo, sino, como mutaciones que derivan de interacciones, inventivas y eventos que marcan la vida social de una comunidad, la cual se ve reflejada en su lenguaje, su comportamiento, sus valores, normas y modas; en cómo se entiende esa comunidad a sí misma. Depende de todos los factores



culturales entendidos por las diferentes escuelas: cómo es la interacción entre géneros, clases sociales, la moral y, muy importante, qué es a lo que la comunidad contemporánea lucha y le da valor.

Desde esta perspectiva, nos centramos en el punto de vista antropológico entendiendo a la cultura como un ente vivo que se forma a través de su sociedad, que goza de intereses diversos que puede divergir en una razón común direccionándose por consenso hacia los intereses que pueda llegar a tener, con la suficiente autonomía o a través del grupo dominante, según sus normas y ejercicios jurídicos, normativos y sociales. (Madrazo, 2002, p. 203-223).

Por esto, la cultura no es un objeto estático, es el reflejo de las necesidades de su sociedad y de sus generaciones. Los pueblos se adaptaron, adaptan y adaptarán a las formas de vida y comportamientos que el sistema trae de manera simbólica, semiótica y filosófica, aclarando que cuando, en un contexto multicultural, un grupo no se apega a estos parámetros o mecanismos causarán en el otro prejuicios, discriminación, exclusión y marginalidad.

### **Interculturalidad direccionada hacia la pluriculturalidad**

En esta sección se definirán tres conceptos centrados en la interculturalidad como clave para el proyecto de la OCIL, su enlace directo con el desarrollo social y artístico.

La UNESCO define a la interculturalidad como “la presencia e interacción equitativa de diversas culturas y la posibilidad de generar expresiones culturales compartidas, adquiridas por medio del diálogo y de una actitud de respeto mutuo” (UNESCO 2005). Mientras que, para Bernabé Villodre, el pluriculturalismo es “la presencia de diversas tendencias ideológicas y grupos sociales coordinados en una unidad estatal” (2012, p. 69). Para Bernabé, el pluriculturalismo se debe defender como una categoría de toda sociedad democrática en la que muchos grupos sociales compartan un mismo territorio en pos del reconocimiento hacia el otro y una igualdad social en diferentes aspectos.

¿Para qué nos sirve la interculturalidad? La interculturalidad responde a una nueva mirada para el desarrollo equitativo ante la diversidad. Responde a la

necesidad de abordar y llevar a la práctica la inclusividad ante la globalización. A dirigir una mirada hacia una aldea global donde pueda existir justicia, tolerancia y equidad entre las relaciones de actores de diversos espacios geográficos y culturales. Sin embargo, desde una perspectiva histórica, involucra también el acceso y autonomía de pueblos, comunidades e individuos que han sido eclipsados y discriminados por cuestiones colonialistas, imperialistas, nacionalistas o patriarcales.

La UNESCO recalca que: “la diversidad cultural se fortalece mediante la libre circulación de las ideas y se nutre de los intercambios y las interacciones constantes entre las culturas” (2005); aquí subraya “la libertad de pensamiento, expresión e información, así como la diversidad de los medios de comunicación social, posibilitan el florecimiento de las expresiones culturales en las sociedades”(ibid) acompañado del “Reconocimiento de la importancia de los derechos de propiedad intelectual para sostener a quienes participan en la creatividad cultural“ (ibid).

En este mismo documento subraya que todos estos principios y conceptos responden a una nueva mirada para el desarrollo, es decir, destacando a la interculturalidad como “la necesidad de incorporar la cultura como elemento estratégico a las políticas de desarrollo nacionales e internacionales, así como a la cooperación internacional para el desarrollo, teniendo en cuenta asimismo la *Declaración del Milenio de las Naciones Unidas (2000)*, con su especial hincapié en la erradicación de la pobreza” (UNESCO, 2000).

Pero ¿en serio puede la interculturalidad erradicar la pobreza?

En México, la homogeneización cultural ha sido la “solución” en décadas e inclusive siglos pasados, el Proyecto Nación ha buscado que todos los individuos compartan una identidad fortalecida por la religión, la patria, los medios de comunicación, las festividades, la educación, etc. El problema es que solo responde a ciertos segmentos y, en muchos momentos históricos, ha invisibilizado a aquellos que no cumplen con los requisitos del Proyecto Nación. Así, el departamento de Asuntos Económicos y Sociales de las Naciones Unidas reconoce en el documento *Creando una Sociedad Inclusiva: estrategias*

*prácticas para promover la sociedad inclusiva* (2009), una opción denominada *economía inclusiva*, que tiene por objeto incluir la diversidad cultural para fortalecer el desarrollo desde una perspectiva pluricultural.

Para León Olivé, en *Multiculturalismo, justicia social y pueblos indígenas* (2009), para lograr un desarrollo inclusivo es necesaria “la aplicación de políticas educativas, patrimoniales, culturales y, sobre todo, económicas, que permitan valorar la diversidad cultural y fomentar el desarrollo armonioso y respetuoso de una auténtica sociedad intercultural” (Olivé, 2009).

Así mismo:

Tales políticas deberían también promover y garantizar el ejercicio del derecho de los pueblos a preservar su identidad y a contar con los medios adecuados para su florecimiento, así como el derecho a decidir sobre su patrimonio simbólico y material y a participar de manera efectiva en la toma de decisiones sobre la explotación de los recursos materiales de los territorios donde viven y sobre la canalización de los beneficios derivados de ello (Olivé, 2009).

Es decir, la interculturalidad debe entenderse como una justicia social no imperante, si no, como un proceso de entendimiento endógeno; que responde a necesidades y realidades locales además de comprender la capacidad de organizarse de acuerdo con la identidad de los pueblos y su interacción con otros. En una perspectiva nacional o internacional, es una herramienta para establecer una dirección conjunta y horizontal que beneficie a los involucrados en contextos multiculturales.

## **2. IDENTIDAD CULTURAL**

De las tantas teorías que conceptualizan a la identidad se han seleccionado las más pertinentes para comprender el trabajo de la OCIL, su desarrollo epistemológico y praxis.

En efecto, la identidad se puede comprender desde diferentes entendimientos, aspectos y niveles, puede ser desde un discurso político o social; desde un nivel

individual o grupal o a partir de un entendimiento sociológico o psicológico. Se busca definir dando respuesta a quién es el ser humano y cómo se entiende a sí mismo desde sus interacciones con su entorno y consigo mismo.

Manuel Castells (1999a) comprende a la identidad desde un punto de vista sociológico, definiéndose como “el proceso por el cual los actores sociales construyen el sentido de su acción atendiendo a un atributo cultural (o conjunto articulado de atributos culturales) al que se da prioridad sobre otras fuentes posibles de sentido de la acción” (p.3). Define como: “el proceso de construcción del sentido atendiendo a un atributo cultural o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido.” (1999b, p. 28). Por otro lado, Taylor (1996, p. 11) reconoce que la identidad no es un ente estático; es elaborada en un constante proceso de conversión redefiniéndose a través de la vida de una persona o de una sociedad.

Resalta que en la actualidad, la religión, el territorio, la nacionalidad, la pertenencia étnica y el género son indicadores clave en la creación de una auto-definición, situación que depende de los contextos socio-históricos que se suscitan en un territorio específico; siendo para Castells, la explosión identitaria una creación de la sociedad moderna; brindando una tesis sobre la necesidad de una identidad individualista en los nuevos tiempos; dejando en claro que, las identidades, son necesarias en lugares donde las identidades comunitarias no se desarrollan o fueron suplantadas por alguna vida capitalista, urbana y tecnologizada, claros ejemplos en las sociedades globalizadas. Entendiendo que la construcción de una identidad está sujeta a imposiciones sociales o planes nacionales que buscan la homogeneización o la cohesión social para poder ejercer planes, sistemas, proyectos, modelos, o bien, un dominio más sencillo en sentido verticalizado entre poder y sociedad (1999, p. 3).

Si una persona no posee identidad se someterá a un proceso de crisis, sintiéndose inestable e incapaz de funcionar con normalidad en un sistema social, ajena a la comprensión colectiva, se pierde interés en lo que hay alrededor yendo a borde de “un abismo en el que nada en absoluto tiene importancia” (ibid, p. 11). De igual forma, una persona puede llegar a tener más de una identidad, pero causará tensión.

Taylor continúa resaltando que la identidad forja y delimita las prioridades de algún individuo, sus intereses y atañe las significaciones que hace del mundo que le rodea definiéndolo de acuerdo con valores en un mundo moral. Gilberto Giménez (2007, p. 1) recalca que “la identidad se define primariamente por sus límites y no por el contenido cultural que en un momento determinado marca o fija esos límites”.

La identidad se capta por medio de horizontes entendidos como esferas de acción en la que un individuo interactúa y se desarrolla, al mismo tiempo éstas nos definen en qué y quiénes somos significando más que solo un nombre o un número de identificación.

Es por la identidad que el ser pasa a la presencia iniciada por cuestionamiento básicos como ¿dónde estamos? o ¿quiénes somos? etapa que es formulada por intentos empíricos guiados por socialización; los cuales, forjan pautas básicas en la cosmovisión individual dirigiéndonos a la neta experiencia del mundo.

#### *¿La identidad mexicana?*

Zygmunt Bauman en su libro *Identidad* (2005) menciona que la “identidad nacional” es el fundamento de todas las identidades, pues “el Estado Nación tiene el derecho de monopolio para trazar el límite entre el ‘nosotros’ y el ‘ellos’ (p. 45), Considera que la identidad nacional no reconoce la competencia, ni la oposición: “la identidad nacional permitirá y tolerará sólo otras identidades que no sean sospechosas de colisionar (ya sea por principio u ocasionalmente) con la prioridad no calificada de lealtad nacional” (p. 50). Además, alude que en el proceso de la construcción del individuo se pueden encontrar las claves para explicar lo que sucede en los otros planos de las identidades: las subjetivas, las políticas, las de género, clase social, religión o etnicidad (p. 55).

La construcción de identidad actual en México se concibe a partir de la herencia cultural mestiza, el plan nacional y la globalización, aplicada al ethos, el cual es tan diverso que resulta incongruente generalizar. Es decir, los constructos han sido homogenizados y centralizados pero su aplicación y el resultado, a nivel nacional, ha sido interpretado de diversas maneras generando en los pueblos y ciudades la negada diversidad.

El proyecto nacional mexicano ha trabajado en crear, forjar y desarrollar una identidad nacional desde un plano mítico que conforma una sociedad y le da sentido al territorio, a la población cívica y al gobierno. Esta identidad nacional fue inicialmente desarrollada durante 1921 a 1924 por intelectuales de la época nacionalista y dirigida por José Vasconcelos. Se buscaba crear un sistema de educación para todo el territorio. Este proyecto se conocería como la Secretaría de Educación (Ocampo, 2005, p. 147).

Esta organización se dividió en tres bloques: el departamento escolar que contaba con la Escuela de Ferrocarrileros, Norma de Tecnología y Taquimecanografía; además la Dirección de Industria y Comercio más la Universidad Nacional. Todas estas buscaban la modernidad en el Estado Mexicano a través de un sistema brindando materias y carreras para fortalecer y legitimar ese sistema.

El segundo fue el departamento de Bibliotecas, contando con un departamento editorial, una revista de Cultura Nacional, una dirección Central de Bibliografía y la Biblioteca Nacional. El objetivo de este departamento era fortalecer la identidad cultural en los círculos intelectuales (Ocampo, 2005, p. 147).

Las Artes eran el centro para generar una identidad nacional a través de la educación, institutos como: el departamento de Bellas Artes, el Museo Nacional de Arqueología, la Escuela de Bellas Artes, la Escuela Nacional de Música, la Dirección de Cultura Estética o el departamento de Educación y Cultura indígena, apoyaron y llevaron a cabo empresas clave centradas en el muralismo y la ideología de la quinta raza, además de la creación o expansión de tradiciones y costumbres elevados a nivel nacional como el día de muertos o los días cívicos (Ocampo, 2005, p. 148).

La construcción de esta identidad nacional quiso ser llevada a cada rincón del país creando con ello una identidad *folclórica* y el método de aculturación fue a través de esta educación obligatoria, la cual desde un inicio ha cubierto las necesidades políticas.

Empero, esta identidad nacional no fue del todo positiva. Al ser un elemento centralizado y homogéneo ha negado la autonomía y libertad dentro de la

diversidad de pensamiento en los individuos en México, en otras palabras, ha sido una clara negación al multiculturalismo del país. Estas nociones de homogeneidad poco a poco fueron debatidas por los grupos universitarios y lo que inició con inconformidades hacia el gobierno pasó a ser una cultura de resistencia, visible en: los movimientos LGBT, movimiento feminista, los estudiantes del '68 entre otros. Con esto, se podría hablar de una identidad pre-nacionalista con los valores heredados del mundo colonial y otra posnacionalista con los valores heredados de la globalización (Ocampo, 2005, p. 151).

### **Identidad étnica**

La identidad étnica es un complicado concepto que, en este caso, se utilizará para definir la paradoja entre identidad nacional y aquellas locales. Gómez García, en su artículo para la *Gaceta de Antropología*, dice:

La identidad étnica o cultural, concebida como una esencia permanente, constituye una versión contemporánea del racismo, reformulado en términos de razas sociales. Es un falso concepto. No hay identidad, sino historia. El nacionalismo fundado étnicamente representa un caso particular de etnomanía y, en los contextos democráticos, juega siempre como una fuerza antidemocrática y, por tanto, reaccionaria. No hay etnias homogéneas, sino sociedades internamente plurales. (2006).

Sobre esta lucha, Bauman dijo:

En la época de la “construcción nacional” se pudo ver cómo los dos bandos esgrimían la espada de la identidad impidiendo lo uno y lo otro: empuñada en defensa de costumbres y hábitos, recuerdos, lenguas locales más pequeños, contra “los de la capital”, que de las comunidades locales o étnicas. (Bauman, 2005).

En México, hay una marcada resistencia dirigida por los académicos indígenas, visible para los medios y el gobierno desde el levantamiento zapatista. Los pueblos originarios buscan la autonomía, el respeto de su tierra e idioma. El avance en la actitud de resistencia se ha visto desde un movimiento armado

hasta una lucha cognitiva en contra la discriminación con una posición a favor al reconocimiento en búsqueda de una clara presencia nacional en ámbitos como la política, la educación los medios de comunicación y la burocracia (Sánchez, 2018, pp. 243-253).

Sin embargo, está generando un cisma de opiniones dentro de las comunidades indígenas, debate entre la presión hacia conservar las tradiciones y todo lo que se considere “tradicional” (parte fortalecida por el gobierno e instancias culturales cuyo afán es mantener ese color tradicional y propiciar un turismo cultural pleno) versus el de una búsqueda hacia una modernidad con tendencia al abandono de la cultura originaria considerándola “nociva y atrasada” (Máximo, 2016).

En la realidad, este debate ha ido desarrollándose con el tiempo, identificando otras opciones para poder crear un abanico de oportunidades dentro de las comunidades destinadas a una carrera neoliberal, pero que proteja la identidad de los individuos en las comunidades; cuestionando qué es lo que vale para los pueblos y qué pasos tomar por el bien comunal.

### **3. LA JUSTICIA SOCIAL.**

La justicia social es un tema complejo con muchos aspectos que superan los límites de este proyecto. Para este escrito, se utilizará el concepto de justicia social de Taylor, con una visión comunitarista o neoaristotélica (Osorio, 2010) y especial énfasis en las políticas de reconocimiento.

El concepto de justicia social surge a través de la percepción de los problemas a los que una sociedad padece generados por asimetrías en oportunidades, méritos u obligaciones. Se origina por situaciones donde la distribución de valores no es equitativa al esfuerzo que la persona realiza, puede ser en orden personal, grupal, comunal u estructural (Murillo, 2011, pp. 7-23).

A mediados del siglo XIX Luigi Taparelli d’Azeglio, publicó en 1843 su obra *Ensayo teórico sobre el derecho natural apoyado en los hechos*, en el fundó las ideas sobre una renovación del pensamiento dirigido a las nociones de justicia conmutativa, aplicada en los conflictos de los obreros durante la Primera Revolución Industrial; situación que tuvo como resultado la incorporación de



Justicia Social en instituciones como la Organización Internacional del Trabajo en 1919 o el Estado de bienestar y derecho laboral en las constituciones sociales en el siglo XX.

Un problema clave que impide la justicia social es la existencia de una desigualdad social extrema. Según López, existen cuatro situaciones que impiden una igualdad social:

1. El colonialismo, por el cual algunos países dominaron y explotaron por largo tiempo en su propio provecho a poblaciones consideradas atrasadas.
2. El sistema económico social actual que se mueve por el lucro (la ganancia), agravando la distancia entre los pueblos y sectores, ricos y pobres (neocolonialismo).
3. La concentración del poder de decisión en reducidos grupos políticos o económicos que modelan los países en su provecho a expensas de las mayorías (colonialismo interno).
4. La propagación del modo de vida (civilización) industrial y urbana que viene a suplantar y a trastornar los modos de vida tradicionales (rurales), amenazando las instituciones, creencias (valores) y relaciones ancestrales y no ofreciendo siempre valores e instituciones más humanas (López, 2018).

Para poder alcanzar un estado de mayor igualdad es necesario vencer instrumentos de colonialismo, como la idea de raza, que segmenta a la población por medio de características fenotípicas (Quijano, 1999) la discriminación, y el rechazo lingüístico. Estas formas de exclusión social sirven para poder garantizar a ciertos segmentos sociales el poder y acaparar las oportunidades que el sistema ofrece de índole personal, social, cultural, laboral y económica (Gil, 2002, p. 15).

Este estado de igualdad puede llegar por medio de políticas públicas que conozcan en verdad a la población que beneficiará, políticas culturales, acciones afirmativas y políticas de reconocimiento que, de acuerdo con Daniel Innerarity, generen escenarios de clase, igualdad y economía respetando la identidad, la

diferencia y la cultura que cada grupo ha generado en el proceso del trazado histórico (Innerarity, 2009, p. 9).

Estas políticas de reconocimiento buscan una nueva equidad entendida desde una perspectiva estructural, donde constituciones, normas y sistemas sociales no permiten a otras culturas desarrollarse de la misma forma en que lo realiza aquella hegemónica. Se “centra en principio de neutralidad, homogeneidad e igualdad abstracta. Exigiendo reabrir el dossier del pluralismo cultural y político” (Innerarity, 2009, p. 9).

Para Charles Taylor, las políticas de reconocimiento se dirigen al multiculturalismo, la razón de ello es debido a “los supuestos nexos entre reconocimiento y la identidad” (Taylor, 1993, p. 20). Para este autor, la identidad se moldea en parte al reconocimiento o por la falta de este. A su vez, recalca que un reflejo deforme o limitativa de las sociedades, entendido como un falso reconocimiento, puede ser una forma de opresión que aprisiona en un modo de ser falso, deformado y reducido (ibid).

En relación con los pueblos originarios, este falso reconocimiento es perceptible en diferentes contextos, especialmente en el turístico, donde gobiernos e iniciativas privadas abusan de la tradición y la fiesta para obtener el lucro de unos pocos. En este contexto es fácil ubicar publicidad donde se muestran características culturales limitativas o incluso deformadas.

En una conversación con Ismael García Marcelino, recalca que estas mismas iniciativas llegan a las comunidades con promesas de desarrollo económico, sin embargo, son las empresas las que reciben la mayor parte. En los últimos cinco años el turismo ha llegado hasta las fiestas más sagradas y se ha alcanzado a percibir como se transforma su significado a uno más occidental. (García Marcelino, 2021).

Dentro del marco legal, existen protecciones lingüísticas estipuladas por las reformas del 2001 y 2020 en el artículo 2º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, que reconoce al país por su composición pluricultural sustentada por los pueblos originarios y la nacionalización de sus idiomas y variantes lingüísticas. La Ley General de Derechos Lingüísticos de los

Pueblos Indígenas en el Diario Oficial de la Federación, la creación del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas y el reconocimiento de las “lenguas indígenas como lenguas nacionales con la misma validez que el español”. (INALI, 2011). Estos esfuerzos obligan desde una perspectiva política y legal la difusión lingüística y salvaguarda multicultural.

En un contexto local, Sophia Schnuchel, en su investigación *Der Kontakt des Spanischen mit indigenen Sprachen in León, Mexiko. Eine soziolinguistische Studie*; (2016a) concluye que, en el caso de grupos originarios migrantes, aumenta la probabilidad de abandono cultural, pues existe una notable situación de poder asimétrica. En su mismo estudio analiza al reporte de *Vitalidad y peligro de desaparición de las lenguas* de la UNESCO y recalca la necesidad de fortalecer la presencia lingüística en medios de comunicación. Además de fortalecer los grupos de socialización para poder cotidianizar el idioma de una manera orgánica (2016b).

En un estudio más reciente realizado por la misma Schnuchel, observa la situación de la diglosia en las comunidades migrantes de León. Dentro de este proceso relata una distinción funcional entre los usos de los idiomas entendido por prestigio, es decir, una variedad alta y otra baja. Esta distinción se debe a los recursos que hay en el idioma: diccionarios, medios de comunicación, instituciones, soportes literarios etc. Esta situación afecta el grado y uso del idioma y como consecuencia la pérdida lingüística y funcional del idioma bajo (Schnuchel, 2018, p. 188).

De esta manera, el concepto de justicia social es un pilar para la OCIL pues, ¿no es esta la clave para poder brindarle el valor, aprendizaje (y reaprendizaje) y cotidianeidad a los idiomas originarios? El cuestionamiento continuo en estos conceptos es importante para reconocer los procesos y decisiones en la estructura y desarrollo de la agrupación.

## **4. EL PATRIMONIO Y LA MÚSICA**

Para la UNESCO, el patrimonio cultural en su más amplio sentido es “a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos

que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio” (2014). Además:

Es importante reconocer que abarca no sólo el patrimonio material, sino también el patrimonio natural e inmaterial. Como se señala en *Nuestra Diversidad Creativa*, esos recursos son una “riqueza frágil”, y como tal requieren políticas y modelos de desarrollo que preserven y respeten su diversidad y su singularidad, ya que una vez perdidos no son recuperables (2014).

En el mismo documento titulado *Indicadores UNESCO de Cultural para el desarrollo (2014)*, recalca que:

La noción de patrimonio es importante para la cultura y el desarrollo en cuanto constituye el “capital cultural” de las sociedades contemporáneas. Contribuye a la revalorización continua de las culturas y de las identidades, y es un vehículo importante para la transmisión de experiencias, aptitudes y conocimientos entre las generaciones. Además, es fuente de inspiración para la creatividad y la innovación, que generan los productos culturales contemporáneos y futuros. El patrimonio cultural encierra el potencial de promover el acceso a la diversidad cultural y su disfrute (2014).

Desde esta perspectiva, el hecho de innovar, de crear, es un pilar en el desarrollo de las comunidades, y en sí, se puede llegar a comprender como un indicador de la salud cultural de un lugar.

El patrimonio se ha dividido en categorías, como cultural, natural, histórico, arqueológico o artístico, que a su vez se dividen en otros tipos. La OCIL, entiende a la música como bien patrimonial y como acceso hacia la comprensión de la diversidad cultural. Por ello, se entiende por música a toda expresión sonora organizada humanamente (Blacking, 1973, p. 38).

En la más clásica de las definiciones se compone de cuatro factores captados por la sonoridad organizada: la melodía, la armonía, el ritmo y el timbre (Latham, 2008 p. 403). Se han hecho arduos intentos para poder clasificarla de acuerdo

con diferentes entendimientos en los que resaltan las divisiones como la “música occidental, “no-occidental” o los convencionalismos que separan a la “música de arte”, “popular”, “del mundo”, “sacra” entre tantas más (Flores, 2007, pp. 44-46).

Estas distinciones cambian de acuerdo al contexto geográfico y la época. Los eruditos han dividido la creación artística en periodos históricos como: la prehistoria, el mundo antiguo, la edad media, el renacimiento, el barroco, el clásico, el romanticismo, el nacionalismo, y el modernismo englobando al impresionismo, microtonalismo, micropolifonía, futurismo, atonalismo, aleatoreísmo, masas sonoras, minimalismo, poliestilismo, espectralismo y la nueva simplicidad. Todas éstas se encierran en la escuela de la música académica (Tatarkiewicz, 1962, pp. 226-235).

Estas divisiones, acompañadas por el prejuicio, han generado una visión vertical sobre la música, donde el gusto se ve afectado por el capitalismo, el mercado cultural y los procesos intergeneracionales (Trotta, 2018, pp.167-169).

Enfocándonos en la música tradicional, los cambios que la música puede sentir entre las altas o bajas culturas, fue a comienzos del siglo XIX durante la época del nacionalismo donde la música *folclórica* empieza a tener un interés en el mundo académico a causa del nacionalismo. Donde en la búsqueda de una identidad homogénea se busca la “esencia” del territorio y sus personas para poder darle vida y color a un gobierno reciente. Decorado tras un romanticismo tomado del campo y llevándolo a la alta música (Picún, 2012, p. 4).

Durante ese siglo se dividió la canción tradicional y la canción popular donde el término *folclórico* quedó en el campo, pero con una connotación analfabeta, de clase trabajadora, en ocasiones extravagante y hasta “primitiva”. Mientras que la canción popular agarró terreno comercial y empezó a interpretarse en el repertorio de la música de salón y se fue interiorizando como objeto de moda, de reconocimiento en el imaginario colectivo y con fuerza para llegar a las masas, sin posibilidad de ser considerada como arte, en el aspecto general del concepto (Picún, 2012 p. 5).

Con la propagación de la radio, la música tradicional, permaneció arrinconada en los pueblos. Aquella música que cumplía con los estándares nacionalistas

sufría un proceso de folclorización, es decir: se generalizaba, se omitían características culturales locales y mercantilizaba. Generando una división clara entre lo popular de lo tradicional y lo folclórico.

La música tradicional (y no necesariamente refiriéndonos a la música generada por las comunidades originarias), es definida como el resultado de una tradición musical que ha evolucionado a través del proceso de transmisión oral. En donde los factores que moldean dicha tradición son:

- La continuidad que vincula el presente con el pasado;
- Variantes surgidas del impulso creativo de un individuo o de una colectividad;
- y
- Selección hecha por la comunidad, la cual determina la forma o las formas en que la música sobrevive. (Karpeles, 1955, p. 23).

Sin embargo, resulta limitante encajonar en este concepto los frutos artísticos en las comunidades originarias, cuando la realidad es que muchos intérpretes a lo largo de la historia han demostrado virtuosismo e ingenio creativo, las perspectivas antropológicas lo han orillado a una fantasía “primitiva y de museo”. Hoy en día es casi imposible acuñar a esta noción, pues ejemplos como los *reels* irlandeses o el *huapango* en México han demostrado un ejemplo contrario a dicha definición demostrando una maestría en continuidad, variabilidad y virtuosismo.

En muchos sentidos la música tradicional nace de sincretismos, no sólo sonoros, si no de carácter simbólico donde el entendimiento musical de las culturas en juego desempeña un papel claro en construir nuevos géneros o paradigmas musicales, creando híbridos donde por lo regular el entendimiento europeo es el que llega a transformar el paisaje sonoro. Mientras que la música folclórica nace de interpretaciones limitadas de terceros sobre una cultura en un proceso de mitificación y exotismo.

Aunque el término folclor puede variar, para este proyecto se entiende por una falsa fantasía de pureza y esencia inmutable del campesinado; mientras que el concepto tradicional, en su lugar, como el ingenio creativo entendido a partir de hibridaciones claras por medio del paso histórico comprendido por luchas,

resistencias, sentimientos y sensaciones que han experimentado los pueblos (Karpeles, 1955, p. 23).

Volviendo al concepto occidental, se le asocia a Béla Bartók el sincretismo académico entre música y folclor. Desde entonces, tiende a ser entendida por antigua y consiste en una carga patrimonial y oral que han persistido o sobrevivido por el tiempo. Su trabajo de investigación constó de recopilar y estudiar las características técnicas y compositivas para aplicarlas en las novedades musicales del XX.

Sin embargo, estos dos conceptos (el mundo clásico y el mundo folclórico) chocaron a finales del siglo XIX. Compositores tales como Kodali, Weber, Brahms, Liszt, el ya mencionado Bartók, Glinka o Smetana tomaron los sonidos campiranos para crear un nacionalismo político donde estos personajes reinventaron y repensaron las melodías tradicionales que suenan en calles o cantinas elevándose, en un plano clasicista, agregando un entendimiento al lenguaje musical complejo y rebuscado donde el folclor alemán, los *Volkslieder* fue la base al sincretismo entre el lenguaje musical clásico y el campirano. Los *Volkslieder* lograron una conexión entre el compositor y el público a causa del estilo musical accesible y confidente para el público pues eran ritmos, armonías y melodías conocidas.

Para este periodo se dividió en dos periodos históricos, el primer periodo folclórico fue encabezado por los arreglos clásicos en temas conocidos para interpretarlos en la sala de concierto además de incluirlos en la educación musical escolar. El segundo periodo, empieza en 1950 en donde se buscó un estilo interpretativo semejante al del material folclórico usado para ser interpretado en auditorios populares. Para 1960, en Inglaterra la música popular empezó a suplantar y apartar el repertorio tradición hasta limitarla a los auditorios populares.

De esta manera, la música *folclórica* ha oscilado de acuerdo con las corrientes de moda. Este proceso ha ido modificando las concepciones sociales dentro de la música tradicional llevando a que, poco a poco, se busque la profesionalización occidental. Tomando y explotando las danzas, la vestimenta

además de las melodías, y tornando con ello a la música *folclórica* como un entretenimiento internacional con enfoque turístico, en donde algunos grupos se han beneficiado y con ello se transforman en actores y embajadores culturales a través de giras internacionales o espectáculos en el extranjero. Sin embargo, lo interesante de esto, es como los actores culturales reaccionan sobre visiones del mundo del otro donde lo apropian e interpretan generando una mimesis esquizofónica, como relata Steven Feld en *Pop pigmeo* (1996, p. 6): Una genealogía de la mimesis "esquizofónica". Es decir, la imitación de otra concepción cultural sonora.

Como cierre a esta sección: las divisiones de la música han servido para estructurar y comprender el universo y la diversidad sonora en si misma. Sin embargo, en contraposición han limitado la visión de la música, se han creado falsas divisiones en la música concebidas por el prejuicio y la discriminación que concatenan en la intolerancia y el clasismo. Estas divisiones coloquialmente aceptadas se agudizan con el capitalismo impidiendo percibir la belleza del sonido humanamente organizado.

### **La música como sonido humano organizado**

John Blacking critica la distinción entre música popular y culta. En su experiencia con la cultura venda aprendió que la música goza de una interpretación grupal donde cada sociedad la etiqueta y dota de sentido y significado. Además, en su libro *¿Hay música en el hombre?* (1973), recalca que la música funciona como un hecho aislado que cierta sociedad escucha, crea e interpreta como producto del comportamiento de los grupos humanos, por ello se denomina sonido humanamente organizado. Es decir, el sistema en que se entiende un proceso musical es el reflejo de la sociedad que la produce, al igual el receptor de la manera en que la interpreta. (1973, p. 38) Es por lo que, por ejemplo, jamás se podrá volver a entender las danzas polovtsianas como Borodín las escribió o como el público en su tiempo la interpretó.

Alan Merriam con su teoría sobre los usos y funciones de la música habla sobre diez principios que describe en el proceso etnomusicológico, aspectos descriptivos que fundamentan a la misma y que permiten comprender de manera



cuasi -universal a sus razones, propósitos que le dan significado en sí misma o en un conjunto de actividades donde puede cumplir uno o varias dentro de los escuchas.

Para Merriam, la música cumple con un papel fundamental en las sociedades, importancia que radica en la integración social de determinadas actividades fungiendo como catalizador en la cohesión de comunidades imaginarias. Para él, la música trata de un comportamiento humano universal, sin el cual, es cuestionable que el humano pueda llamarse verdaderamente, humano (Merriam, 2001, p. ix).

En México, los primeros acercamientos hacia una música multicultural fueron en 1941 por Henrietta Yurchenco, quien sintió un magnetismo hacía las culturas originarias inducido por el pintor Rufino Tamayo y su esposa Olga. Al siguiente año, inició sus viajes empezando por Pátzcuaro y Santa Fe de la Laguna. En su primer viaje grabó 125 canciones lo que “atrajo la atención de antropólogos, músicos y folcloristas” (Yurchenco, 2003, pp. 50-51). Hoy en día el trabajo de Yurchenco no solo tiene un interés académico. Representa para estos pueblos un enlace a la memoria colectiva, a la identidad de tantas personas que se emocionan al escuchan y recordar una melodía que recuerde el hogar.

### **La música en México desde una perspectiva histórica**

Según Fernando Nava (2018):

el conocimiento que tenemos sobre las sonoridades de la música precolombina se basa por medio de índices mudos que descansan en los dibujos de músicos, cantantes, acróbatas y danzantes en los códices, murales o modelos de barro; quedan otras evidencias que permiten conocer los componentes de la antigua América; siendo para él, el principal factor que permite reconocer y dar un asomo histórico los temas y la manera en que fueron estéticamente tratados por los creadores de aquellas expresiones cantadas (p.45).

Si bien, se reconocen a los instrumentos como pentafónicos, el conocimiento sobre su armonía, melodía y bases técnicas ha desaparecido. Gabriel Saldivar,

habla de una reconstrucción que denomina Historia de la Música en Anáhuac, usando los datos que preponderan son de origen náhua, recalca la monotonía de la melodía y el protagonismo de las percusiones. De uso ritual y simbólico hacia la divinidad en la naturaleza. El canto fue, según Sahagún, usado para rituales, como servicios religiosos o guerra.

Con la Conquista, surge la introducción de la música europea a la Nueva España, se establecieron los primeros maestros de música en las capillas con el fin de evangelizar a través de las artes europeas. En sí, fueron los propios misioneros de culto católico quienes enseñaron a la población la música “culto tanto profano” (Barriga, 2006, p.10).

En cuestión de música religiosa, el barroco jamás llegó a la Nueva España, se interpretó el estilo galante que en Europa fue el puente entre el barroco y el clásico. El fraile Juan de Haro o Caro fue el primero maestro en canto llano, que, junto con los demás misioneros católicos, inculcó a los pueblos originarios a leer y escribir música pautada. De aquí empezaron a salir los primeros compositores como López Capillas o Manuel de Zumaya, y con ellos una herencia musical dedicada a la religión.

Durante ese periodo, los pueblos en la provincia empezaron a apropiarse los instrumentos y técnicas que los misioneros traían consigo. Con el paso del tiempo, se pierden muchos documentos que testificaban de otras proezas musicales que se usaban para las fiestas religiosas, el esparcimiento y uso familiar. Por lo regular, el conocimiento musical se transmitía de manera verbal resaltando arrullos, cantos y sonos.

Así mismo, los factores geográficos y las interacciones entre grupos africanos, españoles e indígenas fueron forjando un abanico extenso en música popular identificada como la música mestiza; resaltando el son; la tambora, el huapango, entre otros.

Con la independencia llegó el romanticismo, donde México imitó cualquier paso que el ambiente musical en Europa realizaba. Compositores como Melesio Morales, Macedonio Alcalá, Tomás León, trabajaron como promotores para una naciente sociedad elitista y centralizada; esplendor que durante la época

porfiriana se vio inundado por chotises, valeses, polcas. Ángela Peralta, Juventino Rosas, Felipe Villanueva y Ricardo Castro construyeron los nostálgicos compases para la *Belle Époque* mexicana.

Con la salida de Porfirio Díaz, los corridos y la música del norte empezaron a tener un empuje y un gusto en la mayor parte del país. Compositores como el zacatecano Antonio del Río, escribieron corridos que narran temas políticos, históricos o sentimentales de la época revolucionaria como *la Martina*, *la Adelita* o *la Cucaracha*, por otro lado la escena del salón alimentada por compositores como María Grever, Consuelo Velázquez, o María Teresa Lara con boleros y la canción mexicana o, bien compositoras eclipsadas por estructuras patriarcales como María del Refugio “Cuquita” Ponce (Chibici, 2020, p. 1).

Así, con la finalización del movimiento revolucionario, empieza una lucha entre el modernismo y nacionalismo encabezado por Silvestre Revueltas y Carlos Chávez. Por un lado, Julián Carrillo, Candelario Huízar, José Rolón y Manuel M. Ponce se centran en explotar las cualidades del sonido y del lenguaje musical; mientras que Blas Galindo, Pablo Moncayo y Bernal Jiménez escuchaban su creación sonora en los sonidos en los pueblos mexicanos, apoyando a Vasconcelos y a las instituciones políticas en su consolidación hacia una revolución cultural.

Para Julio Estrada, el proceso nacionalista fue el mayor beneficio entre la influencia europea y mexicana, buscando la expresión de una interpretación de un indígena silenciado e irreconocible. Fue la etapa larvaria hacia un proceso de mutuo reconocimiento que poco a poco dirigiría al fortalecimiento una concepción en el imaginario popular sobre el indígena, fortalecida por el cine nacional y extranjero más la discriminación hacia las poblaciones étnicas que poco a poco irá creciendo hasta la ruptura con el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Para este entonces, la música mexicana entra en un proceso de capitalización, sobresaliendo la música de norte en la reciente carrera de la industria musical mexicana.

Para los conservatorios de música nacionales, entra el periodo de vanguardia y posmodernismo, con las músicas aleatorias, el conceptualismo, la apropiación de la música electrónica que eran dirigidas a un público especializado que supiera interpretar las recientes corrientes del primer mundo, agudizando y complicando el abismo entre un público rutinario y la música académica con compositores como Graciela Agudelo, Felipe Ledesma o Mario Lavista. Mientras que la raíz que el nacionalismo plantó se vio reforzado por Arturo Márquez o Francisco Núñez, que se centraron en una visión popular más la exploración del sonido y la armonía por diversas facetas.

Sin embargo, la historia de la música en México se enfrenta a desafíos culturales importante, sobresaliendo el machismo, el occidentalismo o la folclorización de los pueblos originarios con la falsa construcción del pasado indígena.

### **Historia de la música purépecha**

Desde la perspectiva de la música purépecha, Néstor Dimas Huácuiz relata la importancia que tuvo la música para los antiguos purépecha, rescatando de la Relación de Michoacán y de los textos de Lagunas, Gilberti y Beselanque como el canto fue una herramienta bastante usual dentro de la cultura. Dimas declara en su artículo para la revista Relaciones cómo existieron más formas de canto aparte del ceremonial hacia las diosas K'uerap'eri y Kurikaueri, también existieron canciones en coplas que narraban acontecimientos y las acciones heroicas de los p'urhék'uticha. (Dimas, 1994, pp. 298-300) Cuando fue la etapa de la evangelización, Juan de Torquemada escribió:

La primera cosa que aprendieron y cantaron los indios, fue la misa de nuestra señora que comienza *Salve Santa Parens*. No hay pueblo de cien habitantes, que no tenga cantores, que oficien misas, y visteras de en canto de órgano y con sus ministrales e instrumentos de música... (Dimas, 1994, pp. 300).

Lo interesante de la situación es que muchos de los frailes que empezaron a enseñar mencionaron que los p'urhépecha ya cantaban en coro, por lo que el canto llano no fue un problema. El intercambio entre los instrumentos prehispánicos de metal a los vientos y metales barrocos tampoco fue un

problema. Vasco de Quiroga tradujo himnos al p'urhépecha (idem, pp. 298).y fue la música que se utilizó hasta la salida de los misioneros católicos, dejando una plena afición hacía el canto coral llave para la posterior creación musical.

Ismael García Marcelino describe que la música p'urhépecha como la conocemos fue un sincretismo que, durante los siglos XVI, XVII y XVIII, fue elaborándose dentro del conocimiento de la tradición oral. Algunos pueblos como Comachuén aprendieron y se compartieron la lectura y la escritura de partituras. La creación de bandas de pueblo para la veneración de patrones religiosos se fue esparciendo por la zona hasta el siglo XIX; donde la síncopa y la danza jugaron un papel importante en la mutación de la música porfiriana hasta los abajeños, toritos y pirekuas. (Dimas, 1994, pp. 302).

Se realizaron entrevistas a algunas personas mayores en Comachuén, Michoacán, donde recuerdan que sus antepasados no escuchaban las pirekuas. En ese tiempo (principios del siglo XX), “era usual escuchar de las bandas música clásica, valeses, polkas y schotis. Había maestros que leían partituras y tocaban instrumentos que ya no suenan en estos días como el piano o el órgano”. (Morales. 2018).

El registro más antiguo es una partitura escrita es de 1865 en la meseta denominada “*El año musical de la sierra*”, por el maestro Jesús Valerio Sosa, director de la Orquesta de Paracho. En ella se rescataron piezas como “*El torito de carnaval*”, “*La sirangua*”, el “*corocovi*”, “*Sumakua tsitsiki*” de Domingo Ramos y “*t'am hoscua*”. Esta última pieza se considera como la más antigua, popularmente se atribuye la letra y la melodía al periodo precolombino.

Para el año de 1900 se publicó *El Odeón Michoacano* donde aparece por primera vez la pirekua *Tsitsiki Urhápiti* de Domingo Ramos. En este tiempo era usual titular las canciones por nombre de flores (tsitsiki) y con nombres de mujeres en diminutivo: *Josefinita*, *Francisquita*, etcétera.

El maestro José Dimas de Santa Fe de la Laguna relata que el presidente Lázaro Cárdenas visitaba a su abuelo para escucharlo tocar el piano y platicar, al igual el maestro Hugo Cuiríz relata que su abuelo aprendió a leer partituras, tocar el

órgano y el violín durante el programa braceros en Estados Unidos (Cuiríz, 2017).

Relatan que la pirekua antes de 1900 se cantaba a capella. En esos tiempos empezó a ser distinguido y elegante el cantar algunas palabras o estrofas en español para demostrar picardía a la hora del cortejo. Poco a poco se añadieron los instrumentos y compositores como *Domingo Ramos*, *Delfino Maravilla*, *Aurelio Santiago* o *Ismael Bautista Rueda* inventan las letras y quienes sabían escribir las documentaba en papel, sin embargo, el medio de enseñanza y conservación fue a través de la *oralitura*. Con cambios sociales, una gran parte de creaciones musicales han muerto con la memoria de los pueblos.

Agrupaciones como los *Chapas de Comachuén*, los *hermanos Dimas*, el *dueto Zacán* o los *Gavilanes de la Cantera* fueron las primeras en empezar a interpretar la pirekua los cuales tuvieron el destino con el que lo conocemos gracias a las radios comunitarias, siendo la XEPUR la primera en transmitir.

Para el año de 1990 empiezan a fortalecerse lo que se denominan las orquestas tradicionales, como la *Orquesta Tatá Vasco* de Santa Fe de la Laguna o la *Orquesta Pacanda* y con la habilidad y técnica de los hermanos Bautista.

Para el año 2010 se inscribe la pirekua en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. En entrevista, Ismael García Marcelino, recalcó:

[...] yo les dije [al grupo a favor de la patrimonialización]: “a ver [...] yo no voy a poder evitar que ustedes consigan finalmente convertir en patrimonio de la humanidad a la pirekua, no lo voy a evitar, pero no cuenten conmigo”. El problema es que a mí me convocaron, no como pireri, sino como funcionario de la Secretaría de Pueblos Indígenas. Ahí, yo me vi en una trampa, donde siendo funcionario, ni modo de decirles que no y asistí. Pero ¡era obvio! No me iban a hacer caso [...] y como quiera que sea, les dije desde un principio, que no estaba de acuerdo en el proceso que intentaban [...] ¡de ninguna manera! [...] (Flores Mercado, 2016).

En una entrevista personal con Ismael García, recalcó que la patrimonialización generó un parteaguas en la forma en que se interpreta, reconoce y actúa el músico p'urhépecha, ahora capitalizado y reconocido como artista. La concepción tradicional del músico era de carácter social, se basaba en normas sociales comunitarias, usos y costumbres. Hoy en día, (a diez años de la patrimonialización) todas estas costumbres se esfumaron para ser cambiadas por un mercado volátil y vano.

En los últimos años, los contactos culturales han iniciado un nuevo género: la banda laser. Una fusión entre música de banda electrónica y la música p'urhépecha ha tomado la batuta con bandas como *los Prisioneros de Capacuaro*, la *Banda Nuriense* o el *Grupo Tierra Fría*. Los solistas como Erandi Cuiriz o Alma Ochoa. Además, en los últimos cinco años ha aparecido una escena *underground* de música p'urhépecha pop-rock, con bandas como *Ireri*, *Janeth Michel* y el *Trío Mintsita Apasionado*.

### **Historia de la música náhuatl**

La música náhuatl por su parte ha sido documentada por Miguel León-Portilla.

En 1533, los sabios mostraron a Andrés de Olmos el siguiente relato:

El dios Tezkatlipoka, Espejo humeante, llamó a Ehécatl, Dios del viento y le dijo: Vete a la Casa del Sol, el cual tiene mucha gente con sus instrumentos como los de las trompetas con que le sirven y cantan. Y una vez llegado a la orilla del agua, llamarás a mis criados Akapachtli, Asiwatl y Atlikpaktli y les dirás que hagan un puente para que tú puedas pasar, para traerme de la Casa del Sol a los que tocan con sus instrumentos.

Y esto dicho, Tezkatlipoka se fue sin ser más visto. Entonces Ehécatl, Dios del viento, se acercó a la orilla del mar y llamó por sus nombres a los criados de Tezkatlipoka. Ellos vinieron luego e hicieron un puente por el que pasó. Cuando lo vio venir el Sol dijo a sus servidores que tocan sus instrumentos: He aquí al miserable, que nadie le responda, porque el que le conteste se irá con él. Los que tocan sus instrumentos están vestidos de cuatro colores, blanco, rojo, amarillo y verde. Y habiendo llegado

Ehécatl, Dios del viento, los llamó cantando. A él respondió enseguida uno de ellos y se fue con él y llevó consigo la tlatzotznalitzli, [es decir el arte de resonar que es la música], la que usan ahora en sus danzas en honor de los dioses. (León-Portilla, 2007, pp. 131-132)

La cultura nahua está repleta de epopeyas y mitos que la hacen rica en símbolos y significados, por lo tanto, la visión de la música precolombina fue interpretada desde una concepción simbólica. En los hallazgos arqueológicos resucitan a dioses como en el códice borbónico donde Xochipilli, patrón de la música aparece cantando y tocando un huéhuetl (León-Portilla, 2007, pp. 133). Lo interesante de estos códices recae en relatos como el de Alonso de Zorita cuando estuvo en Guatemala donde veía como los sabios tomaban los códices y empezaban a cantar usando los glifos a modo de lectura.

Durante el periodo de la Colonia las comunidades nahuas se dividieron y las que no estuvieron en la zona metropolitana se aislaron, muchas de ellas fueron mezclándose o apropiando las costumbres españolas y desapareciendo con los años. Según León Portilla el idioma era usado de manera escrita hasta el siglo XVIII donde decreció la expresión escrita.

Durante el periodo de la colonia, los primeros compositores que llegaban de Europa como Hernando Franco y Gaspar Fernández, escribieron piezas polifónicas importantes para la evangelización; obras como *xikochi, xikochi; Jesús de mi corazón; Ximoyoalli Señola; Tios mios mi corazón* en el *cancionero de Fernández o Dios Itlazonatzine, Santa María in ilhuicac*, del *Códice Valdés* de 1599.

Después de esto, la música nahua fue perdiendo el rastro, dejando solo piezas como el *Xochipitzawak* que aún es bastante utilizado en la región de la huasteca. En los años posteriores la cultura sufre todo tipo de dejaciones, actitudes nocivas que orillan a las personas a negar su cosmovisión, situación que hace que la música sea mayormente instrumental.

La creación de los géneros mestizos, como los sones o el huapango toma fuerza en la mayoría de las comunidades nahuas, además de las usuales bandas para acompañar en las fiestas y los bailes como la danza de las pastoras.



Con la llegada del segundo imperio, Maximiliano fomentó el uso de las lenguas originarios, y, de hecho, aprendía a hablar náhuatl. Sin embargo, con la llegada de Juárez y posteriormente de Díaz, censuró las voces indígenas de las comunidades y la música popular de la cultura fue desapareciendo junto con la memoria oral. De las pocas piezas que sobreviven del periodo del siglo XX sobresale *wecanías*, *makochi pitentsin* y *xikiyewa in xóchitl* por las grabaciones realizadas en 1965 por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. (INAH, 2016).

Dentro de la búsqueda por la identidad indígena se puede citar la música de Jorge Reyes o las interpretaciones de la danza de los concheros, donde empieza a buscar no al náhuatl contemporáneo, si no, el resultado del imaginario colectivo sobre el azteca heroico con características de apache hollywoodense y pinta maya.

*Estereotipo y generalización del indígena mexicano en la música.*

En la escena de la música académica, en 2014, la ópera “*Cuecuechcuicatl*” narró una realidad sobre este azteca heroico que Reyes buscó plasmar, basándose a partir de las investigaciones antropológicas y alejándose del plano tonal, reimaginando de una manera un tanto más seria la fantasía del sonido azteca.

Hoy en día, existe una escena artística donde miembros de comunidades náhuatl apropian géneros como el rock, metal o rap, sobresaliendo bandas como *Rockercoátl*, *Mikistli Xipe Totec* y el rap del pueblo.

En conclusión, y como el mayor problema: la apropiación cultural sin fundamento, sin aporte ni beneficio para las comunidades, compositores o intérpretes es uno de los principales motivos de invisibilización. La escena artística está plagada de préstamos culturales nacidas en el imaginario, ajenas al lenguaje y más, a la cosmovisión. Es por ello, la tajante necesidad de hablar de justicia social aplicada a la música.

### **La música en la justicia social**

Hasta ahora hemos analizado como la música se ha desprendido culturalmente y como las personas han puesto valores y etiquetas en el sonido. Es por ello,

que es importante reconocer que, dentro del arte musical, existen estudiosos que han analizado el impacto y la forma que el prejuicio y la discriminación se manifiestan: sus consecuencias y efectos entendidos como la interconexión entre la música y la justicia social.

Georgina Born propone cuatro órdenes de mediación social: el primero, es el giro de la práctica, es decir, por sí sola la música socializa en la actuación, ya sea dentro de los conjuntos musicales, en la división musical del trabajo o en el escenario, con el diálogo tácito junto al público. Segundo, la música anima a generar comunidades imaginarias pues los públicos se reúnen y relacionan en comunidades virtuales o públicos basadas en identificaciones musicales. Tercero, la música media las relaciones sociales más amplias, desde lo más abstracto hasta lo más íntimo. Cuarto, la música está ligada a diversas fuerzas en gran escala que proporcionan su producción, reproducción o transformación (Born, 2010, pp. 206-243).

Ana María Ochoa Gautier, habla sobre los límites de las políticas de reconocimiento, de manera política ha sido necesario generar divisiones entre los géneros musicales o los actores culturales, limitándolos a únicamente ejercer en su interpretación a los esquemas esperados debido a políticas de autenticidad, es decir, si se va a un concierto de metal gótico se espera que la banda cumpla con ciertos atributos tanto visuales como musicales para denominarse de tal manera.

Sin embargo, los procesos históricos han demostrado una mera paradoja, por ejemplo:

son pocos los espacios donde la música tradicional puede empeñarse y ser ejecutada como tal, pero son estas mismas las que filtran y eliminan aquellas que no cumplen con el perfil esperado, y esto funciona de manera natural. En la composición musical se percibe esta misma paradoja, los conservatorios han excluido la música tradicional, sin embargo, sus compositores se alimentaron de sus estudios sobre esta misma para generar sus obras, e históricamente, son estas mismas personas las que

han impulsado en América Latina la difusión de música tradicional hasta los límites que el público y las esferas de poder toleran (Ochoa, 2015).

### **Cierre del capítulo**

Como cierre, podemos destacar que, para lograr una visión parcial en la música tradicional, es necesario romper esquemas y conceptos que encasillen al sonido y a la cultura; dejar a un lado el carácter romántico que se tiñe al indigenismo, sin folclor ni paternalismo y evitar conceptos totalizantes, estereotípicos o generalizados. Por ello, para lograr algún tipo de éxito en proyectos que involucren a la música como herramienta para la interculturalidad, es necesaria la participación de todos los actores interesados, mediar los intereses de los actores involucrados y dirigir los esfuerzos a una toma de decisiones justa que beneficie a todas las partes. Además, como veremos en el siguiente capítulo, poder gestionar un proyecto sin caer en los estereotipos que tanto se mencionaron en este capítulo.

## **CAPÍTULO 2. Comienzos del proyecto**

En el presente capítulo se examinarán los antecedentes directos del proyecto, cuáles fueron las causas y razones. El desarrollo se analizará en tres etapas: el Coro Universitario, el Proyecto Nenemi y el periodo Juchari K'umanchekua.

Los comienzos fueron de 2012 a 2014, cuando presté servicio social con la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, iglesia de denominación cristiana perteneciente al Movimiento de los Santos de los Últimos Días. Para los miembros de esta iglesia, es una costumbre dar dos años de servicio misional financiado por la institución religiosa, además de ahorros propios. En este, se realizan actividades altruistas enfocadas a la enseñanza. En mi caso fue, además de impartir lecciones religiosas, formar grupos para aprender a leer y a escribir el español en comunidades o barrios por medio del Instituto Nacional para la Educación para Adultos, formar clases de música y coros con apoyo municipal a favor de la diversidad religiosa, ayuda emocional a personas con adicciones fortalecido en ocasiones por la comunidad de Alcohólicos Anónimos (ver ilustración 1 en el anexo).

Además de estas actividades, también hubo una necesidad por aprender p'urhépecha. Sin embargo, la institución religiosa no tenía interés en realizar proselitismo en algún idioma originario, por lo que no era común que se enseñara el idioma a los misioneros a diferencia de otras instituciones protestantes. El proceso de aprendizaje se relata en una serie de diarios o bitácoras que se escribieron durante los dos años de servicio. En ellos se puede percibir el avance y uso del idioma, además recalcar las razones por las que se aprendió el idioma resaltando la fascinación hacía la música y sus autores y autoras. El método de aprendizaje lingüístico fue a través de entrevistas y memorización: por las mañanas se preguntaban traducciones de frases a las personas que vendían en el mercado y por el resto del día se memorizaba. De manera especial, en Zamora, Michoacán, hubo dos personas que apoyaron mucho el proceso: Felipa y Margarita (ver ilustración 2 en el anexo).

Durante ese periodo, de las primeras observaciones era la falta de soportes en el idioma, pues era usual que el conocimiento se transmitiera, esencialmente,

por la memoria oral en las comunidades y los únicos soportes escritos eran las gramáticas, como el *Arte de la Lengua de Michuacan* de Maturino Gilberti u otras curiosidades en librerías de antigüedades. De audio, eran grabaciones ilegales que la gente conservaba en casas. Esas grabaciones no se escucharon hasta el 2014, cuando finalizó el servicio.

En 2013-2014, se organizó junto con el gobierno de Los Reyes, Michoacán, un coro municipal que ensayó en La Casa del Colectivo. El objetivo de esta agrupación fue montar un repertorio que fortaleciera la tolerancia hacia la diversidad religiosa. Linda Arteaga fue la encargada de gestionar el proyecto, ya en la agrupación se aprovechó para montar un repertorio en purépecha y hablar de la discriminación. Durante ese proyecto se dieron clases a jóvenes, sin embargo, nunca se logró concretar el concierto final.

Se recopilaron cerca de 40 grabaciones de sones, abajeños y toritos, entre discos y grabaciones de campo. De estas grabaciones de campo se determinaron las obras comunes y se transcribieron diez obras a partituras, resaltando la *Josefinita*, *Flor de Canela*, *Elvirita* y *Ah, qué canalla este gringo*.

## **Fase 1: Coro universitario.**

El Coro Universitario fue un proyecto que nació en la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la Universidad Nacional Autónoma de México en León, Guanajuato el 28 de agosto de 2017. La iniciativa fue apoyada por Alicia Escobar, Alejandra García en Difusión Cultural y Gonzalo Soltero en cuestión estructural y documental. El proyecto alcanzó hasta 25 participantes de la universidad.

El objetivo de la agrupación fue en un inicio, experimentar para desarrollar habilidades técnicas relacionadas a la dirección musical, manejo de grupos, reconocimiento cultural, enseñanza del idioma y fortalecer lo aprendido en las clases de náhuatl que impartían en la universidad. Además, fue apoyar al proyecto Coro Nenemi, que inicio junto al proyecto universitario y que será narrado más adelante. Para ello, se hicieron arreglos corales a tres voces y dos voces de las obras transcritas en 2012, además de otras que resultaron entre

2013 y 2014 en investigaciones en comunidades de Puebla y Milpa Alta, Ciudad de México.

Las razones por las que los alumnos se inscribían fueron, en esencia, practicar el idioma para reforzar las clases de náhuatl que recibían, por gusto a los coros, para aprender a cantar y por curiosidad. Se ensayaron cerca de diez obras, cinco en náhuatl y cinco en p'urhépecha.

El primer concierto fue en la ENES UNAM el 23 de noviembre de 2017 (ver ilustración 8 en el anexo) organizado por la coordinación de Difusión Cultural como parte del programa en el que todos los talleres de la universidad tienen que participar. La instrumentación fue teclado y guitarra e interpretamos *La Bamba*, *Flor de Canela*, *Xochipitzawak* y *la Josefinita*. El 17 de febrero de 2018 se dió un concierto en la plaza de Barrio Arriba de León como parte de una petición interna para hacer una prueba con el ensamble de la escuela La Salle (ver ilustración 9 en el anexo). De ellos, fueron siete instrumentistas: Cecilia, Francisco, Malkah, Monserrat, Sofía, Janneth y Jessica. Del coro también fueron siete participantes, lo que se consideró como la agrupación base: Nayla, Berenice, Alejandra, Nancy, Naomi, Iraís y Norma<sup>1</sup>. Se integraron *Jucheti Consuelito* y *Paulina* al repertorio.

El 3 de marzo de 2018 se interpretó el mismo repertorio en la escuela La Salle, sin embargo, a diferencia del concierto en Barrio Arriba, el evento fue un fracaso por falta de técnica directiva, nerviosismo y actitudes negativas en la agrupación. En ese mismo mes, se participó en el Festival de la Cucaracha, abriendo el programa en León Guanajuato el 13 marzo de 2018 con la dirección del director invitado: Cristian Carpio. Se interpretó *Paulina* y *Jucheti Consuelito*, y gracias a la presentación se iniciaron relaciones creativas con Eduardo Toledo, compositor leonés.

Los principales problemas que se tuvieron en este periodo fueron en cuestión técnica y pedagógica en relación con el canto. En cuestión estructural, los problemas a los que se enfrentó la agrupación estuvieron relacionados con los

---

<sup>1</sup> Los apellidos se han omitido por cuestiones de privacidad.

espacios donde se ensayaba, la universidad abrió un horario que fue anunciado junto con las otras materias culturales. Permanecimos cerca de seis meses en los salones de la planta baja del edificio C, pero empezaron las remodelaciones de las aulas y se volvió imposible ensayar. Por menos de un mes se intentó buscar a través de Difusión Cultural otro espacio donde ensayar, pero no hubo respuesta. Entonces empezamos a ensayar en los salones disponibles del edificio B, pero generaba molestia a otros alumnos y maestros. Como respuesta había ocasiones donde llegaban alumnos de otras carreras a burlarse, gritar o cerrar las puertas con fuerza. Como consecuencia más de la mitad de los participantes se dieron de baja, entre alumnos, maestros y administradores.

Finalmente, durante este periodo se invitaron a varios de los participantes del coro a la comunidad de Santa Fe de la Laguna, donde convivieron con la agrupación Ángela Dimas, la radio comunitaria Juchari Uinápekua y músicos y pireris de la comunidad y, con ello, se inició el proyecto de difusión de música originaria. Durante estos viajes, se realizaron tres reuniones con músicos interesados en el aprendizaje de escritura y lectura musical. De estos viajes, resaltó la labor de Nayla con la radio en un proyecto de concientización al cuidado del Lago de Cuitzeo, Berenice con jóvenes de la escuela secundaria Mano Amiga y Hugo la difusión de la música en énfasis en la escuela (ver ilustraciones 3 y 4 en el anexo).

## **Fase 2: Proyecto Nenemi**

Para 2018 se realizó un acuerdo con el Centro Educativo Intercultural Nenemi, escuela que ofrece educación preescolar, primaria y secundaria para niñas y niños que pertenecen a las comunidades indígenas cuyas familias han migrado de regiones rurales a urbanas. Esta institución pertenece a la Comunidad Loyola, formado en 1984 por un grupo de leoneses interesados en fortalecer infancias en contextos difíciles. Además de la escuela, la Comunidad Loyola cuenta con dos casas hogares, el Centro de Desarrollo Indígena y los campamentos Na' Valí.

Durante el servicio asistieron 120 alumnos a la escuela, 61 nahuas, 17 p'urhépecha, 17 ñhãñhu, 3 mazahuas, 1 tzotzil y 19 niños locales. El propósito del centro es acompañar a los niños en su desarrollo, lograr que aprendan a

dialogar con el entorno urbano del que se encuentran rodeados, el rescate cultural, la lengua, tradiciones e identidad. La directora de la escuela fue Giovanna Battaglia, comprometida en el desarrollo de los niños y las familias.

Durante este periodo, el proyecto buscaba fortalecer la identidad de los niños y niñas a través de la música, acompañado por el coro universitario, el cual fue fortalecido por las estancias en Santa Fe de la Laguna y así, generar un impacto positivo con los niños.

Para que el proyecto tuviera la mayor eficacia, se tomaron acciones de profesionalización: 1) se participó en un diplomado de 2017 a 2018 sobre dirección coral con Rafael Rivera, Myrna Vargas, Lucy Rivera y Germán Tort como maestros. 2) el coro universitario se capacitó en técnica vocal a través de una maestra, Laura Rangel, que fue financiado por los propios alumnos en un periodo de seis meses en 2018. 3) se inició un enlace de servicio social con la Escuela Intercultural Nenemi para aplicar el programa que inició el 11 de enero de 2017 y finalizó el 15 de julio de 2018. Desde el 12 de septiembre de 2017 hasta 22 de marzo de 2018 se llevó un diario de análisis.

El servicio social con Nenemi empezó al contactar a la directora Giovanna. Se realizó un documento de solicitud de proyecto que detallaba los objetivos, repertorio y cronograma. Después de algunas charlas, inició un periodo de prueba del 11 de enero – 12 de julio de 2017 para mostrar a la institución el potencial del proyecto, se trabajó con once niños de diferentes grados y se montaron dos piezas: *Flor de Canela* de Domingo Ramos, en purépecha y español y la primera voz de La bamba del libro “*¡Ah, qué la canción! Música mexicana en la escuela*”. Estas piezas se presentaron en el patio de la escuela el 12 de julio para el fin de cursos. La mayor parte del tiempo estuvieron Berenice y Janette como asistentes, quienes ayudaron a motivar y ordenar al grupo.



Para el 12 de septiembre de 2017, inicia el proyecto Coro Intercultural Nenemi. Participaron nueve niños de manera constante, entre los 6 y 12 años, como se aprecia en la tabla 1:

*Tabla 1: alumnos que participaron constantemente en coro nenemi*

<i>Alumnos que completaron el curso:</i>	<i>Alumnos que terminaron las sesiones:</i>	<i>Alumnos que no terminaron las sesiones:</i>
Diana. Ariadna. Carolina. Maurilio.	Yunué. Jazmín.	Rosales. Antonio. Miriam.

De ellos cuatro de origen purépecha y seis de origen nahua. La mayoría de ellos vivía con sus familiares en el Centro Indígena Casa Loyola o en colonias cercanas a la escuela.

### **Metodología de trabajo**

La metodología se fundamentó en el libro *Música e Interculturalidad* de Joseph Siankope (2004), que contiene actividades cuyo propósito es: “ser el vehículo de comunicación interpersonal profundo” (p.14), se utilizaron los recursos para crear diversión, aprendizaje además de concientización en los niños, sobre quiénes son y quiénes son los otros y cómo su cultura, en especial el uso de su lengua, enriquece nuestras vidas. Se trabajó con Ada Pucheta Etchenique, cantante y psicóloga infantil argentina, por un año de acuerdo con el calendario escolar, cada martes (donde se enseñaban las actividades) y jueves (donde se ensayaba por media hora el repertorio) por una hora. Se aplicaron 20 actividades más los ensayos para una presentación en el teatro Manuel Doblado efectuado el domingo 15 de julio de 2018 (ver ilustraciones 5 y 6 en el anexo).

Esta fase del proyecto buscó utilizar el canto coral como una herramienta para cooperar unificación a los niños, aplicarlo a las relaciones interculturales para ser, además de una fuente de disfrute, una vía de comunicación y conocimiento

no verbal con el otro y consigo mismo. Su objetivo fue: promover el respeto intercultural a través de la música.

Durante las actividades se trabajó con nanas, piezas tradicionales de los pueblos usando como repertorio cinco temas para voz unísona de piezas populares en las comunidades. Siendo en el caso nahua: *Xochipitzauak* y *Makochi pitentsin*; p'urhépecha: *Tsitsiki urhápiti* y *Yolita uarhi*; en maya *K'ooten Box*. Además de las canciones de las actividades: *Estaba el señor Don Gato*, *Tengo una muñeca vestida de azul/ arroz con leche* y *Brujas y Hadas*.

Se necesitó encontrar la inclusión y la interacción constante para aflorar la creatividad, aumentar la autoestima, y propiciar la búsqueda hacia el conocimiento.

No se realizaron exámenes prácticos, pero la medición fue a través de observación participante durante las clases, usando como indicadores las siguientes pautas:

- Habilidad musical:
  - *Calidad sonora de la voz*: se centró en evitar movimientos que lastimen la garganta y las cuerdas vocales de los niños.
  - *Afinación*: se usó como un punto básico para generar la unificación entre las personas, además de generar confianza en el alumno y elevar su autoestima.
  - *Habilidades intrapersonales sobre disfrute y apropiación musical*: fueron aquellas características insondables que generan en el individuo una pasión hacia la música, es importante debido a que estas habilidades forjaron el aprecio hacia la música dentro de los recuerdos y la memoria emocional.
- Habilidades interculturales:
  - *Desarrollo personal*: entendida como la inteligencia emocional para favorecer las relaciones interpersonales, se utilizó como fundamento la autoestima, la comunicación consigo mismo y con el otro, la resolución de conflictos.

- *Adquisición de valores:* se centró en valores que fortalezcan la pluriculturalidad, es decir, cualidades positivas en el otro, buscando orientar a los alumnos al descubrimiento, reconocimiento y apreciación.
- *Conocimiento de su cultura y la del otro:* el hecho de descubrir a través de su música palabras desconocidas en su idioma, las tradiciones y costumbres, pero profundizando en ello, las características comunes, es decir elementos musicales comunes en el ser humano como las nanas, acto seguido valorar la respuesta al ver a otros interpretar la música de su cultura y la del otro.
- **Habilidades lingüísticas:**
  - *Uso de su idioma:* a través de practicar las canciones y memorizar las letras el niño apreció conceptos en su lenguaje común y se fortaleció con la comunicación familiar y con las amistades dentro de su cultura; el niño compartió las palabras nuevas y generó un soporte útil para la recuperación lingüística dentro de la comunidad.
  - *Lectura en su lengua:* el uso de información documental fortaleció la lectura dentro de las normas de escritura establecidas por el INALI; si bien, el niño memorizó las canciones a causa de la repetición durante los ensayos, se hizo énfasis en seguir con la vista las letras dentro de la partitura.
  - *Conocimiento de la lengua del otro:* al interpretar las canciones del otro, el niño reconoció palabras usuales y apropió algunos términos que le parecieron peculiares, además de comparar algunos vocablos que parecen similares. Esto cumple con el propósito de reconocer la cultura y poder crear un vínculo de confianza con la del otro

Algunos puntos en los que se tuvo cuidado al tratar durante las clases fueron los momentos donde hubo un ambiente amenazante, para ello se previeron algunas manifestaciones que generaban en el niño un cierre, resultado de algún ataque.

Las actitudes que se interpretaron como un cierre fueron:

- Avergonzarse de su voz, su imagen personal o cultura.
- Aislamiento.
- Inhibición o violencia.
- Renunciar a expresarse de manera creativa.

Y se interpretaron como actitudes de ataque:

- El desprecio hacia la cultura del otro o a la interpretación de la realidad.
- La agresión en el proceso de comunicación inter e intra-personal.
- La exclusión del otro en la toma de decisiones.
- La crítica o el bullying.
- La discriminación o rechazo a su cultura o a la del otro.
- La preferencia hacia principios euro centristas o discriminatorios.

### ***Procedimiento***

Los ensayos fueron los martes y jueves en el Centro Intercultural NENEMI. Además, el doctor Gonzalo Soltero fue quien realizó la solicitud para realizar los ensayos los sábados en la Escuela de Música de León de agosto de 2017 hasta junio de 2018.

Este cronograma se refiere a la segunda tabla:

**Tabla 2: Cronograma del proyecto Nenemi (2017-2018).**

Mes	Actividad
<b>Agosto (2017)</b>	(Desde meses antes). Creación de partituras y arreglos para orquesta y coro al unísono o dos voces del repertorio tradicional.
<b>Septiembre</b>	<p>Iniciaron los talleres de fortalecimiento de técnica de canto con los niños (Ada y Oliver en el NENEMI todos los martes y jueves) y selección de planta orquestal voluntaria (Escuela de Música, se reunirán los sábados con Oliver). Inician ensayos del coro en la ENES (cada lunes y miércoles con Oliver).</p> <p>Ensayo de cuatro piezas para coro y orquesta por secciones y trabajar en la potencia de las voces con los coros (NENEMI y Universitario). A mediados del mes inician los ensayos de cuatro piezas todos juntos (<i>tutti</i>), Escuela de Música bajo la dirección de Cristián.</p>
<b>Octubre</b>	<p>Actividades relacionadas a las nanas (canciones de cuna), comida y al campo en las comunidades de origen. Actividades de creación relacionadas al rap e improvisación.</p> <p>Se organizó una junta de padres de familia fallida, solo una pareja de padres se presentó.</p>
<b>Noviembre</b>	Ensayos para concierto en la ENES UNAM, algunos extraordinarios en el patio de una casa. El 23 de noviembre fue el concierto.
<b>Diciembre</b>	Los niños cantaron villancicos durante la posada de la escuela, fue un éxito. Inicio el periodo vacacional y se realizaron reuniones con el equipo para la preparación y reorganización del curso (de enero a abril).
<b>Enero (2018)</b>	Reinicio de clases, ensayo de cuatro piezas por secciones. A mediados del mes iniciaron los ensayos de éstas cuatro piezas en <i>tutti</i> . Cambio de grupos, pues varios niños ya no quisieron continuar en la agrupación.

**Tabla 2: (Continuación) Cronograma del proyecto Nenemi (2017-2018).**

Mes	Actividad
<b>Febrero</b>	Presentación para el año nuevo purépecha, los ensayos fueron más rigurosos en cuestión técnica. Se cantó, <i>Flor de Canela</i> , <i>Jucheti Consuelito</i> y <i>Yunuencita</i> . Se programaron otras presentaciones al observar cambios de actitud en los niños. Segunda parte de actividades en el libro de Siankope (ver ilustración 7 en el anexo).
<b>Marzo</b>	Iniciaron los ensayos para el ensayo final.
<b>Abril</b>	Presentación para el festival del Xochitlallis, se cantó <i>Makochi Pitentzin</i> . Afinación de detalles del informe final. Muchas faltas por calendario escolar.
<b>Mayo</b>	Verificaciones finales. Ensayos finales.
<b>Junio</b>	Finalización del curso. Concierto en Manuel Doblado.

## Recursos

- *Recursos de Infraestructura:* se tuvieron prestados los espacios para ensayar en los tres lugares antes mencionados, los cuales contaron con todos los recursos necesarios (agua, electricidad, entre otros).
- *Recursos Materiales:* se tuvieron computadoras y software, para la creación de partituras (Musescore y Finale) y para las tareas administrativas (Office); cámara fotográfica (marca NikonD3400) para hacer un diario fotográfico de trabajo, fondos suficientes para cubrir las impresiones de partituras, grabaciones de campo, además de que cada instrumentista tenía su propio instrumento, como se verá en la tabla 3:

<b>Tabla 3: Instrumentos musicales</b>	
1 Piano	6 Violines
2 Guitarras	2 Violas
2 Flautas transversales	2 Violoncellos
2 Clarinetes	1 Contrabajo
2 Trompetas	Set de percusión básico
2 Trombones	

- *Recursos Humanos:* 12 cantantes, 7 músicos, todos voluntarios.
- *Recursos Financieros:* no se contó con recursos financieros. No hubo ningún tipo de financiamiento externo.

**Programa de difusión**

La difusión del proyecto fue a través de los mismos conciertos, se empezaron a grabar los conciertos (tanto en audio como en video) y fueron subidos a redes sociales. Se buscó la presencia en medios de comunicación como periódicos y televisión.

Por otro lado, se buscó un apoyo en el Programa de Acciones Culturales Multilingües y Comunitarias (PACMyC) para realizar una gira, llamar la atención y para poder ser patrocinados, se esperaba que, a través de los mismos conciertos, se pudiera recaudar fondos para las próximas presentaciones. No se cumplió ninguno de estos últimos.

**Resultados**

En el Coro Intercultural hubo una infinidad de problemas, pero resaltaron los siguientes: pleitos entre grupos, la mitad de la lista tuvo ausencias prolongadas, molestia de algunos padres o tutores porque los niños empezaban a querer recuperar el idioma, además de falta de interés y de apoyo de estos, no había espacios adecuados para ensayar.

A pesar de que existieron varias actitudes que no se pudieron controlar, y otras que pudieron haber mejorado al trabajar desde un inicio con los padres, el

proyecto coral logró ciertas competencias que benefician al arte y a los grupos de socialización para la recuperación lingüística como los siguientes:

- **Habilidad musical:**
  - *Calidad sonora de la voz:* los niños mejoraron la calidad y el volumen de la voz, a causa de los ejercicios de gimnasia vocal.
  - *Afinación:* los niños mejoraron su afinación y oído a una voz, a causa de ejercicios cooperativos. Nunca se pudieron montar de manera eficaz ejercicios a dos voces.
  - *Habilidades intrapersonales sobre disfrute y apropiación musical:* los niños mejoraron, de manera gradual, estas habilidades debido a la cercanía cultural. Al haber montado primero las obras en idioma, aquellas ajenas no tuvieron ningún problema. En un inicio existía rechazo a la música y a la agrupación pero, al final, después de la memorización, hubo mucho disfrute. Un cambio gradual.
- **Habilidades interculturales:**
  - *Desarrollo personal:* fue una situación variable por las ausencias, además de la personalidad de cada niño. En general, el principal cambio fue que se disiparon, poco a poco, las actitudes relacionadas a la vergüenza, tanto temperamental como lingüísticamente.
  - *Adquisición de valores:* hubo un interesante cambio en cuestión a las relaciones que inició con la empatía y gusto a la música del otro. Esto sirvió para fortalecer la tolerancia y la cooperación. Por ejemplo, los niños de tal cultura corregían las pronunciaciones o significados durante el ensayo y los niños receptores tomaban las correcciones con asombro.
  - *Conocimiento de su cultura y la del otro:* en muchos momentos hubo espacios donde los niños platicaban de sus pueblos, había algunos que no recordaban o, bien, nunca habían estado ahí. La actitud con la que respondían era preguntar en casa y, a la clase siguiente, platicarles a sus compañeros. Esto concatenó en actitudes de cooperación y apoyo.
- **Habilidades lingüísticas:**



- *Uso de su idioma:* hubo un notable desarrollo en cuestión a la valorización y comunicación intrafamiliar. En el salón de clase el uso del idioma fue usado para traducir y corregir pronunciaciones.
- *Lectura en su lengua:* no hubo avance por la variabilidad de edades. El 60% de los niños aún no sabían leer, por lo que sus padres les ayudaban en casa a memorizar las canciones.
- *Conocimiento de la lengua del otro:* empatía y tolerancia a tener a la música, coro y melodía como eslabón.<sup>2</sup>

Para el domingo 15 de julio de 2018 se efectuó el concierto de cierre en el teatro Manuel Doblado de León, Guanajuato. donde cuatro de los niños del grupo pudieron participar con otros niños del proyecto del diplomado de directores corales. Aún en 2019, los niños recuerdan ese concierto con afecto y como una experiencia que edificó su identidad (ver ilustración 10 en el anexo).

### **Fase 3: el periodo Juchari K'umanchekua**

Para el 25 de marzo de 2018 se reunieron las tres agrupaciones que se habían formado hasta el momento: el Coro Universitario, el ensamble de La Salle y el Coro NENEMI. Se cambia el nombre a "*Juchari K'umanchekua*" (nuestro hogar) para poder crear un espacio donde niños y jóvenes migrantes puedan compartir, cooperar y desarrollarse artísticamente. Se reconoce esa fecha por que fue el concierto en la parroquia de los Santos Reyes, en Los Reyes Michoacán (ver ilustración 12 en el anexo). Organizado y patrocinado por Linda Arteaga y considerada la impulsora de la agrupación como la conocemos.

Para este periodo, el objetivo de la agrupación fue: fortalecer y promover los derechos y valores lingüísticos en los migrantes a partir de la música, el reconocimiento de compositores e intérpretes además de ser una voz para romper la invisibilización y la discriminación.

---

<sup>2</sup> Todas estas mejorías fueron concluidas a partir de entrevistas a los niños y observación participativa. En otras palabras, a partir de opiniones que pueden estar sesgadas por ser un proyecto piloto. Se espera realizar un proyecto al que se incluirán métodos cuantitativos y cualitativos de calidad que brinden mejores datos acerca del tema.

La orquesta se reconocía como comunitaria, consideraba importante romper esquemas de racismo y discriminación obsoletas, enfocándose en las tradiciones, costumbres, idiomas y con tintes cuasi nacionalista, por intereses de la escuela intercultural. Consideraba que la discriminación se originaba en la ignorancia y, al generar puentes a partir de la música se podría disminuir la brecha relacionada a la discriminación.

### **Ejes de trabajo**

La orquesta empezó a trabajar cuatro áreas como proceso:

- *Investigación:* investigación de la música indígena contemporánea. Como parte del Proyecto PAPIIT IN405116 a cargo de la Dra. Claudia Chibici-Revneanu se contribuyó a la investigación de compositoras mexicanas que en su tiempo fueron censuradas por causa de género . Se inició el trabajo de digitalización con la compositora Cuquita Ponce. La investigación brindará el material para la orquesta, además de dar la posibilidad de publicar literatura y llamar la atención desde puntos de vista académicos.
- *Arreglos originales:* la importancia de hacer arreglos radicó en poder brindar una perspectiva diferente a las obras mexicanas. El fin fue poder dar, a través de la diversidad sonora, una oportunidad distinta de conocer la obra de autores y autoras que han sido escondidos, censurados o ignorados a través de los años por causas de discriminación, intolerancia o desprestigio. Los arreglos musicales fueron la raíz de la agrupación. Se creía que la innovación creativa nacía de estas reinterpretaciones musicales.
- *Difusión:* Se consideraban conferencias académicas, conciertos didácticos sobre la importancia de preservar y fortalecer la música; y conciertos musicales. Con la razón social de fortalecer a grupos migrantes que son invisibilizados en León, Guanajuato. y por esa razón el repertorio llegó a abarcar música tradicional alemana, japonesa hasta argentina. El objetivo fue iniciar una discografía de piezas tradicionales para comercializarlas en plataformas como Spotify o Itunes.
- *Educación:* se empezó a aprovechar la fuerza de trabajo, es decir los cantantes e instrumentistas, como maestros. Se empezó a trabajar con

grupos infantiles y juveniles para formar a las nuevas generaciones con una visión enfocada en fortalecer una identidad pluricultural. El proyecto buscaba centrarse en la creación de una orquesta centrada en valores mexicanos o cuasi nacionalistas. Se realizó un proyecto fracasado para generar una escuela de música en Milpa Alta.

Se desarrollaron materiales, como folletos para conciertos, manuales para cursos de verano, un manual para planeación de clases y otro para la formación de una orquesta. Todos fueron bilingües, purépecha-español. Se alcanzaron hasta 60 cantantes e instrumentistas.

Además del concierto en Los Reyes Michoacán, se tuvieron otros en los que se forjaron los contactos clave. El concierto-entrevista en la Casa de la Cultura *Diego Rivera* con Mirador Cultural el 23 de junio de 2018. Se abrió el concierto de coros comunitarios en el Manuel Doblado el 15 de julio de 2018 (ver ilustración 11 en el anexo). Y el último en el María Grever el 24 de noviembre de 2018. Este concierto fue el último en el que participaron todos los integrantes originales y se le considera el declive del proyecto Juchari K'umanchekua.

Este periodo, se caracterizó por cuatro puntos: 1) se concluyeron los arreglos orquestales para orquesta sinfónico y coro a cuatro voces. 2) se iniciaron proyectos alternos como los cursos de verano en tres sedes distintas. 3) se llevó a cabo el proyecto fallido Orquesta Milpa Alta para la Educación. 4) se incluyó el trabajo de Margot Ozuna como manager de la orquesta, con visión de capitalizarla. Con ella, se iniciaron los primeros ejercicios de difusión a través de redes sociales.

### **Lugar del proyecto**

Todos los ensayos se realizarán en León, Guanajuato. Se trabajó en tres lugares distintos:

*ENES UNAM:* Cuenta con aulas apropiadas para ensayar, así como el apoyo de la institución para el proyecto. Aquí se reunió el coro de estudiantes universitarios interesados en conocer las culturas originarias. (Predio el Saucillo y el Potrero en León).

*Centro de Desarrollo Indígena NENEMI:* Cuenta con aulas donde ensaya el coro de niños indígenas migrantes que aprenden canto coral en la clase de música. (Colonia La Luz, en León).

*Escuela de Música de León:* donde ensayó el ensamble orquestal y se realizó el *tutti* cada sábado por la tarde. (Centro Histórico de León).

## Recursos

- *Recursos de Infraestructura:* se conservaron los dos espacios para ensayar: escuela de música de León y ENES UNAM. Los cuales contaron con todos los recursos necesarios (agua, electricidad y demás).
- *Recursos musicales:* para el proyecto Juchari K'umanchekua se tenía el siguiente repertorio interpretada comúnmente en ese orden, como se aprecia en la tabla 4:

**Tabla 4: repertorio (2017-2018)**

<b>Obra</b>	<b>Instrumentación</b>	<b>Compositor</b>
<b>1. Jucheti Alydia</b>	Cuarteto de cuerdas	Oliverio A. López
<b>2. Tsitsiki Urapiti</b>	Coro y Orquesta	Domingo Ramos
<b>3. Trinheni Tsitsiki</b>	Dueto, guitarra y oboe	Anónimo
<b>4. Yunuencita</b>	Coro y Orquesta	Ismael García Marcelino
<b>5. Paulina</b>	Coro y Orquesta	Oliverio A. López
<b>6. Jucheti Consuelito</b>	Coro y Orquesta	Juan Crisóstomo Valdez
<b>7. Xochipitzawatl</b>	Coro y Orquesta	Anónimo
<b>8. Elbirita</b>	Coro y Orquesta	Agapito Secundino
<b>Cuesta Abajo</b>	Solista y cuerdas	Carlos Gardel
<b>10. Josefinita</b>	Coro y Orquesta	Uriel Bravo y Juan Méndez
<b>11. Turhikuarhu</b>	Coro y Orquesta	Anónimo
<b>12. Negra Consentida</b>	Trio voces	Joaquín Pardavé
<b>13. Mexiko Yektli Tlazohtli</b>	Trio y orquesta	Chucho Monge

- *Recursos Humanos:* 22 cantantes, 27 músicos, todos voluntarios. Un encargado de logística y un adulto responsable para cuidar a los niños en las salidas.

Para el concierto de Los Reyes, Michoacán, estos fueron los instrumentistas, como se distingue en la tabla 5:

**Tabla 5: instrumentistas (2017-2018)**

	<b>Instrumento</b>	<b>Músico</b>		<b>Instrumento</b>	<b>Músico</b>
<b>1</b>	Flauta	<b>Mariana.</b>	29	Soprano	<b>Norma.</b>
<b>2</b>	Oboe	<b>Sandra.</b>	30	Soprano	<b>Ada.</b>
<b>3</b>	Clarinete	<b>Francisco.</b>	31	Soprano	<b>Laura.</b>
<b>4</b>	Fagot	<b>Ulises.</b>	32	Soprano	<b>Karina.</b>
<b>5</b>	Sax Alto	<b>Betsabé.</b>	33	Soprano	<b>Nayla.</b>
<b>6</b>	Trompeta	<b>Sergio.</b>	34	Soprano	<b>Lizette.</b>
<b>7</b>	Trombón	<b>Fortes.</b>	35	Soprano	<b>Lucía.</b>
<b>8</b>	Tuba	<b>Gerardo.</b>	36	Alto	<b>Alejandra.</b>
<b>9</b>	Percusión	<b>Nahúm.</b>	37	Alto	<b>Karla.</b>
<b>10</b>	Percusión	<b>Fernando.</b>	38	Alto	<b>Verónica.</b>
<b>11</b>	Guitarra	<b>Arzola.</b>	39	Alto	<b>Belén.</b>
<b>12</b>	Violín I	<b>Cristián.</b>	40	Alto	<b>Naomi.</b>
<b>13</b>	Violín I	<b>Israel.</b>	41	Alto	<b>Ramsés.</b>
<b>14</b>	Violín I	<b>Sofía.</b>	42	Alto	<b>Graciela.</b>
<b>15</b>	Violín I	<b>Jessica.</b>	43	Alto	<b>Itzel.</b>
<b>16</b>	Violín I	<b>Tsajpijy.</b>	44	Tenor	<b>David.</b>
<b>17</b>	Violín II	<b>Roberto.</b>	45	Tenor	<b>Zurita.</b>
<b>18</b>	Violín II	<b>Samuel.</b>	46	Tenor	<b>Emmanuel.</b>
<b>19</b>	Violín II	<b>Montserrat.</b>	47	Tenor	<b>Antonio.</b>
<b>20</b>	Violín II	<b>Xaxeew.</b>	48	Tenor	<b>Fernando.</b>
<b>21</b>	Viola	<b>Malkah.</b>	49	Bajo	<b>César.</b>

**Tabla 5 (continuación): instrumentistas (2017-2018)**

	<b>Instrumento</b>	<b>Músico</b>		<b>Instrumento</b>	<b>Músico</b>
<b>22</b>	Viola	<b>Janeth.</b>	50	Bajo	<b>Klaus.</b>
<b>23</b>	Viola	<b>Karla.</b>	51	Bajo	<b>Daniel.</b>
<b>24</b>	Cello	<b>Sayra.</b>	52	Bajo	<b>Kaoru.</b>
<b>25</b>	Cello	<b>Magdalena.</b>	53	Director Artístico	<b>Oliver.</b>
<b>26</b>	Contrabajo	<b>Baez.</b>		Director General	<b>Oliver.</b>
<b>27</b>	Contrabajo	<b>Cecilia.</b>		Manager	<b>Margot.</b>
<b>28</b>	Soprano	<b>Iraís.</b>		Logística	<b>César.</b>

- *Recursos Financieros:* no se contó con recursos financieros. No hubo ningún tipo de financiamiento externo. Hubo una venta para el Centro Comercial Altacia para grupos de instrumentistas por tres semanas. Margot Ozuna cotizó a la orquesta en \$68,000. Sin embargo, los intentos de venta fueron bajos a \$20,000.

*Conclusión.*

Para noviembre de 2018, los instrumentistas estaban cansados del proyecto. Había buenos deseos, pero mala organización y pésima dirección técnica, radio pasillo y malos compromisos. Llegó a haber casos donde los músicos importantes no llegaban a la hora del concierto. Además, los padres de familia que estaban apoyando a sus hijos en Nenemi, empezaron a tener problemas familiares y cambios de rutina, por lo que el coro ya no fue una opción después del cierre de cursos. Los estudiantes de la UNAM no pudieron continuar por causa de trabajo y horarios escolares. Existió una fuerte disputa con los instrumentistas de la Salle a causa de malas actitudes y levantamiento de falsos, por lo que se exigió su salida.

La agrupación, en cuestión de semanas, quedó vacía y el proyecto que alguna vez parecía brillar, se desvanecía entre los recuerdos y la memoria.

## CAPÍTULO 3. Periodo de institucionalización

Durante noviembre a febrero de 2019, surge una reestructuración completa en la que se aprovechan los contactos que se obtuvieron para dividir la fuerza de trabajo y organización. Por ello, durante este capítulo se hará un análisis de los movimientos y decisiones que se realizaron para el aprovechamiento de las oportunidades y el alcance a un nuevo panorama artístico.

Dentro de las decisiones que se tomaron, fue la creación del Sistema de Desarrollo Multidisciplinario Intercultural (SIDEMI) como medio para obtener contactos interesados, monetizar el proyecto y lograr actividades enfocadas en otras artes y en el desarrollo lingüístico en comunidades. Dentro de esta empresa, en 2019 se invita a Naomi Álvarez como administradora y César García como director de operaciones.

Ya en la agrupación, se organiza con Graciela García y Cristian Carpio como directores artísticos de cabecera, ensayando en la Casa de la Cultura *Diego Rivera*. Los ensayos empezaron la primera semana de enero de 2019. Para ello, se volvieron a contactar a los cantantes e instrumentistas que participaban anteriormente y aceptaron los siguientes, que aparecen en la tabla 6:

*Tabla 6: instrumentistas que permanecieron (2019)*

Músico	Instrumento	Músico	Instrumento
<b>Paulina</b>	Saxofón	<b>Arzola</b>	Guitarra
<b>Cristian</b>	violín	<b>Israel</b>	Concertino
<b>Janeth</b>	viola	<b>Baez</b>	Contrabajo
<b>Laura</b>	soprano	<b>Karla</b>	Alto
<b>Lucía</b>	soprano	<b>Kaoru</b>	Bajo
<b>Graciela</b>	alto	<b>César</b>	bajo
<b>Belén</b>	alto	<b>Hiram</b>	bajo
<b>David</b>	tenor		



Se contactó y se incluyeron nuevos músicos y cantantes, los cuales se aprecian en la tabla 7:

**Tabla 7: instrumentistas que se incorporaron (2019)**

Músico	Instrumento	Músico	Instrumento
<b>Octavio</b>	clarinete	<b>Pablo</b>	Cello
<b>Fernando</b>	clarinete	<b>Frida</b>	Soprano
<b>Balboa</b>	Fagot	<b>Alicia</b>	soprano
<b>Cardona</b>	trombón	<b>Carolina</b>	Soprano
<b>Rodolfo</b>	violín	<b>Galia</b>	alto
<b>Alice</b>	violín	<b>Ivette</b>	alto
<b>Mariana</b>	violín	<b>Candy</b>	alto
<b>William</b>	tenor		

Desde entonces el resto de la agrupación ha tenido una alta rotación de instrumentistas y cantantes.

Se realizaron las siguientes acciones: 1) iniciar relaciones con la Universidad de Guanajuato para poder obtener instrumentistas, cantantes e investigadores que deseen prestar su servicio social; 2) desarrollar una metodología de trabajo que pueda replicarse en diferentes contextos; 3) contextualizar y brindar una base lingüística en las obras que interpreta la agrupación a través de cursos y tutorías sobre interculturalidad y concientización. 4) presentar conciertos de calidad sonora que generen un interés en el público sobre la interculturalidad. 5) documentar opiniones del público y realizar un análisis FODA para una mejor toma de decisiones.

## Movimientos inmediatos

En este periodo se disminuye la comunicación con la ENES UNAM. Con el Centro de Desarrollo Indígena se termina el proyecto con los niños por cambios de dirección y fricciones con los intereses dentro de la escuela.

El 21 de febrero de 2019, se cambia oficialmente el nombre de la agrupación a Orquesta y Coro Intercultural de León, teniendo como primera presentación en el Centro de Desarrollo Indígena Loyola con propósito al día de la lengua materna anterior al cambio de dirección.

Además, se aclararon varios elementos administrativos y organizacionales del proyecto los cuales se mencionan a continuación.

## **Organización**

### *Objetivo*

Fortalecer, promover y difundir, hasta un reconocimiento colectivo, la obra e investigación de las obras de compositores, artistas e intérpretes que por razones de discriminación o exclusión fueron o son eclipsados del panorama musical.

### *Visión*

Posicionarnos como una orquesta líder que motive y promueva el intercambio intercultural, valorando las raíces culturales locales y la de los demás tomando en cuenta la calidad técnica en contextos de diversidad sonora.

### *Misión*

Generar canales de comunicación interculturales horizontales por medio de ensambles musicales que busquen dar a conocer la diversidad cultural y lingüística.

### *Objetivos individuales*

- Fomentar el multilingüismo con base en el factor quinto del documento “en dirección a las recomendaciones en materia de políticas lingüísticas” la UNESCO a través de la creación artística, la difusión y el uso de herramientas digitales.
- Desarrollar en el público un nuevo imaginario representado por autores y autoras eclipsados del panorama musical ya sea por origen, idioma, género, religión o preferencia sexual a través de la investigación y la difusión.

- Fortalecer un ambiente pluricultural en las artes donde los creadores y creadoras puedan compartir y dialogar en un plano equitativo.

### **Metodología de trabajo**

La metodología consta de cuatro acontecimientos puntuales en su desarrollo: la investigación, el proceso creativo, la difusión y el seguimiento con su público.

La investigación musical busca las partituras y audios, además de conocer las historias de vida de autores y autoras, la labor concluye cuando se tengan partituras escritas y la biografía del compositor o de la compositora.

En cuanto se tenga la partitura, se realizan arreglos, de cualquier índole, en busca de fortalecer la diversidad sonora, con el objetivo de utilizarlas en ambientes comunitarios donde se pueda aprovechar las bondades psicológicas, sociales y lingüísticas del canto y del trabajo instrumental.

Las presentaciones son el fundamento principal para lograr la inclusión social y el reconocimiento de los autores y autoras; busca romper estereotipos y reinterpretar el discurso actual sobre la multiculturalidad trabajando a través del lenguaje. Se debe grabar y documentar todo el proceso para ser proyectado en redes sociales y páginas web y así llevar a cabo un plan efectivo de comunicación y difusión.

Una vez acabado este proceso, se da continuidad con el público a través de plataformas digitales, funcionando como un medio educativo para inculcar valores comunitarios.

### **Servicio social**

El 14 de marzo de 2020 se realiza un acuerdo con la Universidad de Guanajuato para que estudiantes puedan prestar servicio social en la agrupación. Hasta ahora han participado 31 estudiantes que han trabajado en cuatro proyectos. Se han desarrollado como fotógrafos, desarrollo de marketing, difusión, investigación musical, instrumentistas y desarrolladores de código web.

## Estructura

La organización estructural se dividió en la siguiente manera como se observa en la figura 1:

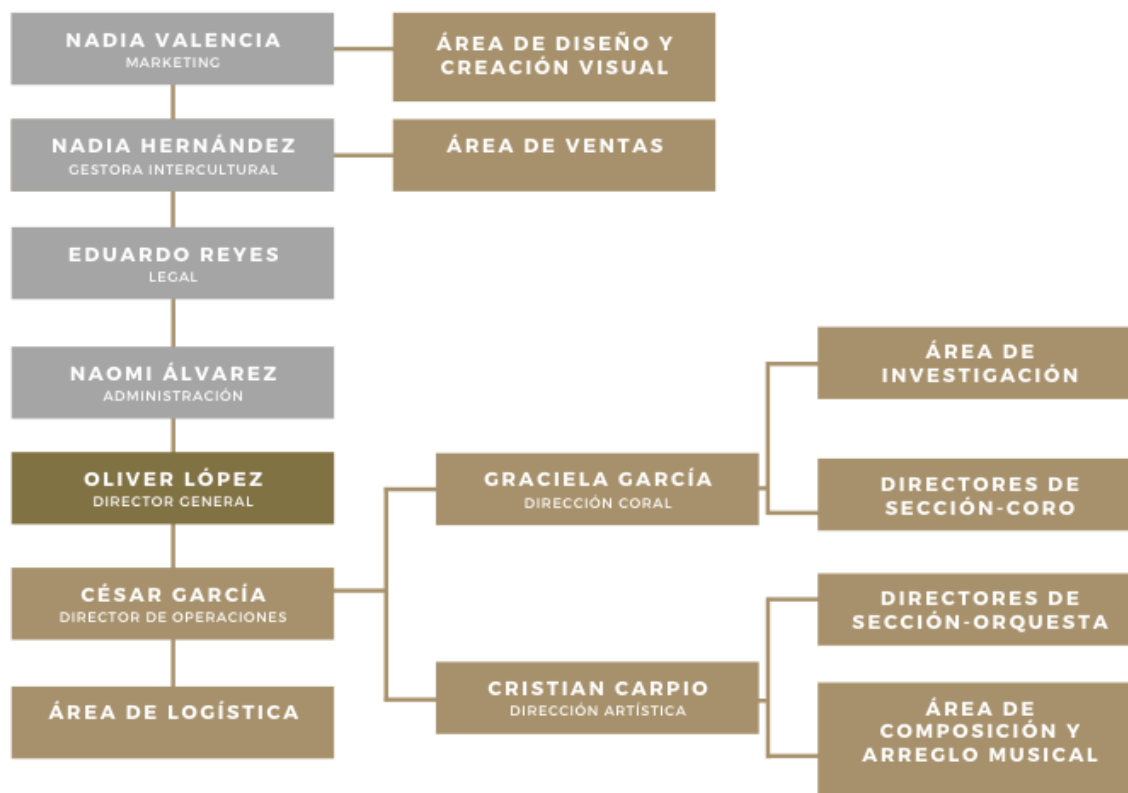


Figura 1

Durante los meses de enero a mayo de 2019, se mantuvieron entrevistas con el Dr. Miguel Santos Salinas Ramos, José Luis Galiano y Eduardo Toledo, a quienes se le presentó el proyecto y, desde una perspectiva filosófica y económica, dieron retroalimentación de las cuales se tomaron decisiones en cuestión de dirección.

De manera externa, se concluyeron negociaciones con Grupo Alder, Yamaha, Instituto Cultural de León, Instituto Mexicano de Recreación, productora 4Hz y Cooperativa Avancoop, quienes proporcionaron espacios para ensayar, equipo de audio para las presentaciones, herramientas digitales para la organización, instrumentos musicales y transporte para materiales.

Para este periodo la orquesta se fundamentó en el rescate documental, la difusión mediática y la revalorización del patrimonio musical y lingüístico en contextos multiculturales. Se busca el fortalecimiento de la comunicación y la convivencia, además del reconocimiento de compositores y compositoras,

artistas e intérpretes que por razones de discriminación o exclusión son eclipsados del panorama musical.

Se elaboró un *presskit* y se seccionaron los productos: Orquesta y Coro, ensambles, quintetos, cuartetos, etc. Se promocionó para eventos privados y se continuó el producto de Noches de Gala. Se empezó a abordar la educación instrumental.

### *Cotización de la agrupación*

En 2019, se realizó una cotización para el pago de la orquesta en caso de ser contratada, resultando lo siguiente:

- Directores: \$4,000.
- Instrumentistas: \$10,000.  
(instrumentistas (21): flauta, oboe, clarinete, fagot, saxofón, trompeta, trombón, 2 percusión, guitarra, 6 violines, 2 violas, 2 cello, 1 contrabajo).
- Coro: \$6,400.  
(4 sopranos, 4 altos, 4 tenores, 4 bajos).
- Logística: \$1,500.
- Regalías a autor de los arreglos: \$500.
- Regalías a los compositores: \$800.
- Renta del sistema de audio: \$1,000.
- Administración: \$10,000.  
Costos opcionales (si la OCIL se encarga de gestionar lo siguiente):
- Transporte: dependiendo del lugar.

Publicidad: \$5,000.

## Requerimientos técnicos.

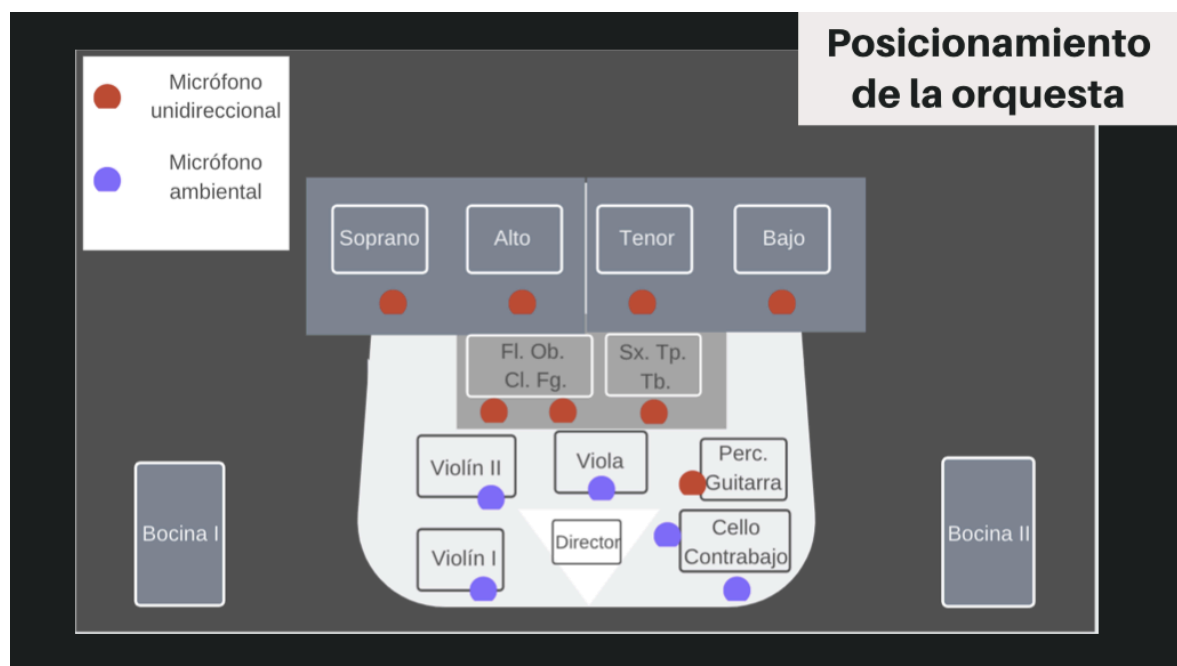


Figura 2

- Consola de 10 canales mínimo (conectar seis micrófonos).
- Dos bocinas amplificadas con base.
- 23 Sillas sin reposabrazos.
- 18 atriles.
- 5 micrófonos ambientales con base y cable para los instrumentos.
- 3 micrófonos unidireccionales con base para coro.
- 2 monitores.
- Amplificador o en defecto otro micrófono unidireccional con base.
- Tres extensiones de luz de 10 metros.
- Transporte para los atriles desde la Escuela de Música de León.

### Proyectos de concientización interna

La orquesta realizó dos proyectos de desarrollo enfocados en la concientización interna que se alcanzaron a concluir antes de la pandemia: *el proyecto de dominio lingüístico* y *el proyecto de recuperación del patrimonio musical documental y sonoro local*.

#### 1. Proyecto de dominio lingüístico para la Orquesta y Coro Intercultural de León

El objetivo de este curso es promover valores y conocimiento de la lengua purépecha y náhuatl como vehículo de comunicación en la educación musical.

Busca promover el uso del lenguaje en ambientes musicales y reconocer valores cosmogónicos que aún tienen vigencia en diversas regiones del país desde una perspectiva histórica y lingüística.

Se llevó a cabo un curso básico donde se aprendió la estructura gramatical y su aplicación en la vida cotidiana. Se impartieron de manera presencial. El curso de purépecha fue impartido los martes y jueves durante un mes y medio en el verano de 2018 y el curso de náhuatl fue impartido por Hernán Meza durante cuatro domingos de noviembre de 2018.

El programa fue el siguiente para ambos cursos:

- *Lección 1:* Las lenguas mesoamericanas y la diversidad cultural.
- *Lección 2:* La estructura fonológica. El sustantivo y las estructuras verbales.
- *Lección 3:* Los tiempos y modos; reduplicación y posposición.
- *Lección 4:* Adjetivos, pronombres, sustantivos y frases nominales.
- *Examen final:* conversación.

El 100% de los integrantes del coro tomó alguno de los cursos. Además, estos cursos sirvieron para estructurar el *proyecto de educación musical para la inmersión lingüística* que, posteriormente, evolucionó a ser un producto del SIDEMI.

## *2. Rescate y difusión documental y sonoro*

El proyecto busca encontrar y difundir obras clave a las que no se le ha dado el valor correspondido desde una perspectiva local. Generar bases de datos de partituras, grabaciones, biografías y galerías fotográficas de compositores cuyas obras se fueron perdiendo por que no hubo un público que lo consumió, o bien, no existían las plataformas dignas para que su música suene. En sí, es combatir la falta de acceso al repertorio musical mexicano.

El medio es generar un acervo virtual, o bien, aprovechar los acervos que ya existen como la librería musical Petrucci. La metodología involucra obtener los derechos legales de grabaciones para publicarlas en las plataformas

especializadas y de fácil acceso, además motivar a agrupaciones a interpretar las obras.

Dentro de las actividades artísticas, se han hecho arreglos para diferentes tipos de ensambles contando con veinte obras p'urhépecha pertenecientes a 15 diferentes compositores, once piezas nahuas de Morelos, Milpa Alta, Guerrero y Veracruz, todas de diferentes compositores, se han digitalizado 36 obras de Cuquita Ponce y todo el libro de obras de Ángela Peralta. De este repertorio, solo el 5% ha sido montado, grabado y difundido.

## **Difusión**

*Presentaciones y alcance en el periodo contemporáneo.*

Además del concierto del 21 de febrero, se realizaron presentaciones en el Museo de la Casa *Diego Rivera* el 8 de abril de 2019, con el coro, piano y guitarra (ver ilustración 13 en el anexo). Gracias a la gestión de Rodolfo Herrera, en el Archivo Histórico de León el 5 de julio de 2019, con orquesta completa. Las Noches de concierto en Casa Luis Long el 9 de octubre de 2019 con orquesta completa y en Foro Alder en noviembre de 2019, gestionado por Rodrigo Calderón (ver ilustración 14 en el anexo).

Ya, en pandemia, se grabaron y editaron dos obras: *Xinechkaki Ichpokatzintli*, de Lino Balderas, el proyecto de mayor impacto que se ha realizado por el alcance y respuesta del público. Se presentó en el canal de YouTube de la Secretaría de Cultura federal el 10 de junio de 2020 alcanzando arriba de 78,000 vistas y fue compartido en otros canales importantes en Guatemala, Estados Unidos, Alemania, China y Japón (ver ilustración 16 en el anexo); y *Iteokuikatl*, composición propia, cuya letra fue revisada por Hernán Meza, con Marha Ramírez y Graciela García como solistas. Se presentó en el Festival Artístico Latinoamericano en lenguas Indígenas en El Salvador el 8 de agosto de 2019.

Además, se empezó a aparecer en medios de comunicación. Se tuvieron entrevistas en Fuera de programa, en el Museo de Arte e Historia de Guanajuato, con Mirador Cultural en León, Guanajuato., para la revista Revista Millennial de Técpán, Guatemala, y notas periodísticas en La noticia al punto, y el Periódico AM de León, Guanajuato por la gestión de Victor Marín.



## **Estudios y análisis de impacto**

Durante los conciertos del Archivo Histórico Municipal Vicente González del Castillo (ver ilustración 15 en el anexo), la Casa Luis Long y el Foro Alder se realizaron encuestas cortas de cinco preguntas, por medio de formularios físicos, con el propósito de analizar el impacto de la orquesta en el público y comprender si se lograba el objetivo: generar un aporte cultural que ayude a disminuir la brecha de discriminación.

El cuestionario fue el siguiente:

1. ¿En una escala del 1-5, cómo calificaría este evento?
2. ¿Cuál es la razón por la que califica así el evento?
3. ¿Cuál fue la razón por la que decidió asistir a este evento?
4. ¿El evento le ayudó a obtener nuevos aprendizajes o tener una nueva visión sobre la interculturalidad?
5. ¿Tendrá algún otro comentario o sugerencia?

Entre los tres conciertos, se recabaron 96 respuestas cuyas respuestas se concentran en el siguiente resumen:

### **1. ¿En una escala del 1-5, ¿cómo calificaría este evento?**

El 23.96% de las respuestas se inclinaron a 5 estrellas, 46.88% al 4, 25% a 3 y el 4.17% a 2 estrellas.

### **2. ¿Cuál es la razón por la que califica así el evento?**

En general, las respuestas positivas que resaltaban fueron: *se están protegiendo los idiomas, en muchas respuestas se utilizaba la palabra dialecto; fue emocionante escuchar música nueva; era música que traían recuerdos de padres o antepasados y se está difundiendo algo innovador y necesario.*

En negativas resaltaban: *no creo que la música de orquesta sea para los dialectos, hubo problemas de técnica musical o falta de preparación de parte de los músicos, la música era aburrida y no hay aporte cultural con esa música.*

Un 18.75% no contestó esta pregunta.

### **3. ¿Cuál fue la razón por la que decidió asistir a este evento?**

Resaltaba: *invitación de algún participante, invitación de un amigo, interés en la música o temas de indigenismo o interculturalidad, vio publicidad y les causó curiosidad y están siguiendo la carrera del algún instrumentista, cantante o director.*

El 93.75% de las encuestas contestó la pregunta.

**4. ¿El evento le ayudó a obtener nuevos aprendizajes o tener una nueva visión sobre la interculturalidad?**

El 67.71% dio una respuesta afirmativa.

El 32.29% dio una respuesta negativa.

**5. ¿Tendrá algún otro comentario o sugerencia?**

Sobresalían comentarios como: *la experiencia fue gratificante, hace falta más show, muy entretenido, agradecimientos y estaría bien poner imágenes o más participación con el público.*

En cuestión negativa solo hubo un comentario que decía: *Se debería utilizar este esfuerzo en enseñar buena música.*

El 64.58% no contestó la pregunta.

## **FODA**

A finales de 2018 se realizó un análisis de Fortalezas, Oportunidades, Debilidades y Amenazas para el proyecto orquestal, participaron todas las organizaciones directivas. El objetivo fue identificar el modelo de planeación y desarrollo estratégico. El FODA se realizó para el área de Talento Humano, Mercadotecnia, Investigación y Composición; y Administración y Finanzas, como se puede observar en la tabla 8.

La metodología funcionó a través de un cuestionario base y lluvia de ideas y el proceso tardó seis meses. En el siguiente cuadro se observa a la izquierda los resultados del cuestionario y la lluvia de ideas, mientras que a la derecha las estrategias como conclusiones.

**Tabla 8: resultados del FODA (2018)**

<b>Estrategias Fortalezas/Oportunidades</b>		
<b>E</b>	El clima político beneficia al proyecto.	Diseñar una táctica publicitaria que pueda atraer inversores o instituciones dispuestas a colaborar, que incluya evidencias y documentos clave para concluir negociaciones.
<b>1</b>	Innovación musical.	
<b>F</b>	Apoyo en comunidades originarias.	Aprovechar contactos clave para enlazar proyectos o conciertos fuera del Estado. Generar materiales que involucren los intereses de las partes. Proyecto de composición enfocada en la visibilización de poetisas de pueblos originarios.
<b>2</b>	Contactos y negociaciones estables.	
<b>G</b>	Interés en temas de interculturalidad.	Fortalecer interés y animo a través de contacto intercultural con fines de capacitación y conocimiento mutuo. Fortalecer el área de marketing, crear campañas de publicidad y generar una página web que concentre información que interese.
<b>3</b>	Coro animado, deseoso de participar y aprender.	
<b>H</b>	Alto porcentaje de músicos profesionales dispuestos a participar.	Aprovechar una labor conjunta que beneficie los intereses de músicos profesionales y estudiantes. Analizar intereses. Formar el ensamble orquestal a partir de estos interesados.
<b>4</b>	Empresa constituida con el servicio social en la Universidad de Guanajuato.	

**Tabla 8 (continuación): resultados del FODA (2018)**

<b>Estrategias Debilidades/Amenaza</b>		
<b>A</b>	Alta rotación de instrumentistas.	Buscar una monetización segura para el pago, y permanencia de los instrumentistas. Generar normativas que involucren castigos al ausentismo.
<b>5</b>	Ausentismos.	
<b>B</b>	Impuntualidad.	Cuidar factores epistemológicos y no perder alianzas con instituciones que trabajen con pueblos originarios.
<b>6</b>	Críticas mediáticas.	
<b>C</b>	Poca presencia mediática.	Desarrollar productos mediáticos impactantes envueltos en tácticas de mercado y publicidad.
<b>7</b>	Radio pasillo.	
<b>D</b>	Falta de instrumentos musicales.	Reforzar los intereses de las instituciones patronales para generar una continuidad que involucre monetización. Comprar instrumentos musicales.
<b>8</b>	Perder negociaciones con instituciones.	
<b>Estrategias Fortalezas/Amenaza</b>		
<b>1</b>	Innovación musical.	Invitar a músicos a escribir composiciones propias (dependiendo de su interés), con el propósito de comprometerlos con la agrupación y asegurar su permanencia.
<b>5</b>	Ausentismos.	
<b>2</b>	Contactos y negociaciones estables.	Aprovechar una labor conjunta que beneficie los intereses de los accionistas a través de proyectos multidisciplinarios que tenga un impacto positivo en la sociedad migrante.
<b>6</b>	Críticas mediáticas.	

**Tabla 8 (continuación): resultados del FODA (2018)**

3	Coro animado, deseo de participar y aprender.	Motivar en las sesiones de ensayo a evitar las críticas. Buscar acciones para no desanimar a los integrantes del coro.
7	Radio pasillo.	
4	Empresa constituida con el servicio social en la Universidad de Guanajuato.	Fortalecer a la orquesta a través del servicio social para asegurar la permanencia de los instrumentistas y cantantes, y con ello mantener a los accionistas.
8	Perder negociaciones con instituciones.	
<b>Estrategias Debilidades/Oportunidades</b>		
A	Alta rotación de instrumentistas.	Definir actividades que involucren a los instrumentistas interesados en actos políticos o mediáticos. Generar valor a través de programas y apariciones mediáticas.
E	El clima político beneficia al proyecto.	
B	Impuntualidad.	Definir actividades que involucren a los instrumentistas interesados en comunidades originarias. Generar valor a través de actores políticos en comunidades originarias.
F	Apoyo en comunidades originarias.	
C	Poca presencia mediática.	Desarrollar productos mediáticos impactantes envueltos en tácticas de mercado y publicidad.
G	Interés en temas de interculturalidad.	
D	Falta de instrumentos musicales.	Invitar a músicos profesionales que no tengan problema en llevar su propio instrumento a los ensayos.
H	Alto porcentaje de músicos profesionales dispuestos a participar.	

### Conclusiones del capítulo

Durante febrero de 2020 se presentó a Graciela García y Cristian Carpio el plan de desarrollo para la OCIL como invitación a formar parte del proyecto. La

reunión se llevó a cabo en el último piso de la torre de la casa Luis Long con Naomi, Nadia y César de parte de SIDEMI. Se presentó el FODA, la organización, sus responsabilidades y un proyecto de monetización.

Para inicios de la pandemia, la mayoría de los proyectos cayeron por razones de seguridad. Se empezaron a tomar decisiones para poder aprovechar los medios de comunicación y las nuevas tendencias en redes sociales, sin embargo, en todo el periodo no se pudo concretar una financiación o alguna venta y todas las decisiones fueron ajenas al plan establecido. Se cancelaron los ensayos en marzo de 2020, la misma semana que iniciaría labores con la orquesta. El coro ya estaba ensayando para entonces.

Esta toma de decisiones acelerada obligó a tomar decisiones que pudieron haber sido explotadas de mejor manera, pues, hasta hoy en día, la agrupación se ha valido de músicos que se han apasionado con el proyecto, que han entendido el valor de la interculturalidad en el contexto actual y que se han quedado con deseos de participar aún más.

Ha faltado mayor compromiso de los directores y mayor profundización en temas de interculturalidad y, en general, entender el papel que se debe tomar como agrupación en el contexto contemporáneo sin caer en los estereotipos que tanto se han mencionado. Ha faltado valorar lo propio: motivar a la agrupación a investigar la identidad leonesa para poder compartirla y difundirla de mejor manera. Así mismo, ha faltado entender y aplicar conceptos básicos de feminismo, libertad religiosa y sexual.

Aún quedan muchos pasos que avanzar, muchas decisiones que tomar y muchos conceptos que entender para lograr el impacto que estos temas merecen.

# Conclusiones

Durante este proyecto se analizó y narró el proceso de desarrollo de una agrupación orquestal con visión al multilingüismo e interculturalidad, un trabajo que podría considerarse como pionero al buscar la comunicación entre idiomas y entre públicos. Una metodología que puede ayudar a comunidades creativas a desarrollar y valorar tanto el trabajo propio y como el de los demás.

El desarrollo de la Orquesta y Coro Intercultural de León (OCIL) se construyó a partir de una serie de proyectos que tuvieron la fortuna de sobrevivir a malas prácticas y por ser queridos por sus integrantes y públicos. Es el resultado de un servicio social religioso que siempre tuvo en congruencia responder a la discriminación por ser considerado una minoría, así, argumentar a favor de la diversidad y tolerancia.

De esta manera, durante el primer capítulo se definieron una serie de conceptos como la cultura, la interculturalidad, la identidad, la justicia social y el patrimonio musical que funcionan como pilares para utilizar a la música como herramienta para la interculturalidad.

La segunda parte se dividió en tres fases de crecimiento. Periodo que abarca desde el 28 de agosto de 2017 al 30 de noviembre de 2018, donde se llevaron a cabo dos proyectos paralelos que terminaron fusionándose, llegando a trabajar con 55 personas al mismo tiempo. En este capítulo se analizó la fase durante la cual se realizaron la mayor parte de arreglos, composiciones y conciertos.

El tercer y último capítulo abordó una fase que apunta a la profesionalización de la agrupación, proceso que se alcanza a percibir en el periodo de *Juchari K'umanchekua*. Aquí se explicó como la dirección buscó responder y solucionar las deficiencias de la agrupación, analizar las dificultades y prevenir, además de predecir las decisiones que se deben tomar para alcanzar una difusión que cumpla con los objetivos generales.

En relación con el éxito que se tuvo por cada elemento se concluye que: 1) Las relaciones con la Universidad de Guanajuato fueron un éxito y por ello debería expandirse a otras instituciones que deseen participar; 2) Aún no se puede asegurar que la metodología pueda ser replicable o eficaz; 3) faltó contextualizar

a los integrantes de la agrupación y evitar la alta rotación de músicos. 4) Se logró presentar conciertos de calidad sonora que generaron un interés en el público, tanto que empezaron las críticas negativas y destructivas en redes sociales. 5) No se pudo asegurar el éxito del análisis FODA. Por la pandemia, de hecho, resulta un tanto inválido por el panorama actual, por lo que es necesario realizar un estudio nuevo que responda a las circunstancias actuales.

### **Reflexiones**

El proyecto OCIL ha sido un proceso hermenéutico epistemológico. En sus pasos se han cuestionado formas y métodos para poder aprovechar las bondades de la música en beneficio de la interculturalidad. Ha sido un proceso continuo de experimentación a prueba y error.

¿Se calificaría al proyecto OCIL como exitoso? No se podría asegurar. Es seguro que alguien profesional en la pedagogía o en el medio musical o publicitario hubiera alcanzado un éxito dos o tres veces más rápido de lo que se ha logrado hasta ahora. Sin embargo, el proyecto presenta cualidades que no se hubieran logrado sin la perspectiva ni los conocimientos que brindaron la licenciatura en Desarrollo y Gestión Interculturales. El éxito recae en la investigación y en las nuevas opciones que el proyecto ha logrado en las comunidades.

El proyecto abrió las puertas a nuevos proyectos que concatenaron en el Sistema de Desarrollo Multidisciplinario Intercultural: cursos de idiomas originarios a partir de espacios creativos, desarrollo de servicios digitales con perspectiva multilingüística, creación de material bilingüe y talleres de lecto-escritura en comunidades en riesgo de desaparición lingüística. La OCIL ha sido un medio para crear públicos, además, capacitar masas en temas de interculturalidad y ser un puente entre formas de pensar.

De manera reciente, la agrupación busca enfocarse en la creación de material audiovisual centrado en el público juvenil, adaptar los soportes a las formas de comunicación contemporánea en las comunidades para poder evitar la fugaz pérdida lingüística que la globalización ha acelerado.

Para lograr este fin, es necesario fortalecer el trabajo endógeno, que los creadores y creadoras, además, el foco esté en las comunidades, que pueda



existir un diálogo intercultural tácito a partir de la música. Por ello, es necesario iniciar el trabajo local de acuerdo con los intereses de la sociedad. Por ello, en León, Guanajuato, es importante abordar el tema de género, fortalecer proyectos como la revitalización de la compositora Cuquita Ponce dirigido por la Dra. Claudia Chibici-Revneanu a la vez que trabajos centrados en la diversidad sexual y religiosa.

Existieron límites claros que involucraron un retroceso, desconfianza y pérdida de tiempo: tales como las críticas, la fuerte rotación de músicos, la falta de experiencia y habilidades técnicas musicales a la vez que pedagógicas, además de la comprensión de bases teóricas tanto en el liderazgo como con los músicos.

Sin embargo, hubo indicadores que mostraban que el proyecto iba en buen camino: como las peticiones tempranas del público por comprar un disco o buscar formas en las que se pueda escuchar la música (tanto de la orquesta como los autores originales). Agradecimientos del público por los temas que se interpretaron. Y músicos apasionados y comprometidos con el proyecto a pesar de no poder monetizar el proyecto y brindarles un sueldo digno.

Estos indicadores acercan a la OCIL a su objetivo general: el fortalecer, promover y difundir, hasta lograr un reconocimiento colectivo, las obras de compositores y compositoras que por razones de discriminación o exclusión fueron o son eclipsados del panorama musical.

Reflexionando sobre el impacto que hasta ahora se ha logrado en relación con este objetivo, la agrupación solo ha alcanzado la difusión plena de una obra de su repertorio. Pieza que pasó por un proceso complejo y que fue recibida por un público abierto en un contexto internacional con una multitud de interpretaciones y reacciones que, en general, es el resultado esperado. Para poder imitar ese proceso, es necesario realizar una experimentación. Es decir, repetir y documentar además de criticar y mejorar detalles que respondan a las necesidades de un público en específico. Por esto, aún falta demasiado para alcanzar el objetivo de la agrupación, pero se está avanzando en la dirección correcta.

Así mismo, cabe recalcar que la OCIL tiene como objetivos individuales los siguientes:

- 1.) Fomentar el multilingüismo con base en el factor quinto del documento “en dirección a las recomendaciones en materia de políticas lingüísticas” la UNESCO a través de la creación artística, la difusión y el uso de herramientas digitales.
- 2.) Desarrollar en el público un nuevo imaginario cultural representado por autores y autoras eclipsados del panorama musical ya sea por origen, idioma, género, religión o preferencia sexual a través tanto de la investigación como de la difusión, y,
- 3.) Fortalecer un ambiente pluricultural en las artes donde los creadores y creadoras puedan compartir y dialogar en un plano equitativo.

Estos objetivos se pueden analizar desde dos perspectivas, la primera es exógena: el público, su opinión, el inconsciente colectivo y la labor de otras agrupaciones. Para la OCIL estos factores se entienden como los pilares para la construcción de públicos y sociedades de consumo, hasta ahora la OCIL ha trabajado con otras agrupaciones y concluido relaciones como aliados estratégicos para la construcción y medición de factores exógenos.

La segunda perspectiva es endógena: la creación, arreglos e investigación realizada por miembros de la agrupación, el entendimiento cultural e intercultural, la valoración de la música tradicional, el cuestionamiento a prejuicios y estereotipos además de la respuesta emocional hacia la otredad. Estos son algunos indicadores con los que se ha trabajado con los miembros de la agrupación, sin embargo, no se ha hecho ningún análisis profundo y serio que pueda argumentar sobre el tema.

La agrupación ha empezado a responder a necesidades actuales: construir puentes interculturales entre actores y organizaciones de diferentes puntos de la República Mexicana, abrir el telón a otras formas de pensar en un escenario y difundir la obra de jóvenes que están interesados en desarrollar su idioma. Tal vez se pueda observar que la importancia y valor de este proyecto dependa superficialmente del capitalismo, apariencia o el espectáculo; y, sin embargo, el

corazón de la agrupación debe recaer en motivar a escribir en idiomas originarios, valorar el patrimonio sonoro, compartir, difundir, y así, generar ideas que se mantengan en un nuevo inconsciente colectivo.

### **Pasos futuros**

En el futuro se espera poder generar enlaces entre diferentes agrupaciones orquestales que tengan una visión similar, como las orquestas comunitarias o agrupaciones en comunidades originarias. Se espera motivar a la juventud a abordar la creación musical y con ello, realizar redes entre los compositores de diferentes culturas. Abordar la investigación musical desde una perspectiva local, hasta barrial y con ello, el desarrollo de la identidad sonora de cada espacio. Becar a compositores y difundir sus obras. Realizar conciertos mediáticos que involucren actividades multidisciplinarias destinadas a la exploración audiovisual. Publicar grabaciones profesionales a través del enlace con César De León y la disquera 4Hz y concluir los proyectos musicales: Mariachi tradicional de los Altos de Jalisco; Sones olvidados de León; Emiliana de Zubeldía; Sones Mixes y Concierto navideño multilingüístico. Finalmente se espera fortalecer a los jóvenes pertenecientes a comunidades migrantes a través de becas, recibir un apoyo económico, participar en clases de música y en la orquesta en lugar de participar en actividades relacionadas al trabajo infantil.

Para 2021 se montará una página web donde se dará acceso a las partituras bajo el sello legal de SIDEMI además de dar regalías a creadores y creadoras literarios por la venta de sus trabajos. En este mismo año se empezará a grabar y difundir el repertorio de Cuquita Ponce, Ángela Peralta y María Garfias. Además, se realizarán intercambios con otras agrupaciones como el Coro Ángela Dimas de Santa Fe de la Laguna para difundir el repertorio que estas agrupaciones han montado. Aún queda un camino largo por recorrer, pero la estructuración, el entusiasmo y el compromiso ayudarán a andar.

# Bibliografía

- Aguerrondo**, Inés; (1993). *La calidad de la educación: Ejes para su definición y evaluación*. En OEI. Programas Calidad y Equidad.
- Álvarez Tabares OJ, Rodríguez Guerra E.**; (2012). *El uso de la Internet y su influencia en la comunicación familiar*. Trilogía. Revista de Ciencia Tecnología y Sociedad. 7 pp. 81-101.
- Baker**, Geoffrey; (2020). “El Sistema, “El milagro musical venezolano”: La construcción de un mito global”. *Revista trópico absoluto. Artes y Cultura*. 24 de octubre.
- Baker**, Goeffrey; (2014). *EL SISTEMA, orquestando a la juventud venezolana*. Traducción por Reinaldo Solar en 2015. Oxford University Press.
- Barabas**, Alicia M.; (2017). *Testimonios de más de cuatro décadas en México. Cuicuilco*, revista Ciencias Antropológicas, vol.24, n.69, pp. 65-83.
- Barriga Monroy**, Martha Lucía; (2006). *La educación musical durante la Colonia en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata*. El Artista, núm. 3, noviembre, pp. 6-23 Universidad Distrital Francisco José de Caldas Pamplona, Colombia.
- Bauman**, Zygmunt; (2015). *Identidad*. Traducción Daniel Sarasola. Losada. Buenos Aires Argentina.
- Bernabé Villodre**, María del Mar; (2012). “Pluriculturalidad, multiculturalidad e interculturalidad, conocimientos necesarios para la labor docente”. Aportaciones arbitradas – Revista educativa Hekademos, 11, año V, junio. España.
- Blacking**, John (2014/1973). *¿Hay música en el hombre?* Traducción Francisco Cruces. Alianza Editorial. España.
- Boas**, Franz; (1938). *The mind of primitive man* (Rev. ed.). Macmillan.
- Bonfil Batalla**, G.; (1987). *México profundo: Una civilización negada*. México, D.F: Secretaría de Educación Pública.

- Born**, Georgina; (2010). *For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn*, Journal of the Royal Musical Association 135(2).
- Castells**, Manuel; (1999a). *Globalización, Identidad y Estado en América Latina*. Santiago de Chile: PNUD.
- (1999b). *El poder de la identidad*, en La era de la información, vol. II, México: Siglo XXI.
- Castillo Ramírez**, Guillermo; (2015). *Política, cultura e indígenas en el México de inicios del siglo XX. El integracionismo de Gamio como proyecto de homogeneización nacional*. En-claves del pensamiento, 9(18). México.
- Cerda**, Catherine Laurie; (2009). *Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles: Una mirada más allá de la música...* Universidad Academia Humanismo Cristiano Escuela De Trabajo Social. Santiago de Chile.
- Chibici-Revneanu**, Claudia; (2020). *Hermanas olvidadas de "genios" mexicanos: María del Refugio Ponce y María Teresa Lara*. Entreciencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento Año 8, Volumen 22, Artículo 12: 1-15. Enero - Diciembre. e-ISSN: 2007-8064. ENES Unidad León. UNAM. México.
- Ciurana Moñino**, María R.; (2016). *Aspectos físicos y psicológicos del músico pianista*. Tesis Universidad de Alicante. España.
- Cuiríz**, Hugo; (2017). *Entrevista*. Realizada en Santa Fe de la Laguna, Michoacán. En enero.
- de León Azcárate**, Juan Luis; (2015). *La Biblia y la evangelización del Nuevo Mundo durante el siglo XVI*. Veritas, (32).
- Del Arco**, Isabel; (1998). *Hacia una escuela intercultural: El profesorado: formación y expectativas*. Lleida: Ediciones Universidad de Lleida.
- Dimas Huacuz**, Néstor; (1994). *La tradición de la pirekua en la sociedad p'urhépecha*. Relaciones 59, verano, vol. XV, pp. 297-307. Colegio de Michoacán.

- Durkheim**, Émile; (2003). "Educación y sociología". Ediciones Península. Barcelona, España.
- Echeverría**, R.; (2016). "Estereotipos y discriminación hacia personas indígenas mayas: su expresión en las narraciones de jóvenes de Mérida Yucatán. Aposta". *Revista de Ciencias Sociales*, 71, <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/echeverría.pdf>.
- Feld**, Steven; (1996). *Pygmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis*. Yearbook for Traditional Music, Vol. 28. Published by: International Council for Traditional Music Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/767805>
- Fermoso**, P.; (1985). *Teoría de la Educación*. Una interpretación antropológica. CEAC. Barcelona.
- Flores Mercado**, B. Georgina; (2016). *Nos robaron a la novia: agravio y conflicto a raíz de la patrimonialización de la pirekua por la UNESCO*. Sociológica, vol. 31, núm. 87. México.
- Flores**, Susana; (2007). *Música y adolescencia: la música popular actual como herramienta en la educación musical*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. España.
- García Canclini**, Néstor; (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Casa de las Américas.
- García Marcelino**, Ismael; (2021). *Entrevista*. Realizada en Morelia, Michoacán el 8 de enero.
- Geertz**, Clifford; (1973). *Thick description: Toward an interpretive theory of culture. The impact of the concept of culture on the concept of man*. The interpretation of cultures, New York: Basic Books.
- (1973b). *La interpretación de las culturas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Gil Villa**, Fernando; (2002). *La exclusión social*. Editorial Ariel. Barcelona, España.

- Giménez**, M. Gilberto; (2005). *La teoría y el análisis de la cultura*. Cultura y representaciones sociales. CONACULTA. México.
- (2008). *La cultura como identidad la identidad como cultura*. [En línea] Disponible en: [http://www.mexicanosdisenando.org.mx/WebMaster/Articulos/GG.%20la culturacomoidentidadylaidentidadcomocultura.pdf](http://www.mexicanosdisenando.org.mx/WebMaster/Articulos/GG.%20la%20culturacomoidentidadylaidentidadcomocultura.pdf)
- INAH**; (2016). *Semblanza histórica de la Fonoteca del INAH*. <https://www.fonoteca.inah.gob.mx/index.php/quienes-somos/1-historia>.
- INALI**; (2011). *Ley general de los derechos lingüísticos de los pueblos indígenas*.
- (2017). *¿Qué es INALI?* <https://www.inali.gob.mx/es/institucional.html>.
- Innerarity**, D.; (2009). “Políticas de reconocimiento”, *Pentsamendu eta historia aldizkaria-Revista de pensamiento e historia*, 30, 4-12.
- Karpeles**, Maud; (1955). *Definition of Folk Music* in Journal of the International Folk Music Council. Journal, 7 Cambridge University Press, England.
- Lambuley**, Ricardo; (2005). “Músicas regionales y eurocentrismo. Cultura, arte y civilización”. En *Revista Porik An*, No 10, Universidad del Cauca, Popayán.
- Latham**, Alison; (2008). *Diccionario de la Música*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Lechuga**, Aurora; (2016). *La práctica docente en educación musical: una aproximación etnográfica*. Estudio de postgrado, UNAM. tesis de octubre. México.
- León-Portilla**, Miguel; (2007). *La música en el universo de la cultura náhuatl*. Estudios de la Cultura Náhuatl, N° 38. pp. 129-163. México.
- López Muñoz**, Abelardo; (2018). *Historia del cooperativismo*, Editorial Avancoop. México.
- Madrazo**, Alejandro; (2002). *Estado de derecho y cultura jurídica en México*. Isonomía, (17). Recuperado el 20 de junio de 2020.

- Máximo**, Raúl; (2016). *Ponencia realizada en el Debate sobre la educación intercultural*. Santa Fe de la Laguna, Michoacán. Julio.
- Meneses Morales**, Ernesto; (1986). *Tendencias educativas oficiales en México 1911-1934: la problemática de la educación mexicana durante el régimen cardenista y los cuatro regímenes subsiguientes*. Centro de Estudios Educativos: Universidad Iberoamericana. México.
- Merriam**, Alan, P.; (2001). "Usos y funciones de la música", en la revista: *las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. [Evanston, Ill.]: Northwestern University Press. Illinois, Estados Unidos.
- Morales**, Francisco; (2018). *Entrevista*. Realizada en Comachuén, Michoacán el 12 de octubre.
- Murillo Torrecilla**, F. Javier; **Hernández** Castilla, Reyes; (2011). "Hacia un Concepto de Justicia Social". *REICE. Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, vol. 9, núm. 4. Red Iberoamericana de Investigación Sobre Cambio y Eficacia Escolar. Madrid, España.
- Murillo**, Carlos; (2017). *El etnocidio del pueblo rarámuri*. Visitado el 24 junio 2020, en El Diario MX Sitio web: [https://diario.mx/Opinion/2017-05-13\\_c7b45ccc/el-etnocidio-del-pueblo-raramuri/](https://diario.mx/Opinion/2017-05-13_c7b45ccc/el-etnocidio-del-pueblo-raramuri/).
- Nava**, Fernando; (2018). *Las canciones de los pueblos indígenas mexicanos de la actualidad; un vistazo a sus temas y a sus lenguas*. En Luna, Xilonen, *Culturas Musicales De México Vol. I*. Secretaría de Cultura Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas. México.
- Novelo González**, Jaime; (2014). *México: contundente no al etnocidio en Yucatán*. 24 junio 2020, Sala de Prensa Indígena.
- Ocampo López**, Javier; (2005). "José Vasconcelos y la Educación Mexicana". *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, vol. 7, pp. 139-159. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Boyacá, Colombia.



- Ochoa Gautier**, Ana María; (2013). *Diálogo #3*. Oído Salvaje. entrevista. <https://www.youtube.com/watch?v=vhgDjTvkI6U&t=2000s>.
- (2015). *Silence*. En Novak, David & Matt Sakakeeny. *Keywords in Sound*. Durham: Duke University Press.
- Olivé**, León; (2009). *Multiculturalidad, justicia social y pueblos indígenas*. Estado del desarrollo económico y social de los pueblos indígenas de Guerrero, publicado por el Programa Universitario México Nación Multicultural-UNAM y la Secretaría de Asuntos Indígenas del gobierno del Estado de Guerrero, México.
- Osorio García**, Sergio Néstor; (2010). "John Rawls: una teoría de justicia social su pretensión de validez para una sociedad como la nuestra". *Revista de Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad*, 5(1), 137-160.
- Pérez-Aldeguer**, Santiago; (2014). *Choral Singing: an Interdisciplinary View from Music Education*. Estudios pedagógicos (Valdivia).
- Picún**, Olga; (2012). *El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios*. En Fausto Ramírez, Luise Noelle y Hugo Arciniega (coords.), *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012.
- Piñon**, Alida; (2020). Abren concurso de composición. Periódico El Universal, Cultural. 21/06/2020. Ciudad de México, México.
- Quijano**, Aníbal; (1999). *¡Qué tal raza! Racismo y raza – Instrumento de dominación social*. En: Ecuador Debate. Etnicidades e identificaciones, Quito: CAAP, (no. 48, diciembre 1999): pp. 141-152.
- Real Academia de la Lengua Española**; (2020) *Educación, Sistema*.
- Riveroll**, Julieta; (2013). *Crea Michoacán Orquesta Indígena*. Periódico el Refoma, sección cultural. 25/07/2013. Ciudad de México. México.
- Rodríguez Gómez**, Roberto; (2019). *Orquestas, ¿qué tienen de malo?*, Campus Milenio Núm. 818, pp. 5 [2019-09-19]. O, CHILE. 2009.).

- Romeu**, Vivian; (2006). *El arte como objeto cultural elitista: Apuntes para una reflexión sobre las gramáticas de recepción estéticas y los procesos de interacción humana y social que se desprenden a partir de ellas*. Andamios, 2(4), 239-260.
- Sánchez**, Malely Linares; (2018). *Comunicación para la resistencia social en Colombia y México: estrategias de lucha y organización política autónoma*. pp. 243-253 en comunicación para la resistencia conceptos, tensiones y estrategias en el campo político de los medios. México.
- Schnuchel**, Sophia; (2016a). «Ya no quieren hablar sus lenguas» – *Der Kontakt des Spanischen mit indigenen Sprachen in León, Mexiko. Eine soziolinguistische Studie*. (Mesa Redonda 32). Erlangen: Zentralinstitut für Regionenforschung.
- (2016b). *(Des-)conocimientos de indígenas acerca de sus derechos lingüísticos*. En: Epikeia 30: 1-15.
- (2018) “Bilingüismo de indígenas migrantes y desplazamiento de idiomas autóctonos en León, Guanajuato”. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. 39, núm. 155, 2018, pp. 167-207. El Colegio de Michoacán.
- SEP**; (2011a). *guía para el Maestro*, p.53. México.
- (2011b). Programa de estudio, Artes. pp. 15-16. México.
- (2017). *Modelo Educativo: para la educación obligatoria*. México.
- Serrano Ruiz**, Javier; (1998). “El papel del maestro en la Educación Intercultural Bilingüe”. *Revista Iberoamericana de Educación*, mayo-agosto, Número 17.
- Siankope**, Joseph; (2004). *Música e Interculturalidad*. Cuadernos de Educación Intercultural. Madrid, España.
- Sistema Nacional de Fomento Musical**; (2020). Cultura Comunitaria. <http://www.culturacomunitaria.gob.mx/>.

- Tatarkiewicz**, Wladyslaw; (1962). *La estética de las artes plásticas*. En La Historia de la Estética (226-235). Polonia: AKAL.
- Taylor**, Charles; (1993). *El multiculturalismo y la "política del reconocimiento*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.  
(1996). "Identidad y reconocimiento". *Revista Internacional de Filosofía Política* (7).
- Thompson**, John; (1998). *Los media y la Modernidad*. Comunicación y contexto social, Paidós.
- Trotta**, Felipe; (2018). *Prejuicios, incomodidades y rechazos: música, territorialidades y conflictos en el Brasil contemporáneo*. *Anthropologica*, 36(40), 165-191.
- Tylor**, E. B.; (1889). *Primitive culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom*. 3rd American from 2nd English ed. Estados Unidos.
- UNESCO**; (2005a). *Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. Artículo 4.8. Estados Unidos.
- (2005b). *Hacia las sociedades del conocimiento*. UNESCO París, Francia. p.159
- (2009). *Creando una Sociedad Inclusiva: estrategias prácticas para promover la sociedad inclusiva*. p. 8-10. Departamento de Asuntos Económicos y Sociales de las Naciones Unidas. Nueva York, Estados Unidos.
- (2014). *UNESCO Culture for Development Indicators: Methodology Manual//UNESCO*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura y Oficina fuera de la sede de la UNESCO. Francia.
- Verhagen**, Franka; (2016). *El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela: un modelo pedagógico de inclusión social a*

*través de la excelencia musical.* Revista Internacional De Educación Musical. No 4, Julio. Venezuela.

**Walsh**, Catherine; (2005). *Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad*, en Signo y Pensamiento. pp. 39-50.

**Yurchenco**, Henrietta; (2003). *Around the World in 80 years. A Memoir. A Musical Odyssey.* MRI Press, Point Richmond, CA, 2002.

## Anexo fotográfico



Ilustración 1: Coro inter-religioso en Tepatlán de Morelos. Inicios. (2012).



Ilustración 2: Margarita y Elohim (2012).



Ilustración 3: Nayla y la radio Juchari Uinápekua en Santa Fe de la Laguna (2016).



Ilustración 4: Berenice y la Orquesta Tatá Vasco en Santa Fe de la Laguna (2017).



Ilustración 5: Ada con el Coro Intercultural Nenemi (2018).



Ilustración 6: Al finalizar el ensayo final con el coro Nenemi (2018).



Ilustración 7: Presentación del Coro Nenemi en el año nuevo p'urhépecha (2018).



Ilustración 8: Presentación del coro Juchari K'umanchekua en la ENES UNAM (2017).





Ilustración 9: Presentación del Coro Universitario en la plaza del Barrio Arriba (2018).



Ilustración 10: Presentación de los coros comunitarios en el teatro Manuel Doblado (2018).



Ilustración 11: Concierto Manuel Doblado. Juchari K'umanchekua (2018).



Ilustración 12: Concierto Parroquia de los Santos Reyes. Los Reyes Michoacán. Juchari K'umanchekua (2018).



Ilustración 13: Presentación en el salón de exposiciones de la Casa de la Cultura Diego Rivera (2019).



Ilustración 14: Noches de Concierto. OCIL (2019).



Ilustración 15: Concierto en Archivo Histórico Municipal Vicente González del Castillo, OCIL (2019).

#ContigoEnLaDistancia: Orquesta y Coro Intercultural de León interpreta Xinechkaki Ichpokatzintli

78,750 vistas • 10 jun. 2020

481 98 COMPARTIR GUARDAR ...

Secretaría de Cultura de México  
46,100 suscriptores

SUSCRIBIRSE

Ilustración 16: Presentación virtual de la OCIL (2020).