



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

**La música popular como vía de acercamiento
para la música clásica**

Método de guitarra para estudiantes de secundaria

TESIS

Que para obtener el título de
Licenciado en música-Educación musical

PRESENTA

Rodrigo Morales Gallardo

DIRECTORES DE TESIS

DIRECTORA DE TRABAJO ESCRITO

Dra. Priscila Gabriela Zermeño Barrón

DIRECTORA DE RECITAL PÚBLICO

Lic. Eloísa Lafuente García



Ciudad de México, Agosto, 2019.



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.

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIA

Nombrar a todas aquellas personas que en algún momento formaron parte dentro de mi desarrollo profesional como músico y como educador resulta prácticamente imposible, lo cual me hace sentirme orgulloso, puesto que además de mi esposa, familia y amigos cercanos, hubo mucha gente que me impulsó a seguir adelante en esto que siempre ha sido mi gran pasión. A todos ellos les agradezco de corazón.

Asimismo, quiero agradecer infinitamente a todos mis profesores, tanto de propedéutico como de licenciatura, por transmitirnos sus conocimientos y hacer que desarrollemos los nuestros de una manera desinteresada y siempre profesional. Además, durante mis 8 años de permanencia en la Facultad de Música, institución que siempre llevaré en mi pensamiento y corazón, pude ser capaz de abrir mi mente a nuevas posibilidades y campos de la música, inexplorados por mí hasta entonces, gracias a las excelentes clases e invaluableles sugerencias aportadas por cada uno de ellos.

Aprovecho este espacio para agradecer de manera directa a las personas que en todo momento estuvieron a mi lado apoyándome académicamente, así como en el aspecto moral.

A mi esposa Mary, con quien uní mi vida mientras cursaba mi segundo semestre de propedéutico, le agradezco y le dedico esta tesis, pues ella más que nadie sabe lo que implicó, no sólo escribir este trabajo, sino todo lo vivido durante mi formación universitaria y sin su respaldo y amor me habría sido muy difícil llegar hasta este punto y culminar con éxito mis estudios.

A mi madre, Lorena, le doy mis más sinceros agradecimientos por siempre enseñarme el valor del trabajo duro y a jamás rendirme, pues ella jamás lo hizo en ningún momento de su vida. Toda esa fortaleza física y mental me fueron transmitidos por ella, una de las mujeres más fuertes y amorosas que conozco. De

la misma manera quiero agradecer a mi mamá Cristina, por ser mi segunda mamá. Siempre con su entusiasmo y su gusto por la música me ha motivado a seguir adelante y dar lo mejor de mí en cada interpretación.

Mis hermanos Daniel e Iram sin duda han sido piezas fundamentales en mi camino musical, porque así como yo, ellos también son músicos apasionados. Hemos compartido tantas experiencias musicales y de vida que no imagino mi vida sin ellos. Les agradezco por ayudarme en mis momentos difíciles en la música, así como cuando se enorgullecen de mis logros y avances.

También le agradezco a mi profesora de guitarra, Eloísa Lafuente, por guiarme durante todos mis años como estudiante de la Facultad de música, y quien además me supo orientar no sólo en mi desarrollo técnico como ejecutante, sino a enfrentar mis temores recurrentes en los momentos previos de subir a un escenario.

Y cómo no agradecer a mi directora de tesis, la Dra. Gabriela Priscila Zermeño Barrón, a quien desde la primer clase que tuve con ella en mi último año de licenciatura admiré fuertemente. Sus invaluable conocimientos me hicieron desear aprender más sobre el campo de la pedagogía y la educación y por supuesto me hicieron darme cuenta que era la opción ideal para dirigir un trabajo que para mí representa la culminación de años de esfuerzo y estudio.

Gracias a todos aquellos que tras bambalinas colaboraron a que su servidor lograra este sueño tan preciado que es el de convertirse en Licenciado en Educación Musical. A mis alumnos y a sus familias por permitirme compartir lo que más amo en esta vida que es la música.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	6
INTRODUCCIÓN.....	12
CAPÍTULO I: LA MÚSICA POPULAR DENTRO DEL CONTEXTO DE LA INDUSTRIA CULTURAL.....21	
1.1 Concepto de música popular.....	22
1.2 La obra de arte como mercancía cultural.....	23
1.3 Música ligera.....	27
1.3.1 La música ligera dentro de las sociedades contemporáneas.....	28
1.4 La influencia de la industria cultural en el mundo de la composición.....	30
1.5 Las nuevas versiones de las <i>canciones viejitas</i>	32
1.6 El papel de los individuos dentro de la industria cultural.....	33
CAPÍTULO II: LA TEORÍA CONSTRUCTIVISTA COMO FUNDAMENTO EN LA GENERACIÓN Y DESARROLLO DE NUEVOS CONOCIMIENTOS.....36	
2.1 Constructivismo: La teoría piagetiana.....	36
2.2 Teoría sociocultural de Vygotsky.....	41
2.3 La teoría del aprendizaje de Jerome Bruner.....	44
2.4 El constructivismo dentro del aprendizaje de la música popular.....	46
2.3.1 ¿Cómo aprenden los músicos populares?.....	47
2.4 La música popular dentro del aula de clases.....	49
2.5 Recursos de notación musical más empleados en la música popular.....	51
2.5.1 Los esquemas gráficos y el cifrado.....	51
2.5.2 La tablatura.....	54
CAPÍTULO III: ESTRATEGIA METODOLÓGICA: EL CASO DE LA ESCUELA SECUNDARIA OFICIAL No. 671 “FRANCISCO GONZÁLEZ BOCANEGRA.....58	
3.1 Aproximación al problema de investigación.....	58
3.2 Entrevistas grupales en la Escuela Secundaria “Francisco González Bocanegra”.....	60
3.3 Entrevistas individuales.....	65
3.4 Análisis de la información de las entrevistas grupales e individuales.....	68
3.5 Selección y organización de la información, ejercicios y repertorio con apoyo de la didáctica.....	69
3.5.1 Selección de contenidos.....	71
CAPÍTULO IV: CONCEPTOS TEÓRICOS MUSICALES Y DE LA GUITARRA.....73	
4.1 Partes de la guitarra.....	73
4.1.1 Las cuerdas.....	74
4.2 Posición del guitarrista.....	74
4.3 Las manos.....	76
4.3.1 Posición de las manos.....	78

4.4. Afinación de la guitarra.....	80
4.5 Elementos de la música.....	81
4.5.1 El ritmo.....	81
4.5.1 La melodía.....	82
4.5.3 Armonía.....	83
4.5.4 Tonalidad.....	83
4.6 Lecto-escritura de la música.....	84
4.6.1 El pentagrama.....	84
4.6.2 Clave de Sol.....	85
4.6.3 Armadura.....	86
4.6.4 El compás.....	86
4.7 Cifrado norteamericano.....	87
4.7.1 El cifrado en tríadas (acordes de tres sonidos).....	88
CAPÍTULO V: MÉTODO DE GUITARRA PARA ADOLESCENTES ESTUDIANTES DE SECUNDARIA.....	90
5.1 Ejercicios preparatorios.....	90
5.1.1 Cuerdas al aire con los dedos índice y medio.....	90
5.1.2 La escala de C o Do Mayor en primera posición.....	91
5.2 El conejito saltarín.....	94
5.3 Círculo armónico en tonalidad de C.....	96
5.4 Ritmo bolero.....	97
5.5 El reloj.....	99
5.6 Círculo armónico en tonalidad de G.....	103
5.7 Corazón de roca.....	105
5.8 Pentacorde de C de segunda cuerda a G de primera cuerda.....	108
5.9 Círculo armónico en tonalidad de D.....	109
5.10 Ritmo balada pop.....	110
5.11 Tu cárcel.....	112
5.12 El compás de 3/4.....	114
5.13 Cielito lindo.....	115
5.14 La viudita de Santa Isabel.....	118
5.15 Sobre las olas.....	120
5.16 Huapango.....	122
5.17 Amor eterno.....	124
5.18 Dust in the wind.....	126
CONCLUSIONES.....	128
FUENTES CONSULTADAS.....	134
ANEXOS.....	138

PRESENTACIÓN

El presente trabajo es producto de una investigación de campo con los estudiantes de la Escuela Secundaria Oficial No.671 “Francisco González Bocanegra”, institución pública situada en la colonia Tablas del Pozo, en el municipio de Ecatepec de Morelos, Estado de México.

El **objetivo de la investigación** es conocer las necesidades formativas de orden musical en una población adolescente, situada en un contexto sociocultural escolarizado, en el cual la música es un aspecto definitorio de sus gustos y predilecciones culturales y artísticas.

El trabajo de campo consistió en recabar información que se aproximara al **objeto de estudio**, el cual es la elaboración de un **método de guitarra** para adolescentes estudiantes de secundaria a partir de sus gustos musicales.

¿Pero qué es un método? Si buscamos esta palabra en el diccionario de la Real Academia Española encontraremos las siguientes definiciones.

1. m. Modo de decir o hacer con orden.
 2. m. Modo de obrar o proceder, hábito o costumbre que cada uno tiene y observa.
 3. m. Obra que enseña los elementos de una ciencia o arte.
 4. m. Fil. Procedimiento que se sigue en las ciencias para hallar la verdad.
- (RAE, 25 de mayo de 2019)

Sin embargo son definiciones que no satisfacen nuestra necesidad, ni la del lector de saber con claridad lo que un método es y cuál es su finalidad.

Es claro que un método es algo ordenado y que nos indica el modo de proceder, sin embargo lo que nos interesa saber es cómo se construye y cuáles son los

objetivos del mismo. René descartes realiza un relato exhaustivo acerca del método que empleó de cómo llegó en su búsqueda de la verdad en su trabajo titulado “El discurso del método”.

Recuperamos los cuatro supuestos que menciona para la definición de su método de investigación:

1. No admitir como verdadera cosa alguna, como no supiese con evidencia que lo es; es decir, evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención, y no comprender mis juicios nada más que lo que se presentase tan clara y distintamente a mi espíritu, que no hubiese ocasión alguna de ponerlo en duda.
2. Dividir cada una de las dificultades que examinare en cuantas partes fuere posible y en cuantas requisiése su mejor solución.
3. Conducir ordenadamente mis pensamientos, empezando por los objetivos más simples y más fáciles de conocer, para ir ascendiendo poco a poco, gradualmente, hasta el conocimiento de los más compuestos, e incluso suponiendo un orden entre los que no se preceden naturalmente.
4. Hacer en todos unos recuentos tan integrales y unas revisiones tan generales, que llegase a estar seguro de no omitir nada. (Descartes, 10 de noviembre de 2010:47)

Claramente Descartes hace su reflexión desde el punto de vista de las ciencias experimentales en las cuales la experimentación y la comprobación son necesarias para determinar los hechos como verdaderos, sin embargo nos proporciona las herramientas necesarias para la elaboración de métodos que cuenten con una base sólida al momento de su aplicación.

Por ejemplo, es imperativo que cuando se va a elaborar y presentar un método para aprender la ejecución de un instrumento musical, se requiere que los contenidos formen parte de la teoría de la música y que pueden ser tocados por

quien los presenta. Es decir, no se le puede exigir a un estudiante que toque fragmentos musicales que el propio profesor no puede o que no domina en su totalidad.

Asimismo, ordenar los contenidos de manera gradual, de lo más sencillo a lo más complejo, permitirá que el avance sea progresivo, de tal manera que pueda ser evaluado en las diferentes etapas del proceso. Como sabemos, el conocimiento es acumulativo, por tanto lo anterior siempre debe estar relacionado con lo que continúa.

Tampoco se trata de integrar de manera desenfrenada contenidos teóricos y/o prácticos en un método de instrumento, sino aquellos que verdaderamente resuelvan aquellos problemas específicos que nos hemos planteado desde un inicio, así el camino para adquirir los conocimientos será más directo y más rápido.

El mismo descartes habla de se propia experiencia –“Y, efectivamente, me atrevo a decir que la exacta observación de los pocos conceptos por mí elegidos me dio tanta facilidad para desenmarañar todas las cuestiones de que tratan esas dos ciencias¹, que en dos o tres meses que empleé en examinarlas, habiendo comenzado por las más simples y generales, siendo cada verdad que encontraba una regla que me servía luego para encontrar las otras, no sólo conseguí resolver varias cuestiones, que antes había considerado muy difíciles, sino que hasta me pareció también, hacia el final, incluso en las que ignoraba, podría determinar por qué medios y hasta dónde era posible resolverlas. (Descartes, 10 de noviembre de 2010:47)

¹ Se refiere a la geometría y el álgebra

Una vez que hemos clarificado más a detalle el concepto de método continuaremos con la presentación de nuestro trabajo.

Debido al enfoque constructivista que se le dio a este trabajo resultaba imperativo conocer los conocimientos musicales con los que cuentan los estudiantes, desde el punto de vista teórico, académico, y por supuesto los generados por sus propias experiencias auditivas. Una vez determinado esto, procederíamos a la elaboración de un método que se ajuste a sus necesidades e intereses.

Cabe mencionar que uno de los objetivos principales de este trabajo es acercar de manera paulatina a los jóvenes al campo de la música clásica, evitando choques culturales y finalmente que ellos puedan, o no, optar por explorarlo más, pero que sea a través de una decisión consciente.

Metodológicamente, la técnica de recolección de datos en la investigación de campo fueron las entrevistas semiestructuradas, tanto grupales como individuales, para conocer los gustos musicales, aficiones y conocimientos teóricos de la música de estos adolescentes, con la finalidad de realizar una intervención educativa fundamentada y pertinente para esta población.

Estratégicamente, una vez diseñado el método de enseñanza musical, se seleccionaron 6 alumnos de los grados primero a tercero para la aplicación del mismo, y de esta manera determinar su viabilidad y pertinencia didáctica.

El trabajo consta de 5 capítulos, más las conclusiones, de los cuales dos corresponden al método de guitarra. En la introducción se abordan aspectos generales del tema de investigación, y se describe el contexto socio cultural de la zona geográfica donde se llevó a cabo.

El primer capítulo trata de la industria cultural de la música y su influencia en las sociedades contemporáneas, hecho que impacta directamente en la educación y

formación emocional y sociocultural de las nuevas generaciones. De este fenómeno, derivan las elecciones musicales de los adolescentes, que en cierta medida, son elecciones de orden cultural bajo las cuales se construyen sus visiones y concepciones del mundo, aspiraciones e ideologías de vida que determinan en buena medida sus comportamientos juveniles tanto en el ámbito privado como en la vida pública.

El abordaje de este tema es conceptual, y su finalidad es contextualizar culturalmente una percepción sobre los tiempos actuales, en los cuales los adolescentes se desarrollan como seres humanos.

En el segundo capítulo se abordan tres teorías psicopedagógicas desde las cuales se fundamenta el diseño didáctico del método de enseñanza de guitarra clásica. La teoría constructivista de Jean Piaget, que permite tener presentes los procesos psico-cognitivos característicos de la etapa de desarrollo adolescente.

La teoría sociocultural de Lev Vygotsky permite comprender el desarrollo cognitivo del alumno a partir de las influencias de su contexto sociocultural. De ahí que la contextualización sobre las industrias culturales de la música resulte pertinente para comprender el valor de la música clásica, en términos de formación de ciudadanía, así como la importancia de la conservación de este patrimonio cultural para su legado a las nuevas generaciones.

Y finalmente la teoría del aprendizaje de Jerome Bruner que busca desentrañar el proceso de formación de conocimientos desde la infancia hasta la etapa adulta, en la que la adolescencia tiene una especial relevancia pues es ahí dónde se inicia la formación de conceptos propiamente dichos.

El tercer capítulo, está dedicado a la estrategia metodológica, en él se presenta el caso de la Escuela Secundaria “Francisco González Bocanegra”. En este espacio escolar se circunscribe el proceso de la obtención de los datos, y por lo tanto se

describe el desarrollo de la investigación, se caracteriza la metodología empleada para la interpretación de los datos, y se presentan los resultados de la misma, los cuales fueron considerados como el diagnóstico situacional de la escuela y grupo poblacional en cuestión.

El cuarto capítulo presenta los aspectos teóricos necesarios para la comprensión del método de guitarra, estos son: a) las partes de la guitarra, b) la posición adecuada para la producción correcta del sonido en el instrumento, c) los conceptos básicos de lectura musical.

En el capítulo quinto se presenta el método de guitarra, el cual está constituido por ejercicios de técnica y repertorio que fueron, en su mayoría, creaciones y arreglos del autor de esta Tesis. El repertorio que conforma el método fue seleccionado de acuerdo a las respuestas de los sujetos de la investigación, mostradas en el capítulo tercero.

Cabe destacar que sin el apoyo institucional de la escuela secundaria a la cual acudimos para hacer esta investigación, este trabajo no habría sido posible.

Asimismo, la colaboración de los estudiantes en las entrevistas fue muy productiva y, por supuesto, la participación de los alumnos del taller en el que se aplicó el método fue fundamental, ya que gracias a su colaboración se pudieron integrar ejercicios y repertorio clave, eliminado aquellos que no eran apropiados.

INTRODUCCIÓN

La música está presente en diferentes ámbitos de la vida de los seres humanos y sus sociedades, y es precisamente en ellas donde se obtienen las primeras experiencias musicales que influirán de una manera muy importante en el tipo de consumo cultural de cada individuo. Aunque las sociedades y/o comunidades no son completamente homogéneas, estas siempre seguirán patrones de conducta o normas ya establecidas dentro de su grupo, en donde también se incluye el aspecto cultural.

Los medios de comunicación masiva tales como la televisión, la radio y el internet, han tenido una participación directa en el modelaje de la conducta de las sociedades actuales y en los productos culturales que estas generan y consumen. De igual manera, han dado pie al surgimiento de un gran negocio al que Adorno y otros autores denominaron como **industria cultural**.

El concepto de industria cultural tiene un amplio fondo filosófico, el cual fue abordado por pensadores de la escuela de Frankfurt, principalmente por Walter Benjamin, Theodor Adorno y Max Horkheimer, de quienes se hablará en el capítulo I. Si bien es cierto que ninguno de los tres da una definición concreta de lo que es la industria cultural, hablan de ella en términos de *arte como mercancía* debido a su fácil reproducibilidad y comercialización.

En el libro “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas” de Adorno y Horkheimer dicen lo siguiente: “Film y radio no tienen ya más necesidad de hacerse pasar por arte. La verdad de que no son más que negocios les sirve de ideología, que debería legitimar los rechazos que practican deliberadamente. Se autodefinen como industrias y las cifras publicadas de las rentas de sus directores generales quitan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos.” (Horkheimer & Adorno, 1988:2)

Por lo tanto, de acuerdo con la afirmación anterior, ellos confirman que existe una industria cultural que ha sido autoproclamada por los empresarios de entretenimiento.

La industria cultural no solamente ha actuado sobre la vida cotidiana de las personas, sino que también se ha introducido en el ámbito educativo nacional. Por ejemplo, todavía a inicios de este milenio en las escuelas primarias y secundarias de nuestro país la música que se solía seleccionar para los **bailables**² de los festivales escolares era música tradicional mexicana. Por ejemplo, las polkas, jarabes, sones, entre otros, formaban parte del repertorio musical para dichas presentaciones artísticas.

En la actualidad, la música tradicional ha sido sustituida por géneros del catálogo de la industria cultural, entre ellos: el reggaetón, la música de banda y música electrónica.

Aunado a lo anterior, en las ceremonias de fin de cursos en las escuelas de nivel básico (kínder, primaria y secundaria) se suelen bailar “valeses” para despedir a las generaciones que egresan. Entrecorrimos la palabra valeses debido a que en la mayoría de los casos las piezas o canciones seleccionadas para el mencionado bailable no lo son, puesto que no están compuestas en compases de 3/4 o 6/8, lo que hace evidente el desconocimiento que los profesores, alumnos y padres de familia tienen sobre lo que es la música clásica y, en especial, la música de concierto mexicana.

Este fenómeno puede estudiarse desde diferentes perspectivas y con diferentes metodologías de investigación, dado que es un campo bastante amplio que merece conocerse más a fondo. En esta tesis sólo se aborda una parte muy pequeña del fenómeno citado.

² Danza que forma parte de un espectáculo. En México son bailes interpretados por los estudiantes de una escuela de nivel básico en festivales escolares.

La decisión de trabajar con población adolescente se fundamentó en la consideración de que este grupo poblacional, al ser inexperto y encontrarse en una etapa de descubrimiento, es fácilmente influenciable ya que los adolescentes se encuentra en una etapa de vida en la que están en la búsqueda de la definición de su personalidad e individualidad, lo que hace que puedan ser manipulados y tutelados por intereses creados, o simplemente por las experiencias que les son atractivas por parte de sus semejantes, principalmente adultos.

Con esta investigación se busca desarrollar un método de enseñanza de guitarra clásica, para que los adolescentes de entre 12 y 16 años de edad que estén interesados en aprender a tocar este instrumento lo puedan hacer partiendo de sus gustos y aficiones personales. Cabe mencionar que dicha investigación se enfoca y dirige específicamente a los adolescentes de las edades antes mencionadas que estudian la secundaria y que pertenecen a la colonia Tablas del Pozo del municipio de Ecatepec de Morelos, Estado de México

La decisión de dirigirse hacia esta población en específico estriba en que desde el surgimiento de esta comunidad, a principios de la década de los 80 del siglo XX, hasta la actualidad, no se han implementado clases de música como asignatura en ninguna institución de educación básica del sector público donde los jóvenes puedan acercarse a ella de una manera formal, salvo la asignatura de educación artística que podría o no incluir música. (SEP, 17 de febrero de 2019)

Por lo tanto, la posibilidad de aprender a tocar la guitarra con una metodología sistematizada y ordenada pedagógicamente en esta comunidad es inexistente.

Además de la carencia de una asignatura de música en las escuelas secundarias públicas, tampoco hay casas de cultura, museos, teatros o centros recreativos donde se fomenten las artes, lo que da como resultado que la población sólo consuma la cultura que produce por sí misma y la generada por los medios de

difusión masiva, a través de la industria cultural, a la que dedicamos un capítulo de la presente tesis.

Lo anterior contrasta drásticamente con las características demográficas del municipio en cuestión, puesto que es uno de los más poblados del país. Sin embargo, y a pesar de los obstáculos y limitaciones que la propia comunidad enfrenta, existe entre los jóvenes un creciente gusto por aprender a tocar la guitarra.

Es por eso que resulta de vital importancia la elaboración de un método que permita a los adolescentes obtener las herramientas necesarias para una buena ejecución de la guitarra y lo haremos partiendo desde sus propios gustos y aficiones, que, a reserva de los datos que el trabajo de campo nos arroje, podemos inferir que serán géneros pertenecientes a la llamada música popular. Dicho término lo definiremos más adelante bajo el contexto del presente trabajo.

Aunque uno de los propósitos fundamentales del presente trabajo es el acercar a los adolescentes al campo de la música clásica de occidente, no iniciaremos abordando el repertorio de ésta, puesto que no pretendemos generar un choque cultural que termine derivando en una posible renuncia de los jóvenes a su deseo de aprender a tocar la guitarra.

Cabe mencionar que este no es un tema nuevo, sino que desde la primera mitad del siglo XX importantes músicos y compositores como Zoltán Kodály y Béla Bartók, ambos procedentes de Hungría, hicieron una importante labor al recuperar una gran cantidad de música folclórica de los pueblos originarios de su país, que después influiría directamente en sus composiciones, así como sus trabajos pedagógicos en el campo de la música.

Asimismo, en México también se han realizado trabajos de recuperación de música popular y se han dotado de recursos técnicos y estilísticos propios de la música de

clásica, y un ejemplo de ello son los arreglos que el compositor Manuel M. Ponce de canciones populares mexicanas.

¿Pero por qué resulta pertinente introducir a los adolescentes al ámbito de la música clásica occidental? Es innegable que la música académica, que es otro nombre con el que es referida la música clásica, gracias a su desarrollo histórico y su inmensa tradición, ha dejado un gran legado artístico, cultural e intelectual, que todavía se sigue desarrollando hasta nuestros días y que es imperativo difundir para que las sociedades que no han tenido acceso a este patrimonio de la humanidad puedan hacerlo.

Para lograr esto es indispensable realizar una revisión y selección minuciosa tanto de los ejercicios de técnica, como el repertorio que permitan correlacionar la música popular y la música académica a fin de proporcionar los recursos útiles para que los estudiantes puedan optar por ejecutar uno u otro tipo de música.

Lo deseable será que los adolescentes se acerquen al campo de la música clásica, ya que, como se mencionó anteriormente, el patrimonio artístico, cultural e intelectual de la misma es invaluable, y eso permitirá a los estudiantes ampliar su campo de conocimiento y al momento de tomar decisiones con respecto a una posible vida artística profesional, lo hagan de una manera consciente, sabiéndose portadores de las herramientas necesarias para su trabajo profesional.

Por último, es necesario señalar que aunque el método que desarrollaremos con la presente investigación estará dirigido a la población adolescente, no será necesariamente exclusivo de esta puesto que su utilidad puede ser universal para principiantes del instrumento en cuestión.

Contexto sociocultural

El Estado de México se localiza en la porción central de la República Mexicana, es una de las zonas más altas de la llamada altiplanicie mexicana. Tiene una superficie

de 22,499,95 Km² y de acuerdo al censo del año 2000, cuenta con 13'083,359 habitantes, lo que lo coloca como la entidad más poblada del país. (Vida alterna, 18 de febrero de 2019)

Limita al norte con Querétaro e Hidalgo, al sur con Morelos y Guerrero; al oeste con Michoacán, al este con Tlaxcala y Puebla, y rodea al Distrito Federal.

Ecatepec de Morelos es uno de los 125 municipios del Estado de México. Su territorio actual es de 186.9 Km², cuenta con una población de 1,688,258 habitantes (INEGI), sin embargo la estimación de acuerdo a indicadores municipales y a los datos obtenidos sobre el desarrollo de nuevos asentamientos de densidad, el territorio rebasa los 3 millones de habitantes. (Gobierno municipal de Ecatepec, 18 de febrero de 2019)

Sus límites territoriales son, siguiendo el sentido de las manecillas del reloj: los municipios de Coacalco, Tecámac, Acolman, Atenco, Texcoco, Nezahualcóyotl, Distrito Federal y Tlalnepantla.

Tablas del Pozo es una colonia Ecatepec de Morelos, con código postal 55510. Es importante mencionar que no es posible encontrar mayor información referente a esta comunidad, sin embargo podemos decir que se localiza a las faldas de La Sierra de Guadalupe y colinda con San Andrés de la Cañada, uno de los nueve pueblos de este municipio. Como dato a destacar, en octubre de 2016 se inauguró el Sistema de Transporte Teleférico en Ecatepec y la estación número 4 se ubica en esta colonia, la cual también lleva su nombre.

La recolección de información para el sustento y la elaboración del método de guitarra, que en este trabajo se propone, se realizó en la única escuela secundaria que se localiza en esta comunidad, la Escuela Secundaria Oficial No. 671 "Francisco González Bocanegra", la cual cuenta con turno matutino y vespertino. Dicha

institución cuenta con 4 grupos en cada uno de los grados en ambos turnos, lo cual da un total de 24 y la cantidad de alumnos por grupo oscila entre los 40 y 51.

Investigación exploratoria

Se elige este tipo de investigación debido a que se busca realizar un primer acercamiento a un tema desconocido, al menos académicamente. Una de las motivaciones fundamentales para abordar esta problemática es que no existen métodos de guitarra pensados específicamente para adolescentes y que bajo los contextos actuales se encuentran bajo la influencia directa de la industria cultural. Asimismo, se pretende dejar abierto el tema para que futuras generaciones lo puedan retomar y profundizar, e incluso el autor de este método pueda abordarlo como un tema para una investigación de maestría.

Enfoque de la investigación

El presente trabajo tendrá como enfoque principal la educación activa, en la cual se busca que los estudiantes generen nuevos conocimientos a partir de conocimientos y experiencias previas, la práctica y la interacción con los objetos de estudio. Este enfoque se encuentra altamente relacionado con la teoría constructivista. “Las perspectivas constructivistas están fundamentalmente relacionadas con las investigaciones de Piaget, Vygotsky, los psicólogos de la Gestalt, Bartlett, Bruner y Rogoff, así como en la filosofía de John Dewey y el trabajo de Jean Leave en antropología, por mencionar sólo algunas de sus raíces intelectuales” (Wolf, Anita. 2010:310).

Premisas

Para la elaboración del presente trabajo de investigación partimos de la premisa de que en la Escuela Secundaria Oficial No. 102 “Francisco González Bocanegra” no existe un método de guitarra clásica, además de que no cuentan con clases de

música como asignatura curricular. Asimismo, consideramos que los estudiantes de esta escuela secundaria en particular se encuentran altamente familiarizados con los siguientes géneros de música popular: Rock, Pop, Reggae, Rap, Electrónica, Reggaetón y Regional Mexicano, y que en su mayoría desconocen los géneros existentes dentro del campo de la música académica.

La segunda premisa es que una de las motivaciones principales para el aprendizaje de la guitarra es que desean ejecutar las canciones de moda de sus cantantes o grupos musicales favoritos.

Problemática y problema de investigación

Al no existir un método de guitarra clásica diseñado específicamente para esta población en particular, el aprendizaje de la ejecución de la guitarra se ve limitado a la transmisión oral entre semejantes, así como a la información a la que puedan acceder a través de internet y revistas, lo que conlleva a que el desarrollo de la técnica y habilidades necesarias como guitarrista no sean precisamente las óptimas al no haber una retroalimentación en su avance musical.

Debido a lo anterior, el **objeto de estudio** consiste en la elaboración de un método de guitarra diseñado para adolescentes que reúna los elementos técnicos necesario para una ejecución correcta de este instrumento, que emane de su propio contexto socio-cultural y que pueda conducirlos a la ejecución de obras del repertorio clásico.

Preguntas de investigación

Estas preguntas fueron fundamentales para diseñar el método de guitarra clásica de acuerdo a las necesidades de los estudiantes, así como sus gustos y aficiones. En el capítulo metodológico, así como los correspondientes al método, se observarán implícitamente las respuestas a cada una de las preguntas planteadas.

¿Cómo aprenden a tocar la guitarra clásica los adolescentes de secundaria en la colonia Tablas del Pozo?

¿Cuáles son las principales motivaciones de los adolescentes para empezar su práctica de la guitarra clásica?

¿Cuáles son las habilidades técnicas básicas que debe desarrollar un guitarrista clásico principiante?

Marco conceptual: Teoría constructivista

El constructivismo es una de las teorías del aprendizaje donde se sostiene que los individuos construyen su conocimiento a través de la interacción de la realidad, donde la experiencia toma un papel muy relevante. “El conocimiento se logra a través de la actuación sobre la realidad, experimentando con situaciones y objetos y, al mismo tiempo, transformándolos. Los mecanismos cognitivos que permiten acceder al conocimiento se desarrollan también a lo largo de la vida del sujeto” (Araya, Alfaro & Andonegui, 2007:77).

Aunque en la música no se ha desarrollado como tal una teoría del aprendizaje, importantes pedagogos musicales, especialmente europeos, pertenecientes a la escuela activa han tenido un enfoque constructivista.

Tales son los casos de Carl Orff quien propuso el uso de la palabra para el aprendizaje de la rítmica; Jaques Dalcroze quien desarrolló una metodología para el desarrollo del ritmo y el pulso a través de movimientos corporales en espacios abiertos. Asimismo, los Húngaros Zoltán Kodály y Béla Bartók desarrollaron metodologías de aprendizaje de la música a partir de la música tradicional de los pueblos originarios de su país.

CAPÍTULO I: LA MÚSICA POPULAR DENTRO DEL CONTEXTO DE LA INDUSTRIA CULTURAL

Hablar de “cultura”, es hablar de sociedades, pues es dentro de ella donde se desarrolla. Las producciones culturales, sus desarrollos y por supuesto sus consumos son propios, única y exclusivamente de los seres humanos, por lo tanto no es posible hablar de cultura en espacios físicos donde no habiten o no hayan interacciones entre personas.

Las formas de comportamiento, de organización, de pensamiento, entre muchas otras, están influenciadas directamente por los desarrollos culturales de cada sociedad en particular. “La cultura consiste en estructuras de significación socialmente establecidas en virtud de las cuales la gente hace cosas tales como señales de conspiración y se adhiere a éstas, o percibe insultos y contesta a ellos; no es lo mismo que decir que se trata de un fenómeno psicológico (una característica del espíritu, de la personalidad, de la estructura cognitiva de alguien) o decir que la cultura es el tantrismo, la genética, la forma progresiva del verbo, la clasificación de los vinos, el derecho común o la noción de *una maldición condicional*”. (Gertz, 2003:26)

Por lo tanto, la cultura es un sistema de símbolos construido y desarrollado por un grupo social determinado y que tiene efecto en cada uno de sus individuos y sus conductas. Por ejemplo, por más que los integrantes de una sociedad se parezcan a los miembros de otra en el plano físico, e incluso habiten espacios geográficos cercanos e interconectados, sus formas de pensamiento, comportamiento y organización no son necesariamente iguales. Cada una le imprimirá su propio carácter o los dotará de matices que los harán distintos de las demás. Comprender la cultura de un pueblo supone captar su carácter normal sin reducir su particularidad. (Gertz, 2003:27)

1.1 Concepto de música popular

Definir el término música popular no es sencillo, puesto que no existe un consenso general al respecto, e incluso ha generado múltiples definiciones en las cuales se abarcan una amplia gama de géneros, estilos y músicas. La Dra. Susana Flores menciona en su tesis doctoral que el concepto música popular es de origen anglosajón y se asoció por primera vez a un tipo de música en el año 1855 (Flores, 2008:44).

Sin embargo, como podemos observar a través del segundo capítulo de su trabajo de investigación, en el cual se da a la tarea de buscar y exponer las diferentes definiciones del término música popular, notamos que algunos hacen referencia a música de los pueblos originarios, también conocida como música folclórica; otras definiciones hacen alusión a la música de tradición clásica de ciertas culturas europeas. Asimismo, Theodor Adorno y otros pensadores de la Escuela de Frankfurt realizaron una fuerte crítica a la cultura de masas, a la que incluso la denominaron como “industria cultural”, la cual giraba en torno a la música popular, pero que específicamente se refería al Jazz norteamericano (Flores, 2008:47).

Para poder plantear una definición que se ajuste a las necesidades del presente proyecto, retomamos la siguiente cita textual de la Dr. Susana Flores (Flores, 2008:48).

En esta misma línea del debate sobre la cultura de masas, Bantock diferenciaba entre tres tipos de cultura:

- *La cultura elevada, es la que pone en funcionamiento o legitima el grupo cultural dominante o élite.*
- *La cultura folklórica, es aquella que existe tradicionalmente en las sociedades no industriales.*

- *La cultura de las masas, o cultura popular, es la que está manufacturada específicamente para el mercado masivo industrializado y se ajusta a los requerimientos de los medios de comunicación de masas.*

La música a la que se hace referencia en este trabajo se encuentra inmersa en el tercer tipo de cultura debido a que es producida para un mercado constituido por masas y utiliza los canales de difusión creados por la industria para ser consumida por un sector de la sociedad en particular.

En conclusión y para efectos propios del presente trabajo, denominaremos como *música popular*, sin relacionarla de ninguna manera con la música folclórica, como:

Aquella música que es producida por el pueblo y que pertenece a los géneros del catálogo de la industria cultural, además emplean los medios de comunicación masiva para hacerla llegar a un sector específico de la población para su consumo como cualquier otro tipo de mercancía.

1.2 La obra de arte como mercancía cultural

En nuestros días la música es cada vez más accesible a los seres humanos debido a los desarrollos científicos y tecnológicos. La radio, la televisión e internet sin duda revolucionaron las formas de producción y distribución de la comunicación en general, y por supuesto sobre la música tuvieron un gran impacto. Gracias a la reproductibilidad técnica de las obras de arte³, éstas pueden llegar a todos los rincones del mundo con una velocidad asombrosa, lo cual en términos generales podríamos decir que es grandioso.

Millones de artistas están frente a la posibilidad de hacer llegar sus creaciones y/o interpretaciones a una población mayor que hace algunas décadas y a una

³ De este tema Walter Benjamin elaboró un profundo ensayo en su libro “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.

velocidad n veces más rápida que otrora. A través de redes sociales y plataformas digitales millones de personas comparten información que queda disponible para todo aquel que desee acceder a ella, aunque debemos preguntarnos si todo aquello es verdaderamente útil o la mayor parte de ese contenido es para simple entretenimiento.

Theodor Adorno y otros pensadores de la escuela de Frankfurt, de la primera mitad del siglo XX, ya habían vislumbrado que algo así sucedería en el futuro. Los inventos, innovaciones y desarrollos en torno al mundo de la comunicación derivarían en una acelerada reproducción de las obras de arte. Nunca se había visto que con tanta rapidez se compusiera, grabara y distribuyera una pieza musical como lo sucede en nuestros días, sin considerar el proceso completo que ello implica.

Asimismo, esas innovaciones y desarrollos tecnológicos trajeron consigo nuevas formas de hacer negocios, convirtiendo al arte y la cultura en “mercancías” perfectamente vendibles dentro de una sociedad que las requería y las demandaba, puesto que por tantos siglos estuvo limitada a ciertos sectores de la sociedad.

La reproductibilidad técnica de las obras de arte hace posible la producción en masa, lo cual tiene un doble efecto; por un lado la humanidad está de frente a la posibilidad de acceder a obras de arte que habían sido resguardadas celosamente por ciertos grupos de poder religioso, político y económico, y que se habían reservado para sí mismos el deleite de las mismas y la apropiación de los conocimientos que ellas ofrecen. Por otro lado, el arte y la cultura corren el riesgo de ser desvalorizadas, puesto que es tan fácil su reproducción que puede perder su capacidad de asombrar a quien está en frente al tener ahora un carácter universal. Su valor estético se transforma en un valor comercial.

Con la llegada del cine, la radio y la televisión fue posible que la propagación de la información fuera más rápida y más directa y también contribuyó a que el arte y la cultura llegaran a un público más extenso, incluso a masificarlo. La relación que

hasta entonces había existido entre las obras de arte y el público era directa; si deseabas observar una pintura o escuchar obras musicales tenías que estar en el lugar y momento precisos en el que estas eran exhibidas o ejecutadas. No existían intermediarios entre el arte y sus receptores. Sin embargo, en la época de la reproductibilidad técnica de las obras de arte dicha relación se convirtió en algo impersonal.

Las obra de arte y el público receptor se encuentran mediados y distanciados por los aparatos que las reproducen, condición que propicia que se disminuya o que incluso se suprima la capacidad de asombro, es como si la obra de arte perdiera esa “aura mística” que las caracteriza. Walter Benjamin menciona que “al estar ante el sistema de aparatos, sabe que en última instancia con quien tiene que vérselas es con la masa. Es esta masa la que habrá de supervisarlos. Y ella, precisamente no es visible, no está presente mientras él cumple su desempeño artístico que ella supervisará”. (Benjamin, 2003:74)

Es a través de esta masificación y separación entre la obra de arte y el receptor como surgen los primeros monopolios de la cultura. Quienes controlan los medios de comunicación masiva se dan cuenta que ellos tienen la enorme posibilidad de decidir qué es lo que será visto y escuchado a través de sus diferentes estaciones, y modelar el mensaje que desean transmitir. “La radio, democrática, vuelve a todos por igual escuchas, para remitirlos autoritariamente a los programas por completo iguales de las diversas estaciones. No se ha desarrollado ningún sistema de respuesta y las transmisiones privadas son mantenidas en la clandestinidad.” (Horkheimer y Adorno, 1988:1). En este ambiente de mercantilización de las obras de arte, el público receptor se convertirá en un público consumidor de cultura.

Max Horkheimer y Theodor W. Adorno dicen que “film y radio no tienen ya más necesidad de hacerse pasar por arte. La verdad de que no son más que negocios les sirve de ideología, que debería legitimar los rechazos que practican deliberadamente. Se autodefinen como industrias y las cifras publicadas de las

rentas de sus directores generales quitan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos”. (Horkheimer y Adorno, 1988:1)

De la misma manera que el invento de la imprenta revolucionó la manera de acceder al conocimiento a través de los libros, las grabaciones, la radio y la televisión hicieron lo propio en el campo de la música. Sin embargo en algún momento de ese increíble desarrollo tecnológico el camino tomó un rumbo diferente, el de la música como mero entretenimiento.

Es importante mencionar que la industria cultural ha encontrado un ambiente favorable para desarrollarse, para reproducirse y ampliarse, como una suerte de organismo que se propaga a través de un huésped apropiado. La sociedad misma ha contribuido a dicha reproducción; la fomenta, la consume, la hace suya. “La constitución del público, que teóricamente y de hecho favorece al sistema de la industria cultural, forma parte del sistema y no lo disculpa”. (Horkheimer y Adorno, 1988:2)

Cabe resaltar que la producción de esta industria se encuentra centrada en modelos culturales pre-establecidos que tienen como finalidad estandarizar el consumo y que se encuentran alejados de los verdaderos centros de producción cultural.

Tampoco debemos confundirnos, los medios de comunicación no son los causantes de la inminente declive cultural de nuestra actualidad. En sus inicios, así como ahora, los medios de comunicación fueron una importante vía de distribución de conocimiento, así como de arte y cultura, y por supuesto música, que es lo que nos atañe en este trabajo en particular.

Desafortunadamente, al poder ser reproducida con mayor facilidad, la música pasó a segundo plano; se empezó a utilizar como un mero instrumento de relleno en los espacios en que los programas y la publicidad dejaban vacíos. “Los productos de la

industria cultural pueden ser consumidos rápidamente incluso en estado de distracción”. (Horkheimer y Adorno, 1988:5)

1.3 Música ligera

Música ligera es otro de los conceptos que hace referencia Theodor Adorno, y es básicamente aquella música que ya no posee las características de obra de arte, precisamente por su ligereza en cuanto a contenido musical y literario. Él considera que este fenómeno ya se venía suscitando en la antigüedad y al respecto menciona lo siguiente: “quienes, por la presión económica y psíquica, han sido rechazados por lo establecido como cultura y cuyo malestar hacia la civilización reproduce una y otra vez la crudeza de un prolongado estado natural, se les entretuvo ya en la antigüedad clásica, a más tardar desde el mimo romano, con estímulos especialmente preparados para ellos. (Adorno, 2009:199)

Dentro del mundo de la música clásica los detalles son importantes. Al observar una partitura de las grandes obras de la música clásica notamos que además de la propia escritura musical, los autores escriben aspectos técnicos de la interpretación de las mismas, tales como dinámica, agógica y demás. Dichos elementos son completamente necesarios para realizar una interpretación fiel de las obras, y por supuesto son irremplazables.

En la música popular esto no sucede así, los intérpretes tienen la posibilidad de modificar elementos musicales a su libre albedrío, pero manteniendo siempre la esencia propia de la música. Lo anterior no es necesariamente malo puesto que se generan nuevas versiones de una misma composición y son adaptadas y reinterpretadas en momentos y circunstancias específicas dentro de un grupo social que las ha hecho suyas y esto las dota de autenticidad.

En ocasiones puede existir la genuina intención de no caer en la tentación, por llamarla de alguna manera, de seguir los preceptos establecidos por la industria

cultural, sin embargo “bajo la presión del mercado, una gran parte del talento genuino es absorbido por el ligero”. (Adorno, 2009:211)

No obstante, y a pesar de que el artista se ve atraído por la idea de que su canción sea escuchada por los consumidores de la industria cultural, que sin duda es un mercado muy extenso, puede producir música que rebase los requerimientos mínimos de la industria y ofrecer, sino una obra de arte culta, sí música que requiere un mayor compromiso en la escucha.

1.3.1 La música ligera dentro de las sociedades contemporáneas

La música ligera tiene como objetivo entretener y no requiere una audición concentrada y mucho menos entrenada para su consumo, e incluso, como ya se mencionó anteriormente, simplemente son sonidos que se mezclan con los del ambiente en una situación en particular. “La espontaneidad y la concentración de la escucha no son, por el contrario, exigidas por la música ligera, ni siquiera toleradas, pues esta proclama como norma propia la necesidad de distensión con respecto a los procesos de trabajo. Se debe escuchar sin esfuerzo y, si es posible, con medio oído”. (Adorno, 2009:209)

Esta afirmación es claramente evidente en nuestra sociedad actual; basta con mirar los pequeños negocios dentro de una comunidad. El vendedor de pollo con la radio encendida en la estación de “música actual”, el mecánico realizando sus reparaciones mientras escucha “la más perrona⁴”. La audición consciente de la música ha sido suprimida por la eliminación del aburrimiento y en gran medida eso se debe a que la música de moda, la que ha sido pensada como mercancía desde sus inicios, es repetitiva, circular, y por qué no decirlo, desechable.

No esperas sorpresas a lo largo del desarrollo de una canción, no hay cadencias espectaculares ni elementos que te hagan asombrarte por lo que escuchas, por lo tanto no requiere tu atención.

⁴ La más perrona: Estación de radio comercial (1410 AM)

Adorno sentía esto por el Jazz, un género musical que él consideraba perteneciente al grupo de la *música ligera*, que sin duda alguna requiere de mucha mayor concentración y musicalidad que otros géneros populares de moda. Él consideraba que el Jazz era música, que si bien requería de alto dominio armónico, rítmico y melódico, en algún momento se tornaría circular y repetitivo. (Adorno, 2009:2012)

Hoy en día sabemos que la mayoría de las canciones que son producidas bajo los conceptos y elementos de mercancía, con patrones previamente establecidos, y con formas que estandarizadas que pueden ser intercambiadas y reutilizadas. Asimismo, este tipo de canciones tienen como fin divertir temporalmente y producir ganancias en vez de un placer genuino generado por su valor estético. Las canciones de moda recurrirán a las progresiones armónicas a las que sus consumidores están habituados, porque ya saben cómo transcurrirán, y una vez que haya pasado su momento, alguna otra aparecerá para tomar su lugar.

“En un film se puede siempre saber en seguida cómo terminará, quién será recompensado, castigado u olvidado; para no hablar de la música ligera, en la que el oído preparado puede adivinar la continuación desde los primeros compases y sentirse feliz cuando llega”. (Horkheimer y Adorno, 1988:5)

La industria cultural posee medios de producción y de difusión tan sofisticados que han logrado uno de sus más importantes cometidos, que es, como se mencionó previamente, estandarizar formas de pensamiento, así como la supresión de la imaginación o como lo dirían los autores que hemos estado mencionado, la propia *atrofia intelectual*. (Horkheimer y Adorno, 1985:24)

Quienes controlan los monopolios de la industria no sólo condicionan a sus consumidores respecto a la música que deben escuchar o los programas de televisión que verán, sino la ropa que comprarán, así como las marcas que deberán usar. La industria cultural se ha vuelto un negocio tan grande y complejo que es imposible no estar inmerso en él de otra manera.

Asimismo, su nivel de organización y planeación es tan estructurado que sus agentes pueden anticipar las reacciones y comportamientos de sus consumidores una vez que consumieron su producto.

Tanto es su nivel de organización que antes o después de un concierto ya están listos los suvenires para que no olvides la *gran presentación*. Juguetes de los artistas, la gorra que utiliza el cantante, la marca de las baquetas del baterista, son algunos de los tantos productos que forman la colección. Eso mismo sucede en el cine, que de igual manera podríamos mencionar algunos ejemplos, pero sabemos que el lector podrá fácilmente pensar los suyos.

1.4 La influencia de la industria cultural en el mundo de la composición

No cabe duda que la industria cultural ha influido directamente en las nuevas formas de composición tanto de canciones como música instrumental de nuestra época actual e incluso ha impuesto la instrumentación que en ellas se utilizará. En el caso del rock podemos observar que la instrumentación base de una banda convencional es la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, la batería, un sintetizador o piano y por supuesto la voz. Pocas veces encontramos instrumentos musicales diferentes a los mencionados, y si los llegamos a ver estarán siempre en un segundo plano.

Los consumidores de la música producida por la industria cultural ven a los grupos o cantantes de moda como los prototipos a seguir, figuras en las cuales están depositadas virtudes que desearían tener para sí mismos y a quienes por consiguiente buscarán imitar.

La imitación es la clave para el florecimiento de la industria cultural, pues es a través de ella que se reproduce, se regenera y se desarrolla. “En lugar de exponerse a este fracaso, en el que el estilo de la gran obra de arte se ha visto siempre negado, la obra mediocre ha preferido siempre semejarse a las otras, se ha contentado con el sustituto de la identidad”. (Horkheimer y Adorno, 1988:7)

Es impresionante la velocidad con la que una canción en la actualidad es sustituida por otra sin que la anterior deje un pequeño rastro de su existencia. El fenómeno que vivimos actualmente parece ser incontrolable y en consecuencia imparabile.

En el programa *El príncipe del Rap*⁵, por su nombre en español para América Latina, en el capítulo 2 de la 4ta. temporada, a un adolescente entre 12 y 14 años de edad se le ofrece un disco autografiado de “*Piénsalo bien*” por la estrella del momento Ashley Banks (personaje de ficción dentro del programa referido), y éste lo rechaza porque afirma que “***esa canción es vieja, de la semana pasada***”. Claro que en su momento tal afirmación puede motivar la hilaridad, sin embargo es una clara muestra de lo sustituible de las canciones de moda.

Como sabemos, en el ámbito de la música popular las canciones e general han mantenido ciertos patrones de repetición que las caracterizan, tales como el ritmo, la melodía y la armonía. En México, por ejemplo, durante décadas se han empleado las progresiones I-IV-V con sus posibles combinaciones para la composición de corridos o canciones rancheras. Asimismo se utilizan compases de 2/4, 3/4, y en algunos casos 6/8 y las melodías tienden a parecerse tanto entre ellas que en múltiples ocasiones podríamos cantarlas sin conocerlas si tenemos a la mano la letra correspondiente.

Por supuesto que esto desarrollaría una investigación antropológica más profunda para conocer los orígenes de esta forma de composición, investigación que no haremos en el presente trabajo. Sin embargo a alrededor de poco más de 100 años del **corrido revolucionario**, esta manera de componer sigue vigente hasta nuestros días y se ha debido a la profunda influencia que ha ejercido la industria cultural. Se producen canciones en masa como automóviles en una línea de producción, que sólo las diferencian el nombre del compositor o el grupo que la popularizó, aunque muchas veces se desconoce el creador de las mismas.

⁵ El Príncipe del Rap o Fresh Prince of Bell Air es una serie de comedia norteamericana de finales de la década de los 80's protagonizada por Will Smith.

Al respecto Adorno dice que “por una parte desea incitar la atención del oyente, diferenciarse de otras canciones de moda cuando tiene que venderse y llegar de lleno al oyente. Por otra parte, no puede ir más allá de lo habitual, de manera que no lo hagan retroceder: debe seguir siendo poco llamativa, sin rebasar el lenguaje musical que parece natural al oyente medio y planeado por la producción, es decir, la tonalidad de la época romántica, enriquecida en todo caso con alteraciones impresionistas y otras posteriores. La dificultad ante la que se encuentre fabricante de música ligera consiste en nivelar dicha contradicción, en escribir algo que se imprima en el ánimo y sea la vez conocido de todos y banal. (Adorno, 2009:210)

1.5 Las nuevas versiones de las *canciones viejitas*

Como ya se mencionó anteriormente, la velocidad con la que una canción de moda es sustituida por otra es impresionante, aún los consumidores no han tenido el tiempo suficiente para apropiarla dentro de su capital cultural cuando ya están listos *temas más frescos*.

Pero un fenómeno que cada vez está tomando mayor relevancia es el *supuesto rescate de éxitos anteriores*, y enfatizamos la palabra rescate debido a que muchas de ellas no tienen más allá de 50 años de existir. Dichas canciones son regrabadas con todo el arsenal tecnológico disponible por las grandes compañías de la industria del entretenimiento, incluyendo a los grupos o cantantes de moda y son puestas a disposición de un mercado que está ávido de consumirlas como cualquier otra mercancía desechable.

Pero ese público consumidor de música la desea a un precio que les sea accesible o si es necesario regalada, y es algo que a la industria cultural no les preocupa en lo absoluto. Ante esto Horkheimer y Adorno mencionan que “no hay ya nada caro para los consumidores”. Y sin embargo los autores intuyen que cuanto menos cuesta algo, menos les es regalado. “La doble desconfianza hacia la cultura tradicional como ideología se mezcla a aquella hacia la cultura industrializada como

estafa. Reducidas a puro homenaje, dadas por añadidura, las obras de arte pervertidas y corrompidas son secretamente rechazadas por sus beneficiarios, como las antiguallas a las que el medio las asimila”. (Horkheimer y Adorno, 1988:24)

De esta manera las *canciones viejitas*, que en su momento fueron éxitos dentro del mercado cultural, ahora se vuelven productos que sirven de enlace con otras formas de entretenimiento y enajenación que a la postre seguirán incrementando las ganancias de los negocios culturales y coadyuvarán al rescate de sus artistas que no son más que empleados dentro de su estructura financiera.

1.6 El papel de los individuos dentro de la industria cultural

Uno de los preceptos más importantes dentro de *la ilustración* fue el desarrollo del individuo, sujetos que se liberaran a sí mismos del tutelaje al que habían estado sometidos por siglos. Gracias a ello, durante este periodo tan importante para la humanidad, se llevaron a cabo grandes inventos y desarrollos tecnológicos que abrirían las puertas al progreso.

No obstante, aquí aparece una contradicción de mucha importancia y que es digna de reflexión. Los ilustrados buscaban la liberación del ser humano para que fueran capaces por sí mismos de formar sus propios pensamientos, de reflexionar, de cuestionarse, sin embargo las propias innovaciones gestadas durante este movimiento intelectual derivaron en nuevas formas de tutelaje y subordinación con la aparición de la industria del entretenimiento.

Es evidente que dentro de un sistema político resulta menos complicado gobernar si las mentes están alineadas y estandarizadas de acuerdo al proyecto de nación implantado por el grupo que se encuentra en el poder en un momento determinado.

Por lo tanto es indispensable que existan mecanismos de control para lograr dicho cometido, pero no pueden ser las mismas medidas autoritarias de otros tiempos, es necesario que sean más sutiles y que los gobernados estén dispuestos a asimilarlas sin mayores cuestionamientos. La industria cultural no podía encajar mejor.

“La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo no tiene necesidad de ser manejada según mecanismos psicológicos. Los productos mismos, a partir del más típico, el film sonoro, paralizan tales facultades mediante su misma constitución objetiva”. (Horkheimer y Adorno, 1988:24)

Esto es una situación que los sistemas de gobierno no estarán dispuestos a desaprovechar, mientras haya una sociedad entretenida y distraída, siempre será posible tutelarla para sus propios intereses.

Un importante sector del mercado para la industria cultural es la comunidad adolescente y esto es debido a que ellos están en la etapa de su formación como individuos dentro de la sociedad. Esta es la etapa del ser humano en la que se está en la búsqueda de una identidad propia, pero para ello se requieren prototipos a seguir, y son los propios estereotipos culturales los que alimentan ese deseo de emancipación de la niñez. Al respecto Adorno menciona lo siguiente: “No sólo apelan a las canciones de moda de un *lonely crowd*, a los atomizados. Cuentan con los menores de edad; aquellos que no son dueños de la expresión de sus emociones y experiencias, ya sea porque carecen de toda capacidad de expresión, o porque ésta ha sido mutilada por los tabúes de la civilización. (Adorno, 2009:211)

A pesar de esto, el público adolescente tiene en la capacidad de reorganizar sus estructuras mentales gracias a esa búsqueda de identidad e individualidad. Los adolescentes son sujetos que estarán dispuestos a probar todo aquello que les permita autodefinirse, a construir un camino que puedan definir como propio.

Para contribuir en ese proceso de formación de su personalidad es necesario hacer uso de lo que les es familiar, de aprovechar los conocimientos que han adquirido a través de sus años de vida y de esta manera permitirles desarrollar una consciencia más crítica ante el mundo que les rodea.

CAPÍTULO II: LA TEORÍA CONSTRUCTIVISTA COMO FUNDAMENTO EN LA GENERACIÓN Y DESARROLLO DE NUEVOS CONOCIMIENTOS

2.1 La teoría piagetiana

Todos los seres humanos contamos con conocimientos y experiencias que hemos acumulado a través de nuestra vida, y es que desde el momento de nuestro nacimiento el cerebro humano tiene la capacidad de almacenar información, la cual a través del tiempo reorganizaremos o readaptaremos de acuerdo a nuestras propias necesidades socio-culturales.

Jean Piaget (1886-1980), psicólogo suizo, creador de la ciencia a la que él mismo denominó como **epistemología genética**, afirmaba que “el niño no podría conocer algo si no construye el conocimiento él mismo. En efecto Piaget llamó al niño constructivista, esto es, una persona que opera sobre los objetos y sucesos nuevos y de ese modo comprende sus características esenciales”. (Shaffer y Kipp, 2007: 244)

“Para Piaget hablar de génesis es hablar de desarrollo. Este concepto, que le da nombre a su teoría *Genética*, nada tiene que ver con la rama de la biología y no remite solamente al origen sino a todo el proceso de desarrollo que precede a cada estado de conocimiento. Cada estructura cognitiva tiene su génesis a partir de otras más elementales las cuales no son un principio absoluto sino que remiten a su vez a otras más elementales aún, según el creador de la teoría, hasta llegar al infinito”. (Bendersky, 2004:41)

Es por ello que en el campo de la educación es importante que se tomen en cuenta todas las formas de conocimiento adquiridas por los estudiantes sin importar si lo han hecho por medio de la educación *formal, no formal o informal*, puesto que todas ellas son susceptibles de ser reconfiguradas y reutilizadas.

Estas tres formas de educación se definen de la siguiente manera:

- Educación **formal** es la que se encuentra sistematizada y normada por las legislaciones educativas de un Estado, por ejemplo; estudios de educación primaria con reconocimiento oficial.
- La educación **no formal** no se distingue por su grado de sistematización (porque también se encuentran estructuradas formalmente), no por un criterio absolutamente legislativo y, aun, jurídico. Según esta perspectiva, nos referimos a los estudios que no culminan con la obtención de diplomas y títulos reconocidos oficialmente (por ejemplo, estudios de idiomas en academias que no tienen reconocimiento oficial).
- En la educación **informal** se enuncian procesos y resultados que desconocemos, pero que podemos decir que cuentan con valor educativo. Se trata de un tipo de educación indeterminada, no sistematizada ni intencional, atemporal, sin definición espacial, originada en múltiples afluencias, acciones, proceso y accidentes propios de la vida cotidiana, por ejemplo, lo que se aprende cotidianamente –familia, amistades, ambiente laboral, etc. – y que deja un aprendizaje en nosotros. (Ramírez, 2010: 12)

En el contexto del presente trabajo, lo anterior toma una relevancia fundamental, ya que como hemos mencionado anteriormente, los adolescentes poseen experiencias musicales previas que incluyen la audición de música, la asistencia a conciertos o eventos en donde hay música aunque sea de manera ambiental o incidental e incluso la ejecución de un instrumento musical.

Todas estas experiencias acumuladas durante el transcurso de la vida de las personas forman *estructuras*, concepto que Piaget desarrolla en sus trabajos de investigación. Una estructura es una totalidad en tanto sistema de transformaciones que se autorregula. Esto no implica que la estructura se mantenga estática, que no se produzcan modificaciones en su interior; por el contrario, la estructura es definida

como un sistema de transformaciones, pero las mismas respetan una organización que sigue identificándola como tal. Cuando dicha organización se modifica, también se modifica la estructura. (Bendersky, 2004:42)

Las estructuras van sufriendo modificaciones en su interior y se van complejizando hasta llegar a un punto en el que la información acumulada no puede ser contenida dentro de sus límites propios, de tal suerte que se generan nuevas estructuras o se interrelacionan con estructuras preexistentes para formar otras de mayor complejidad.

Para nuestro autor, la experiencia sobre los objetos es algo de suma importancia para el desarrollo y formación de nuevos conocimientos. Existen dos tipos de experiencia.

- 1) Experiencia física, la cual consiste en actuar sobre los objetos para extraer sus propiedades; por ejemplo, comparar el peso de los objetos. Este tipo de experiencia no es simplemente un registro de un dato; por el contrario, implica asimilación a las estructuras del sujeto e implica interacción entre sujeto y objeto.
- 2) Experiencia lógico-matemática, aquí el conocimiento surge, no de la acción sobre los objetos, sino de la coordinación de las acciones, es entonces una acción constructora. Un ejemplo podría ser descubrir que la suma de un conjunto es independiente del orden espacial que tengan sus elementos. El conocimiento es abstraído de las acciones que ejercen sobre los objetos y no de los objetos mismos. (Bendersky, 2004:56)

En la música, al ser un campo de conocimiento en donde están implicadas la teoría y la práctica, la afirmación anterior es de mucho peso. Para la buena ejecución de un instrumento musical se requieren de habilidades físicas y motrices que sólo pueden ser desarrolladas por medio de la práctica constante, organizada y

disciplinada. No obstante, eso no es suficiente. Para lograr una ejecución instrumental que pueda ser considerada como música es necesario que estén presentes otros elementos propios de la interpretación musical como la dinámica, la agógica, y demás. Dichos elementos aparecerán una vez que sean asimilados los conocimientos prácticos y sean llevados a un nivel superior, en donde se apliquen de manera consciente. Asimismo, el conocimiento de la teoría, la audición musical, entre otros, contribuirán a que exista una verdadera interpretación musical y no una mera producción de sonidos que pueden o no estar organizados.

Piaget considera que los sistemas cognitivos no son estáticos, sino que se encuentran en constante movimiento y son modificados por el entorno en el que están inmersos o por los que lo rodean. “Los sistemas cognitivos están a la vez abiertos en un sentido (el de los intercambios con el entorno) y cerrados en otro, en cuanto <<ciclos>>. (Piaget, 1978:6)

Asimismo, el autor considera que existen dos procesos fundamentales que constituirán los componentes de todo equilibrio cognitivo, los cuales son la <<asimilación y la acomodación>>. “El primero es la incorporación de un elemento exterior (objeto, acontecimiento, etc.)...pero además se puede hablar de una asimilación recíproca cuando dos esquemas o subsistemas se aplican a los mismos objetos (por ejemplo, mirar o coger) o se coordinan sin tener necesidad de contenido real.” (Piaget, 1978:8)

Como lo hemos mencionado anteriormente, la interacción con los objetos permite que se extraigan de sí las cualidades y elementos que propician el desarrollo cognitivo, además que de que no solamente pueden afectar y/o modificar una estructura en particular, sino también las adyacentes a ella en una situación dada. Además, es posible que en el proceso de asimilación diferentes estructuras interactúen entre sí formando así nuevas o complejizando las ya existentes.

El segundo proceso es el de la acomodación, “es decir, la necesidad en que se encuentra la asimilación de tener en cuenta las particularidades propias de los elementos que hay que asimilar”. (Piaget, 1978:8). De acuerdo a lo anterior, podemos decir que este proceso es complementario del primero, ya que a partir de la asimilación la acomodación, como su nombre lo indica, acomoda o reorganiza los conocimientos adquiridos. La importancia de este proceso estriba en que una vez realizado el proceso de acomodación es que los aprendizajes pueden emplearse en situaciones diferentes a las que le dieron origen.

En el caso de los niños esto lo vemos representado al momento de que empiezan a nombrar cosas por primera vez, por ejemplo, cuando han determinado que un animal con pelo, de cuatro patas y cola (por mencionar algo muy obvio) se le llama perro, extraerán sus elementos y los aplicarán en animales cuyas características sean animales, a los cuales por consiguiente denominarán como perros.

Sin duda las aportaciones de Piaget en el campo de la generación de conocimiento fueron el parte-aguas para el desarrollo de otras teorías en el campo de la psicología y la epistemología, sin embargo hay quienes consideran que en su intención de mantenerse lo más apegado posible al ámbito de las ciencias exactas algunas de sus ideas fueron limitadas. El ser humano es un ser social, por lo tanto su desarrollo físico, mental y emocional se verá influenciado directamente por el entorno que lo rodea. La geografía, la economía, la sociedad y su cultura, son aspectos que contribuirán a darle forma al individuo y su personalidad. Aunque Piaget no le dio demasiada importancia a los aspectos sociales dentro del desarrollo del ser humano, eso no disminuye el valor de sus aportaciones. (Shaffer y Kipp, 2007: 274)

2.2 Teoría sociocultural de Vygotsky

A diferencia de Piaget, Lev Vygotsky (Rusia, 1896-1934), otro importante teórico del campo del aprendizaje, estaba convencido de que el desarrollo cognitivo ocurre dentro un de un contexto socio cultural y que muchas de las habilidades cognoscitivas sobresalientes del niño provienen de la interacción social con los padres, profesores y otras personas más competentes. No obstante, para la realización de algunos de los trabajos de investigación de este autor en particular, se basaron en investigaciones realizadas por su contemporáneo Piaget.

Una de las tesis que sostiene Vygotsky es que “el desarrollo del pensamiento está determinado por el lenguaje, es decir, por las herramientas lingüísticas del pensamiento y la experiencia socio-cultural del niño. Esencialmente, el desarrollo del lenguaje interiorizado depende de factores externos; el desarrollo de la lógica en el niño, como lo han demostrado los estudios de Piaget, es una función directa del lenguaje socializado. El crecimiento intelectual del niño depende del dominio de los medios sociales del pensamiento, esto es, del lenguaje”. (Vygotsky, 1973:44)

Es innegable que el entorno socio-cultural en el que se desarrollan las personas afectan sus desarrollos cognitivos y culturales, así como el comportamiento que desarrollarán en las diferentes etapas de sus vidas, por lo tanto es indispensable tomar en cuenta las consideraciones sociales e históricas de las personas al momento de determinar qué aprenderán y la manera en que habrán de hacerlo.

Para Vygotsky, al igual que para Piaget, la génesis del conocimiento se da en la infancia, en la cual el niño va aprendiendo en la medida que va teniendo experiencias con el mundo que lo rodea, sin embargo la formulación de conceptos no se da inmediato, sino conforme se va apropiando de los elementos propios de los objetos con los que interactúa.

Como vimos en el apartado anterior, en el que Piaget detecta dos procesos fundamentales para la formación de estructuras cognitivas, Vygotsky observa dos líneas dentro del proceso de formación de conceptos. “La primera es la formación de complejos: el niño une diversos objetos en grupos bajo un "apellido" común, este proceso pasa a través de varias etapas. La segunda línea de desarrollo en la formación de los "conceptos potenciales" basada en la elección de determinados atributos comunes. En ambas, el uso de la palabra es una parte integral del proceso de desarrollo, que mantiene su función directriz en la formación de los conceptos genuinos, a los que conducen estos procesos”. (Vygotsky, 1973:65)

El autor considera que la formación de los complejos en los niños y los conceptos en los adultos permite una comunicación y entendimiento mutuo, sin embargo se puede caer en la equivocación de hacerlos pasar por iguales, es decir, no es la misma forma en la que un niño concibe a un caballo como lo hace un adulto. “Es fácil comprender el origen de este error, ya que el niño aprende muy temprano una gran cantidad de palabras que significan lo mismo para él que para el adulto, y el mutuo entendimiento de éste con el niño crea la ilusión de que el punto final en el desarrollo del significado de las palabras coincide con el de partida, que el concepto se encuentra ya listo desde el comienzo y que no está sujeto a ningún proceso evolutivo”. (Vygotsky, 1973:56)

¿Pero qué sucede en la adolescencia?. En esta etapa de los seres humanos, los complejos empiezan a convertirse en conceptos, pues los adolescentes serán capaces de aplicar con los conocimientos adquiridos en situaciones específicas directamente relacionadas con las experiencias previamente adquiridas. Sin embargo, al ser una etapa de transición, los adolescentes entrarán en momentos de confusión y divagación cuando se encuentren en situaciones de definición de conceptos que no han sido asimilados completamente. “El adolescente formará y usará un concepto bastante correctamente en una situación concreta, pero encontrará extrañamente difícil el poder exponerlos en palabras, y la definición

verbal será en la mayoría de los casos mucho más estrecha que la que podría esperarse por la forma que ha utilizado el concepto”. (Vygotsky, 1973:56)

Por lo tanto, la necesidad de que los adolescentes estén frente a la posibilidad de interactuar con personas que les permitan desarrollar sus propias capacidades es fundamental, y esto no implica que sean los profesores, u otros actores, quienes definan y/o decidan lo que los jóvenes deben aprender, sino deben ser guías durante todo el proceso educativo, para así permitirles a los estudiantes construir y desarrollar su propio conocimiento. No se trata de “mostrar el camino”, se trata de colaborar para definirlo y por supuesto, “hacerlo más corto”.

Otro concepto importante que acuñó este autor es el de las zonas de **desarrollo próximo** (Shaffer y Kipp, 2007: 278), en el que habla acerca de la importancia que tiene la interacción social de los individuos dentro de su desarrollo educativo, pues al tener un dialogo constante con personas más capacitadas en áreas específicas del conocimiento, los individuos, y principalmente los niños y adolescentes podrán construir y desarrollar nuevos conocimientos a partir de las experiencias adquiridas con estos sujetos. Es decir, al mismo tiempo que se da un intercambio de experiencias sociales, los individuos están formando redes de conocimiento que después adaptarán de acuerdo a sus propias necesidades y circunstancias.

Vygotsky identificó perfectamente que no en todas las culturas el aprendizaje se da la misma manera y en las mismas condiciones y circunstancias. Aún existen sociedades en el mundo moderno en el que los niños no asisten a la escuela por diferentes circunstancias, o sólo por el simple hecho de que no existen, pero eso no significa que no haya aprendizaje. Los individuos adquieren sus conocimientos y desarrollan sus habilidades interactuando con personas más experimentadas que generalmente son de mayor edad.

No obstante, en las sociedades occidentales actuales se privilegian los conocimientos “formales” o “legitimados” por el Estado, aquellos que han sido

aprobados para enseñarse dentro de las escuelas públicas y privadas, y se han hecho a un lado las formas de conocimiento populares, que sin duda tienen mucho que ofrecer dentro del ámbito educativo.

2.3 La teoría del aprendizaje de Jerome Bruner

Jerome Bruner, (1915-2016) originario de Estados Unidos, es otro importante psicólogo e investigador en el campo de la eprendizaje y la educación. Sus trabajos, al igual que los de Piaget y Vygotsky se enfocan principalmente en descubrir cuáles son los procesos implicados en la generación, formación y desarrollo de conocimientos en los seres humanos. Los trabajos de Bruner tienen como base investigaciones y experimentonces científicos que le dan una muy importante veracidad a sus resultados y conclusiones.

De manera análoga a las ideas de los autores que hemos estudiado en el desarrollo de este capítulo, Jerome Bruner desarrolla diferentes conceptos sobre los cuales centra sus trabajos. Uno es de ellos es acerca de los **sistemas de codificación**, los cuales el autor define como “un conjunto de categorías específicas, relacionadas de modo contingente. Es la forma en que una persona agrupa y relaciona información sobre su mundo y se halla constantemente sujeta a cambio y reorganización”. (Bruner, 1988:28)

Aunque cada uno de los psicólogos que hemos presentado en este trabajo tienen sus propias maneras de abordar el problema de educación, podemos observar que sus conceptos se encuentran fuertemente relacionados. En el caso de los sistemas de codificación, identificamos que Bruner propone que primeramente se construyen dichos sistemas y posteriormete se aplican en situaciones dadas.

Asimismo, el autor menciona que el entorno social e histórico en el que se desarrolla cada ser humano influirá directamente en sus sistemas de codificación, lo que da cuenta de que a pesar de fundamentar sus trabajos con investigaciones científicas

es sabedor de que el ser humano es un ser social. Respecto a esto Bruner menciona: “Obviamente, el principal proveedor de instrucciones es nuestra propia historia pasada. Para vivir en cierto tipo de marco profesional o social, nuestro acercamiento a una experiencia nueva se ve constreñido; adquirimos, si se quiere, una deformación profesional respecto a los modos de modificar acontecimientos. El matemático tiende, con el tiempo, a codificar más y más elementos según ciertos códigos formales que son moneda de uso corriente en su profesión.” (Bruner, 1988:33)

El lenguaje también es otro elemento importante para este psicólogo, así como lo es para Vygotsky, y considera que al ser un elemento de índole social, éste determinará muchos aspectos en el desarrollo cognitivo de los seres humanos. Recordemos que en el apartado del investigador ruso mencionamos que él habla de que primigeniamente se forman complejos para después formar conceptos, pues para Bruner primero existe una etapa de categorización en la que los niños extraen las características propias de los objetos, y las que les son asignadas por su propio entorno socio-cultural y los agrupa de acuerdo a la similitud entre ellas. El autor lo concibe de esta manera: “Las categorías, según las cuales el hombre clasifica y responde al mundo que le rodea, reflejan profundamente la cultura cuyo seno ha nacido. El lenguaje, el modo de vida, la religión y la cultura de una persona forjan el modo como experimenta los acontecimientos que nutren su propia historia. En este sentido su propia historia personal viene a reflejar las tradiciones y modos de pensar de su cultura, ya que los acontecimientos que afronta se filtran a través del sistema de categorías aprendido.” (Bruner, 2001:23)

La categorización es una actividad humana cotidiana. Las personas siempre están buscando clasificar las cosas de acuerdo a sus características, y esto es por una simple cuestión de orden. La sensación de caos desagrada, por lo tanto existe la tendencia de agruparlo todo, y en el música esto no es la excepción y los géneros musicales son la prueba fiel de ello. Aunque sabemos que la mayoría de las composiciones musicales, ya sean de carácter clásico o popular, tienen elementos

y características que las hacen únicas, siempre buscamos clasificarlas y enmarcarlas dentro del grupo de sus semejantes. Sin embargo eso no significa que las grupos tienen límites intraspasables, pues no son estáticos, sino que la abstracciones de las cualidades de lo aprendido al hacer dichas clasificaciones son susceptibles de ser aplicados a otros objetos o situaciones diferentes a las originales.

Posterior a la categorización, surgen los conceptos, los cuales son representaciones abstractas de los conceptos, en el campo de la cognición esto es fundamental. “La adquisición de un concepto tiene algo de carácter mágico. Es como si el dominio de una distinción conceptual fuera capaz de enmascarar la memoria preconceptual de los objetos ahora distinguidos. (Bruner, 2001:23)

El saber que se posee un concepto, y saberse capaz de manipularlo de acuerdo a las necesidades en momentos y situaciones dadas, brinda una mayor seguridad personal, lo que propicia un mejoramiento en el aprendizaje y desarrollo de la creatividad, que en la música y las artes en general esto es indispensable.

2.4 El constructivismo dentro del aprendizaje de la música popular.

En el aprendizaje de la música, y más específicamente en el campo de la música popular, podemos observar que las formas de construir el conocimiento que abordamos anteriormente están presentes en diferentes momentos en el proceso de adquisición de conocimientos de los músicos populares.

En la mayoría de las ocasiones nos damos cuenta de que no existe un método de enseñanza musical sistematizado dentro en la música popular y que los músicos van adquiriendo y desarrollando sus habilidades de acuerdo a las necesidades y demandas del momento o al género musical al que decidieron integrarse. Sin embargo, eso no impide –aunque desde un punto de vista objetivo sí resulta ser

una limitante– que se desarrollen músicos de alto nivel de ejecución en diferentes instrumentos musicales.

Dentro de la música popular existen formas de notación musical que hacen que la transmisión del conocimiento de un músico a otro sea posible, pero como veremos más adelante, las relaciones interpersonales, así como la formación de grupos sociales con intereses afines serán determinantes para que haya un verdadero proceso de **enseñanza-aprendizaje**. Dicho proceso “es el procedimiento mediante el cual se transmiten conocimientos especiales o generales sobre una materia, sus dimensiones en el fenómeno del rendimiento académico a partir de los factores que determinan su comportamiento”. (EcuRed: 10 de marzo de 2019)

2.3.1 ¿Cómo aprenden los músicos populares?

Como se habló al inicio del presente trabajo, la música popular es aquella que se encuentra fuera de los cánones tradicionales de la música académica y que es emanada del pueblo. Por consiguiente a los músicos que la ejecutan los llamaremos *músicos populares*.

Estos músicos, muchas veces sin formación musical profesional o escolástica, componen, arreglan, o ejecutan la música sin el apoyo de un material escrito, como lo es el caso de la partitura, por lo cual el desarrollo de la memoria es fundamental dentro de su quehacer artístico. Es por esta razón que infinidad de canciones de diferentes géneros musicales no se encuentran en un *soporte escrito* y la única manera de reproducirlas es realizando una copia auditiva de las mismas, o como se conoce coloquialmente como “sacar de oído”.

En el libro *How popular musicians learn*, la autora Lucy Green nos ofrece un panorama acerca de cómo aprenden los músicos populares en el Reino Unido a través de entrevistas realizadas a músicos ejecutantes de diversos instrumentos musicales propios de la cultura popular de ese país.

Por supuesto las características socio-culturales de aquella nación son completamente diferentes a las nuestras, sin embargo en cuanto a las formas de aprendizaje identificamos bastantes similitudes que nos sirven de norte para nuestra investigación.

Lucy Green comenta que existen diferentes enfoques dentro del estudio de la música popular, pero uno de los más empleados es el entrenamiento auditivo (Green, 2002:73). Esto evidentemente resulta ser una ventaja en el aprendizaje musical porque sin importar si hablamos de música académica, o popular, para un músico es indispensable el desarrollo de un oído musical que le permita identificar melodías, armonías, ritmos, y demás elementos musicales.

Al cuestionar esta autora a algunos músicos populares respecto a cómo iniciaron su práctica musical, ellos mencionan que lo hicieron a través de la copia e imitación de las canciones y música que en su momento les era atractiva en la adolescencia. Asimismo, ellos coinciden que hacían uso de grabaciones y de *backing tracks*⁶ (Wikipedia:10 de marzo de 2019) en sus tiempos de estudio. (Green, 2002:73)

Es innegable que con los desarrollos tecnológicos actuales, los músicos tienen ante sí un sin fin de herramientas digitales que les permiten abordar esta práctica de una manera más sencilla, además de que en internet se pueden encontrar tutoriales que hacen más accesible el conocimiento.

Asimismo, la ejecución de “covers”, que es la reproducción exacta o casi exacta de canciones populares, ofrece importantes aportaciones en el desarrollo musical de

⁶ Un backing track es una grabación de audio en una cinta de audio, un CD o un medio de grabación digital o una grabación MIDI de instrumentos sintetizados, a veces de acompañamiento puramente rítmico, a menudo de una sección de ritmo u otras partes de acompañamiento con las que los músicos en vivo tocan o cantan. Las pistas de acompañamiento permiten a los cantantes y bandas agregar partes a su música que serían poco prácticas o imposibles de interpretar en vivo.

sus ejecutantes. Por un lado, como ya se mencionó anteriormente, es indispensable realizar un importante esfuerzo auditivo para copiar los arreglos en los diferentes instrumentos musicales y posteriormente ejecutarlos. Además, la reproducción de estas canciones permitirá ir desarrollando un lenguaje creativo que posteriormente derivará en la ejecución interpretaciones personales de distintas obras y distintos géneros musicales, así como la creación de música original.

“Sin la experiencia ganada de la copia y la ejecución de *covers*, es poco probable que el trabajo musical sea convincente situado en un estilo reconocido como música”. (Green, 2002:75)

2.4 La música popular dentro del aula de clases

Históricamente la música clásica y la música popular no han convergido en los salones de clases, siendo la primera el tipo de música legitimada por las instituciones públicas de artes y música de nuestro país, mientras que la segunda está más ligada al ámbito popular (al pueblo), o a las instituciones privadas en donde se enseña música. Quizás esto se deba a etiquetas derivadas de prejuicios que la propia comunidad de artistas ha generado respecto a la calidad o validez de la música popular, sin embargo es un hecho que resulta ser meramente subjetivo.

Keith Swanwick comenta que “un modo de afrontar los sistemas de valor basados en prejuicios-que pueden concretarse en torno a posibles respuestas musicales- es evitar las etiquetas hasta tener la experiencia directa con la música”. (Swanwick, 2006:110)

Thomas Regelski comenta lo siguiente respecto a este tema: “Desafortunadamente la enseñanza de la música, tanto en escuelas públicas como a nivel de educación superior, muchas veces no consiste más que en un maestro transmitiendo sus propios conceptos en sus propios términos conceptuales, en vez de ayudar al

alumno a que él mismo experimente el proceso musical y llegue a su propio entendimiento conceptual de ello”. (Regelski, 1980:39)

Por este motivo es imperativo que los educadores musicales, quienes tomarán el rol de guías dentro del proceso educativo, eviten en la medida de lo posible hacer comentarios cargados de prejuicios respecto a los géneros o gustos musicales de sus estudiantes, porque de ello dependerá su interés de acercarse o no a la música.

Cada individuo es portador de su propio capital cultural⁷ (Rodríguez: 10 de marzo de 2019) y debe ser comprendido, respetado y aceptado. Sin embargo es necesario involucrar a los jóvenes a ámbitos que les sean propicios para su propio desarrollo como seres humanos y sin lugar a dudas la música académica ofrece importantes elementos para ello, puesto que es patrimonio cultural de la humanidad.

Los individuos son capaces de adaptarse a nuevas circunstancias y condiciones puesto que no son autómatas. “Si hemos de aceptar que todo lo que percibimos está determinado completamente por lo que creemos, no podremos enseñar ni aprender”. (Swanwick, 2006:107)

Los seres humanos, al ser creadores y usuarios de símbolos podemos adaptar y reconfigurar nuestros sistemas de creencias y generar nuevas redes conceptuales.

El autor agrega lo siguiente: “Es fácil habituarse a nuevos sonidos (...). En el plano educativo este posible obstáculo se puede superar con facilidad mediante una reiterada inmersión hasta que el elemento de novedad y extrañeza se asimile sin un esfuerzo consciente. (Swanwick, 2006:110)

⁷ El capital cultural es un término proveniente de la sociología y acuñado por el autor Pierre Bourdieu. Consiste en una serie de activos sociales que una persona puede poseer, como la educación, el intelecto o la manera de vestirse o comportarse. Este capital cultural permite el movimiento social de una clase a otra en las sociedades que están estratificadas.

Es por esta razón, como ya se ha comentado con anterioridad, que en el proceso de la enseñanza musical se parta de las propias experiencias de los estudiantes y progresivamente ir las conduciendo hacia tradiciones diferentes a las de sus orígenes socio-culturales, como lo es el campo de la música clásica.

2.5 Recursos de notación musical más empleadas en la música popular.

La música popular es una descendiente directa de la música clásica occidental, pues se basa en los fundamentos teóricos desarrollados por esta última. Al igual que la música académica, la música popular cuenta con los elementos de armonía, melodía y ritmo, asimismo emplea recursos de dinámica, agógica, entre otros. En pocas palabras, emplea todos los recursos técnicos, teóricos e interpretativos de la música clásica pero abordada desde otra perspectiva y con otros fines creativos.

En música popular, la notación musical incluye la escritura en partitura, tablatura de guitarra, notación de percusión y símbolos de acordes (...). Aunque la notación de una manera u otra juega un rol en el aprendizaje para muchos músicos populares en sus inicios, siempre está fuertemente mezclado con las prácticas auditivas, es usada como un suplemento en vez de ser el mayor recurso del aprendizaje. (Green, 2002:75)

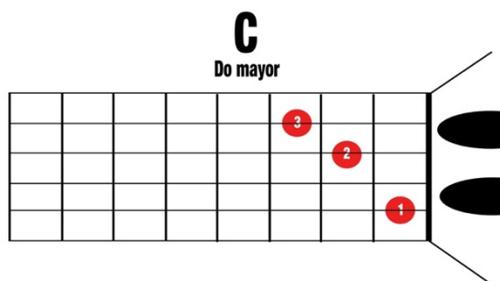
A continuación hablaremos de algunas formas y recursos de notación musical empleados dentro del ámbito de la música popular.

2.5.1 Los esquemas gráficos y el cifrado

En la guitarra, instrumento sobre el cual se está desarrollando el presente trabajo, encontramos formas de notación y escritura propias del ámbito popular de las cuales echan mano los guitarristas principiantes y que sin duda son de un importante valor para su aprendizaje y una de ellas es el empleo de esquemas gráficos que

representan acordes por medio de posiciones fijas que serán tocados por la mano izquierda.

Este tipo de esquemas suelen mostrar la posición exacta en la que se deben colocar los dedos de la mano izquierda e indican el dedo con el cual se debe pisar cada nota del acorde como se muestra en la imagen de abajo.



Diseño elaborado por: Rodrigo Morales Gallardo

Asimismo, dichos esquemas por lo general vienen acompañados por el nombre del acorde y el cifrado correspondiente para que los guitarristas puedan hacer una relación entre ellos y cuando tengan que enfrentarse a una canción en la que sólo se emplee el cifrado estén capacitados para formar una imagen mental del acorde y colocar la posición sin mayor complicación.

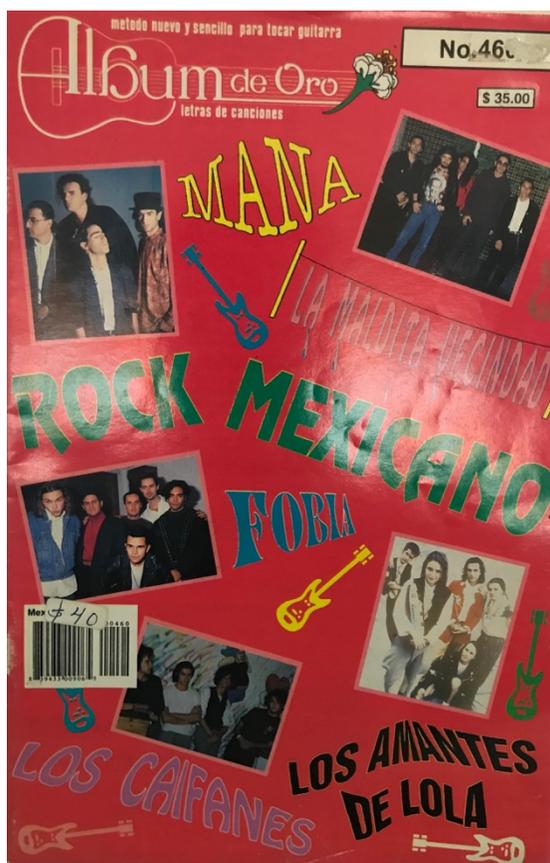
Esta forma de notación musical durante décadas ha sido altamente empleada por los guitarristas populares principiantes y amateurs, no sólo en México, sino en diferentes partes del mundo gracias a su fácil comprensión.

En nuestro país la revista **Guitarra Fácil**, así como otras de corte similar, ha utilizado esta forma de notación musical desde su lanzamiento hasta la actualidad.

Esta revista, de los años 70's a 90's, dedicaba cada uno de sus números, que coloquialmente se les llamaba "cancioneros", a las canciones más populares de los cantantes o grupos de moda en donde mostraba la letra de las mismas y en la parte superior de cada verso le asignaba el cifrado correspondiente de cada uno de los acordes que se emplean para la armonización. En ocasiones lo hacía utilizando números, los cuales eran designados previamente a cada uno de los acordes de la

tonalidad correspondiente y en otras utilizaba tal cual el *cifrado norteamericano* del cual se hablará en el **CAPÍTULO IV** del presente trabajo.

A continuación mostramos un ejemplo de una portada de un número de la revista álbum de oro (revista de Guitarra fácil) dedicada a grupos de Rock Mexicano muy populares a finales de la década de 1990 y haremos una descripción de una de las canciones que presentan y sus herramientas didácticas utilizadas.



Portada de la revista Álbum de oro No. 469

LA NEGRA TOMASA
(G. Rodríguez=
Armonizada en LA MENOR (Am)
CANTAN: LOS CAIFANES

Cifrado del acorde
↓
Am
Estoy tan enamorado
de la negra Tomasa
que cuando se va de casa
triste me pongo

Estoy tan enamorado
de la negra Tomasa...(Rept.)

Am
Estoy tan enamorado
de mi negra preciosa
que cuando se va de casa
triste me pongo

Estoy tan enamorado
de mi negra preciosa...(Rept.)

G F E7
Ay, ay, ay,
esa negra linda
me tiene loco
que me come
poquito a poco

E7
Esa negra linda
me tiene loco...(Rept.)

Am
Estoy tan enamorado
de la negra Tomasa...(Rept.)

Final:

Am **E7**
La la ra, la ra la
la ra, la ra la
mi negra linda
nunca me dejes

E7
La la ra, la ra la... (etc.)

Melodía inicial de la canción

CUMBIA Ritmo

Am

E7

Acorde empleado en la canción

G

F

26

Página 26 de la revista Álbum de oro No. 469

Como podemos observar en la imagen de arriba quienes transcriben las canciones empleando el cifrado americano buscan que el guitarrista cuente con los elementos suficientes para poder realizar una ejecución de la canción lo más aproximada posible a la versión original.

Es importante mencionar que es indispensable que se conozca la canción previo a su ejecución, especialmente si se desea tocar y cantar, puesto que aunque se ofrece la melodía inicial de la canción resulta insuficiente para la interpretación total del tema, sin embargo, los guitarristas más experimentados son capaces de ser acompañantes de otros cantantes amateurs o profesionales siguiendo visualmente las indicaciones dentro de la canción sin haberla escuchado e incluso estudiado con anterioridad.

Esto último toma mucha relevancia dentro del aprendizaje de la guitarra debido a que conforme los guitarristas han tocado un amplio número de canciones por medio de la lectura del cifrado, empieza a desarrollar habilidades musicales como la audición melódica y armónica, la rítmica, la coordinación y por supuesto la entonación que posteriormente le permitirán la reproducción de otras canciones por medio del oído.

En la actualidad existen infinidad de sitios web en donde los guitarristas pueden acceder y conseguir los cifrados de canciones tanto en español como en otros idiomas completamente gratis, sin embargo es importante tomar en consideración que muchas veces las transcripciones pueden contener errores ya que son los propios usuarios de las sitios quienes las comparten y no existe un control de calidad en las mismas, por lo que resulta necesario que los músicos desarrollen sus habilidades auditivas para detectar y corregir dichas equivocaciones.

Un sitio muy popular en México para obtener cifrados de canciones de moda es www.lacuerda.net.

2.5.2 La tablatura

La tablatura no es una forma de notación popular moderna, esta forma de escritura musical proviene de la época del renacimiento y se utilizaba principalmente en instrumentos como la vihuela así como otros instrumentos de cuerda punteada de ese período. La vihuela es uno de los instrumentos antecesores de la guitarra

clásica la cual era de 6 órdenes (cuerdas dobles en cada orden) y su afinación era muy similar al instrumento en cuestión.



Imagen tomada de: <http://amayahistoriadela musica.blogspot.com/2014/05/los-instrumentos-del-renacimiento.html>

Como se mencionó más arriba, mucha música del renacimiento para este instrumento se escribía en tablatura, en donde cada una de las líneas representaba un orden y estaban ordenadas de la misma manera que lo están en el instrumento, es decir, de arriba hacia abajo, en donde el orden inferior es el más agudo y el orden superior el más grave. En este tipo de tablatura se escribían números sobre las líneas lo cual indicaba el número de traste que se debía tocar y por lo tanto el sonido que se produciría, y se leía de derecha a izquierda. Además en la parte superior se escribía la rítmica correspondiente a cada compás (aunque en este tiempo aún no estaba definido completamente el concepto de compás).

No profundizaremos más en la tablatura renacentista puesto que no es un tema primario dentro del presente trabajo, sin embargo era necesario abordarlo para poder contextualizar lo que a continuación se muestra.

La tablatura que se utiliza en la actualidad es muy similar a la empleada en el renacimiento; este tipo de tablatura también está representada por un gráfico de 6 líneas que representan cada una de las cuerdas de la guitarra, pero es aquí donde encontramos la primera diferencia.

El orden de las líneas de la tablatura está invertido respecto a las cuerdas de la guitarra, es decir, la línea superior representa la cuerda más aguda de la guitarra, o sea la primera, mientras que la línea inferior indica la cuerda más grave, la sexta.

La segunda diferencia que encontramos es que, como se dijo más arriba, en la tablatura renacentista se escribían las figuras rítmicas correspondientes a cada fragmento musical, mientras que en la tablatura musical dicha notación se omite y sólo se escriben la numeración de los trastes que deben tocarse, así como algunas indicaciones de ornamentación y expresión de las frases.

Así como en la notación del cifrado, es necesario que los guitarristas conozcan la canción o pieza musical para poder reproducir lo que está escrito en la tablatura y en este caso no es posible la interpretación de la misma con base a experiencia porque es necesaria la ejecución correcta de la rítmica para que el pasaje musical suene como en la versión original.

Como podemos observar, en el marco de la música popular se le da mucha importancia a la cuestión auditiva, por lo tanto los músicos, y en este caso los guitarristas, tienen no sólo la necesidad, sino la obligación de escuchar todo aquello que desean tocar con el propósito de realizar una ejecución y una interpretación lo más parecido posible a las versiones originales, aunque siempre tiene la posibilidad de proponer sus propias interpretaciones al no estar sujetas a formas y escrituras previamente establecidas.

YESTERDAY

The Beatles

TablaturaParaGuitarra.blogspot.pe

A

Measure 1: A box labeled 'A' is positioned above a vertical green line at the first fret. The tablature consists of three staves labeled T, A, and B. The top staff (T) has notes 0, 1, 0, 3, 3. The middle staff (A) has notes 0, 3, 3. The bottom staff (B) is empty.

4

Measures 2-4: The tablature consists of three staves labeled T, A, and B. Measure 2: T (3, 3, 1), A (3, 2, 0), B (empty). Measure 3: T (3, 2, 2, 0), A (empty), B (empty). Measure 4: T (3, 2, 0, 0), A (empty), B (empty).

7

B

Measures 5-7: A box labeled 'B' is positioned above a double bar line at the 7th fret. The tablature consists of three staves labeled T, A, and B. Measure 5: T (empty), A (3, 2, 2), B (empty). Measure 6: T (2, 2), A (empty), B (empty). Measure 7: T (3, 0, 1, 0, 3), A (empty), B (empty).

Captura de pantalla tomada de: <https://www.youtube.com/watch?v=TuJPSS6brPs>

CAPÍTULO III: ESTRATEGIA METODOLÓGICA: EL CASO DE LA ESCUELA SECUNDARIA OFICIAL NO. 671 “FRANCISCO GONZÁLEZ BOCANEGRA”.

Cuando se realiza una investigación de cualquier tipo es indispensable contar con una metodología que permita darle coherencia, orden y sustento a la misma, ya que de ello dependerá la confiabilidad de los resultados y las conclusiones obtenidas en el trabajo final.

Para la elaboración de la presente tesis se determinó que lo ideal era seguir una **metodología cualitativa**, ya que se está trabajando con individuos en un contexto socio-cultural en donde múltiples factores determinarán la interpretación de los datos. “El método de investigación cualitativa es la recogida de información basada en la observación de comportamientos naturales, discursos, respuestas abiertas para la posterior interpretación de significados”. (Sinnaps, 17 de febrero de 2019)

La etnografía y la fenomenología serán un apoyo fundamental para que dicha interpretación de la información sea lo más apropiada posible, ya que es posible que haya cierto grado de subjetividad en la misma. “El fenomenólogo busca comprensión por medio de métodos cualitativos tales como la observación participante, la entrevista a profundidad y otros, que generen datos descriptivos”. (Taylor & Bogdan, 1987:19)

3.1 Aproximación al problema de investigación

En la actualidad las formas de aprender y enseñar en nuestro país están sufriendo importantes cambios emanados de una sociedad que tiene intereses y objetivos distintos a los de décadas anteriores. Como ya hemos mencionado, los medios de comunicación masiva han influenciado de una manera muy importante a los individuos debido a su constante interacción con ellos.

En el caso específico de la música, el consumo de ella es en gran medida a través de los medios de comunicación masiva, lo que propicia que quienes desean aprender a tocar algún instrumento musical lo hagan por medio de la música que se difunde a través de ellos, por lo cual resulta imperativo que no se continúe pensando que es un fenómeno ocasional e intrascendente, al contrario, es algo que se cada vez se hace más recurrente, no sólo en México, sino en diferentes partes del mundo.

Esta afirmación, así como la necesidad de realizar el presente trabajo, surgen de la experiencia práctica en el ámbito de la docencia de 8 años del autor de esta investigación con niños, jóvenes y adultos de la colonia Tablas del Pozo, en el municipio de Ecatepec de Morelos, Estado de México, en donde hasta la aparición de la Academia de Música Galiard⁸ no había existido ninguna institución pública o privada en donde se impartiera música de manera formal.

A dicha academia acuden personas de diferentes edades, pero principalmente adolescentes que desean aprender a tocar un instrumento musical y uno de los más populares es la guitarra, ya sea clásica o eléctrica, y la mayoría de ellos desea aprender a tocar las canciones de moda.

Asimismo, al pedirles su opinión respecto a la música clásica, la mayoría de ellos afirma que es aburrida, carente de ritmo y vieja, y otros tantos aseguran no conocerla. Es por ello que la necesidad de indagar más a fondo esta **problemática** se hizo cada vez mayor y era necesario que se hiciera en una población más grande que con la que cuenta la mencionada academia de música.

Con el propósito de obtener información de primera mano, se solicitó autorización para realizar una serie de entrevistas en la única escuela secundaria que existe en la colonia Tablas del Pozo en el turno matutino, esto debido a la disponibilidad de tiempo del autor de la presente Tesis. Asimismo, se solicitó la selección de 6

⁸ Institución privada de música surgida en el año 2010 que se encuentra ubicada en la colonia Tablas del Pozo, Ecatepec, Estado de México.

estudiantes de dicha secundaria para la aplicación del método guitarra que se elaboraría y con su colaboración determinar la pertinencia y viabilidad de los ejercicios y repertorio seleccionados.

3.2 Entrevistas grupales en la Escuela Secundaria “Francisco González Bocanegra”

Los días 15, 16 y 19 de octubre del año 2018 se realizaron entrevistas grupales en la Escuela Secundaria Oficial No. 671 “Francisco González Bocanegra” turno matutino en los grupos 1D, 3B y 2D, respectivamente.

El propósito de dichas entrevistas fue el de obtener repuestas precisas y concisas a preguntas prediseñadas para conocer de manera general cuál es el consumo cultural de los adolescentes de la comunidad de Tablas del Pozo, así como la obtención de información adyacente de dicho consumo a fin de conocer el origen de sus gustos y preferencias musicales, porque como menciona Peter Woods- “En un estudio de la cultura de los alumnos, se erraría si sólo se estudiara la situación del aula escolar”. (Woods, 1987:19)

Las entrevistas se desarrollaron a manera de charla amistosa con la intención de generar confianza entre los estudiantes y no influir en las respuestas que se obtendrían y por supuesto tener una mayor validez y confiabilidad en la información recabada⁹. (Woods, 1987:26)

A continuación presentaremos cada una de las preguntas realizadas a los 3 grupos de los 3 diferentes grados escolares antes mencionados, y se harán comentarios al respecto de cada una de ellas y un análisis de los datos obtenidos.

1. ¿Cuáles son los géneros musicales que escuchan y les gustan?

⁹ “los soportes culturales calan muy hondo y es mejor identificarlos que amenazarlos”.

Para esta pregunta se pidió a los alumnos que hicieran una lluvia de ideas para tratar de identificar los géneros musicales que conocen sin importar si les gustan o no, y así conocer a *grosso modo* el tipo de consumo cultural de su comunidad. Una vez concluida esta primera fase de la pregunta, contabilizamos la cantidad de alumnos a los que les gusta cada uno de los géneros musicales que ellos mismos ofrecieron a través de levantar la mano cuando se les mencionara cada uno de ellos y los resultados obtenidos fueron los siguientes:

Primer año	
Rock	9
Ska	2
Metal	5
Electrónica	35
Banda	22
Trap	5
Rap	8
Clásica	8
Norteña	20
Corridos	8
Huapangos	11
Salsa	12
Rap	14
Tango	1
Cumbia	20
Merengue	5

Total	46
--------------	-----------

Segundo año	
Rock	22
Pop	7
Reguetón	8
Rap	32
Trap	30
K-pop	2
Electrónica	23
Salsa	1
Banda	33
Norteña	27
Huapangos	28
Reggae	5
Cumbia	10
Bachata	22
Clásica	6
Ska	21
Corridos	33

Total	48
--------------	-----------

Tercer año	
Rap	25
K-pop	4
Rock	30
Clásica	8
Electrónica	31
Norteña	28
Rock alternativo	7
Banda	35
Cumbia	26
Balada	4
Trap	24
Bachata	19
Salsa	25
Corridos	33
Merengue	1
Reggaetón	8
Perreo intenso	9
Huapango	26
Metal	12
Reggae	17

Total	46
--------------	-----------

Como podemos observar, la música de banda y géneros musicales relacionadas a ella, como los corridos y la música norteña, son los más populares dentro de la comunidad estudiantil de los grupos entrevistados, situación que no sorprende debido a que dentro de la colonia Tablas del Pozo y colonias aledañas también son los géneros más populares entre la población adulta.

Otros géneros que son altamente populares dentro de la comunidad adolescente son los la música electrónica y el trap. Este último vino a desplazar al reggaetón, género que fuera muy popular entre los adolescentes hasta hace algunos años y que perdió su atractivo debido a que cantantes y grupos musicales ajenos a este círculo cultural lo adoptaran y lo comercializaran al exceso. De acuerdo con las propias palabras de los estudiantes “este género se hizo fresa”.

2. ¿En qué lugares escuchas música y en qué dispositivos electrónicos la reproducen?

Al igual que en la primera pregunta, se les pidió a los estudiantes que mencionaran lugares, o espacios físicos donde escuchan música, así como los dispositivos en los que la reproducen. Cabe mencionar que solamente se anotaron las repuestas que los estudiantes ofrecieron sin pedir una votación o contabilización de ellas debido a que sólo se requiere información general relacionada a su contexto socio-cultural. Las respuestas obtenidas en cada uno de los grupos fueron las siguientes:

Primer año
Celular
Grabadora
Spotify
Mp3/iPod
Televisión
Bocinas
Conciertos
Radio
Discoteca

Segundo año
Celular
Radio
Bocinas
Estéreo
Televisión
Fiestas
Mp3/iPod
Computadora
Tablet
Camión
Calle
Tianguis
Escuela
Taxi
Coche

Tercer año
Celular
Coche
Bocinas
Calle
Centro comercial
Bailes
Casa
Convivios
Escuela

Como podemos observar, en sus respuestas predominan los dispositivos electrónicos digitales tales como el celular, mp3, televisión¹⁰ y bocinas con reproducción de mp3 y otros medios digitales.

Asimismo, podemos notar que los lugares que hicieron mención están relacionados con su entorno social y cultural diario y no precisamente a salas de conciertos o espacios dedicados a la ejecución de música en vivo.

Al preguntársele al grupo de primer año por qué no asisten a conciertos, sin importar si es música clásica o popular, ellos mencionaron que se debía a *“falta de recursos, al costo elevado de los boletos o porque lo pueden ver a través de la televisión”*. En general podemos concluir que no existe una cultura o tradición de asistir a conciertos de cualquier tipo, y que los eventos a los que asisten donde hay música generalmente son fiestas y/o bailes con *sonideros*, como ellos los conocen.

3. ¿Quiénes de ustedes tocan guitarra aunque sea de una manera muy básica?
¿Y quiénes les enseñó o cómo aprendieron a tocar?

Los adolescentes son muy astutos e intentaron encontrar un doble significado a esta pregunta, por eso fue indispensable aclarar que con la palabra “tocar” nos referimos a reproducir música en el instrumento y no a la acción de sólo golpear, o sentir el instrumento y de esa manera obtener información falsa. “Los alumnos pueden tratar de inducir a error al investigador. Intentarán engañarlo, ya sea mediante exageraciones, ya mediante mentiras irracionales, tanto por simple diversión como para poner a prueba al maestro. Una defensa reside en el conocimiento previo que tenga el maestro”. (Woods, 1987:40)

A continuación sus respuestas:

¹⁰ En general los adolescentes se refieren a ellas como pantallas y que poseen características de conexión a internet, así como la reproducción de medios digitales almacenados en memorias USB.

Primer año	
Tocan	9
Les enseña	
Papá	3
Videos en internet	1
Revistas	2
Abuelito	1
Tío	1
Maestro	1

Segundo año	
Tocan	3
Les enseña	
Tío/a	2
Hermano	1

Tercer año	
Tocan	4
Les enseña	
Videos	1
Hermano/a	2
Amigo	1

Después de analizar sus respuestas, nos resulta evidente que los jóvenes que tocan guitarra en esta comunidad se encuentran principalmente influenciados por un familiar directo y que son dichos familiares los que les enseñan a tocar y generalmente lo hacen de una manera empírica. Asimismo, podemos suponer que la música que les es transferida es aquella que forma parte del capital cultural de quien les enseña. “En el caso particular de cualquier individuo particular los símbolos ya les están dados en gran medida. Ya los encuentran corrientemente en la comunidad en que nació y esos símbolos continúan existiendo, con algunos agregados, sustracciones y alteraciones parciales a las que él puede haber contribuido o no, después de su muerte”. (Gertz, 2003:52)

Asimismo, sólo uno de los estudiantes de los tres grupos aseguró tomar clases de música con un profesor, mientras que el resto lo hacen con el apoyo de videos en internet y revistas.

De esta manera concluyeron las entrevistas grupales de las cuales podemos hacer una radiografía general de los gustos e influencias musicales de los adolescentes de la escuela secundaria Francisco González Bocanegra.

3.3 Entrevistas individuales

El día 26 de octubre de 2018 se realizaron entrevistas individuales a 5 estudiantes de la secundaria antes mencionada con el propósito de conocer más a fondo sus intereses musicales, así como conocer un poco de su capital cultural.

Cabe mencionar que se seleccionaron a estos 5 alumnos debido a que mostraron un interés particular en aprender a tocar la guitarra y por supuesto sus aportaciones son muy importantes para la elaboración del método en cuestión. De igual manera que en las entrevistas grupales se contó con un guion que se empleó en su totalidad pero a continuación sólo mostraremos las preguntas y respuestas más relevantes, sin embargo la totalidad de las entrevistas las podrán revisar en el anexo del presente trabajo.

Por cuestiones de seguridad y protección de datos personales, a los alumnos sólo se les preguntó su nombre y su edad. A continuación presentamos los fragmentos de las entrevistas que consideramos más relevantes y procederemos a su respectiva interpretación.

Erick: 12 años, originario de Monterrey, Nuevo León.

Miguel: 12 años, originario de Ecatepec, Estado de México.

Dulce María: 13 años, originaria de Ecatepec, Estado de México.

María: 14 años, originaria de Ecatepec, Estado de México.

Leonardo: 14 años, originario de Ecatepec, Estado de México.

1. ¿Hay alguien de tu familia que toque la guitarra?

Erick: Sí, mi tío

Miguel: Mi hermana toca la guitarra, a veces le pido que me enseñe un poquito y sí, a veces me enseña los acordes principales. Y mi hermano toca el saxofón.

Dulce María: Un amigo de mi mamá, pero lo consideramos como un tío.

María: Mis tíos, los hermanos de mi mamá viven en Estados Unidos y ellos tienen un grupo que se llama "Tenorio Norteño", entonces ellos tocan esos instrumentos.

Leonardo: Mi hermano mayor es el que toca la guitarra

Resulta claro que la familia directa es la primer influencia musical que tienen los adolescentes y es algún miembro de la misma quien les da sus primeras lecciones de guitarra, aunque la mayoría de las ocasiones lo hacen sin una metodología definida, lo cual no sorprende porque ellos mismos aprendieron empíricamente.

2. ¿Sabes cómo aprendió a tocar la guitarra tu familiar?

Miguel: Nunca les he preguntado, pero creo que a mi hermana le enseñó uno de sus amigos porque ella una vez trajo un amigo a la casa y tenía una guitarra y empezó a tocar.

Dulce María: Porque desde chiquito le enseñaban música sobre el violín, la guitarra, y le llamó mucho la guitarra la atención.

María: Bueno, pues dice mi mamá que todo empezó porque les llamaba la atención las canciones de Los Tigres del Norte, entonces como que quisieron copiar ese ritmo. Bueno, no copiar, sino que hacerlo a su manera.

Leonardo : Él dice que primero se inspiró con algunas banda de rock como Queen, los Rolling Stones, AC/DC y empezó a tocar gracias a un...mi abuelito, que en paz descansa, él tocaba la guitarra.

3. Si tuvieras la oportunidad de tomar clases de guitarra, ¿Cómo te gustaría que te enseñaran?

Erick : No sé

Miguel: Mediante la vista yo aprendo mejor. Yo si veo como hace el acorde, si baja o sube la mano, si pone el dedo de esta manera o de esta otra manera yo lo podría replicar. Sí soy teórico, pero me gusta más la práctica.

Dulce María: Que me mostraran primero las partes, las notas y ya después me fueran enseñando practicando. Que la persona lo haga primero y yo lo intente hacer.

Rodrigo: Cuando dices que te gustaría que te enseñaran las notas, ¿A qué te refieres exactamente?

Dulce María: A cómo se pueden manipular.

Rodrigo: O sea, sí te gustaría que te dieran una teoría de la música

Dulce María: Sí

María: Pues...no sé, tener al maestro así que me estuviera explicando más o menos los pasos de cómo tengo que agarrar la guitarra, cómo tengo que hacerlo, las notas musicales, que me tuviera paciencia.

Leonardo: Más que nada aprender teoría. Sería más aprender teoría, aprenderme los acordes.

Es importante destacar que cuatro de los cinco jóvenes tienen una idea clara de cómo les gustaría aprender a tocar el instrumento en donde la práctica y la teoría vayan de la mano. Asimismo, les interesa que haya un profesor o un guía que les muestra las posiciones y ejercicios mientras se los explica teóricamente.

4. ¿Cómo consideras que podrías expresarte con la guitarra?

Erick: Cantando alguna música

Dulce María: Me gustaría que con la guitarra me expresara tanto mis sentimientos como mis opiniones, tanto personales como públicas.

María: Yo pienso que expresaría mi felicidad, o no sé, al cantar las cosas o al tocar una canción sentiría que estoy expresando algo mío. Compartir con todos los demás, mi alegría o cosas así.

Leonardo: Más que nada los sentimientos. Por ejemplo, en algunas canciones la guitarra tiene ciertas tonalidades que las hacen sonar tristes u otras que las hacen sonar demasiado alegres. Más que nada sería para comunicar mis sentimientos.

Es evidente que los adolescentes, y la sociedad en general, asocian la guitarra con el canto, es decir, con canciones. Como podemos observar, los estudiantes comentan que pueden expresar sus opiniones a través del canto acompañado con la guitarra, aunque no lo digan explícitamente. Esta información resulta relevante porque se sienten más atraídos por las canciones que por la música instrumental, por lo tanto eso influirá directamente en el repertorio que seleccionaremos para nuestro método de guitarra.

En lo que respecta a conceptos teóricos musicales como solfeo, armonía, contrapunto, los entrevistados mencionaron no conocerlos o dieron una definición distinta a lo que es en realidad. En el caso del concepto de entrenamiento auditivo, se obtuvieron respuestas más cercanas a la definición del mismo, pero sin claridad.

3.4 Análisis de la información de las entrevistas grupales e individuales.

Una vez que hemos presentado la información obtenida en cada una de las distintas entrevistas podemos llegar a las siguientes conclusiones:

Dentro de la colonia Tablas del Pozo los géneros musicales más escuchados son aquellos que forman parte del catálogo de la industria cultural en donde la música clásica no figura, a tal punto de que los adolescentes desconocen qué es la música clásica y por lo tanto cuáles son los géneros que la componen.

Asimismo, la familia ejerce una importante influencia dentro de la música que escuchan, pues en la mayoría de los casos la audición la realizan en casa o en eventos sociales familiares. Además, como ya mencionamos con anterioridad, en el caso de los jóvenes que tocan la guitarra o algún instrumento musical, las primeras lecciones que reciben o recibieron fueron por parte de familiares o amigos muy cercanos y la asistencia a clases formales con un profesor son prácticamente nulas.

A pesar de esto, los adolescentes tienen la inquietud de aprender música con un método que les permita entender la teoría y la práctica y después manipularla para sus propios intereses. Desean que haya un guía con ellos que les muestre cómo hacer cada uno de los ejercicios y que les puedan explicar la utilidad de los mismos.

Es por ello que nuestro método debe buscar englobar cada uno la mayoría de los elementos mencionados para que les sea atractivo y puedan conducir su aprendizaje por medio de lo que les es familiar.

3.5 Selección y organización de la información, ejercicios y repertorio con apoyo de la didáctica

Una vez que hemos presentado y analizado la información y los datos obtenidos en el trabajo de campo es indispensable aterrizarla en la selección de los contenidos de nuestro método de guitarra clásica. Para ello, recurriremos al empleo de recursos de la didáctica la cual nos guiará en la elaboración del mencionado método.

Primeramente, es necesario definir qué es la didáctica, la cual se concibió originalmente como el *arte de enseñar*, pues ella es quien se encarga de todo lo relacionado con el proceso de enseñanza-aprendizaje. De acuerdo con Imídeo Giuseppe Nérici, “la didáctica puede entenderse en dos sentidos: amplio y pedagógico. En el sentido *amplio*, la didáctica sólo se preocupa por los procedimientos que llevan al educando a cambiar de conducta o aprender algo, sin connotaciones socio-morales. Es esta acepción, la didáctica no se preocupa por los valores, sino solamente por la forma de hacer que el educando aprenda algo. Lo mismo para producir hábiles delincuentes que para formar auténticos ciudadanos.

Sin embargo, en el sentido pedagógico, la didáctica aparece comprometida con el sentido socio-moral del aprendizaje del educando, que es el tender a formar ciudadanos conscientes, eficientes y responsables”. (Nérici, 1969:57)

No obstante, la didáctica ha sido confundida, incluso por los propios docentes, pues en ocasiones se concibe como la selección de materiales y recursos, que si bien son didácticos, sólo conforman una pequeña parte de la planeación de una clase o curso, entre otros. “Frecuentemente, la preocupación por lo didáctico ha estado expresada en recursos áulicos útiles, funcionales y prácticos, de tal manera que el maestro pueda conducir la enseñanza con éxito. No obstante, la producción de recursos es sólo una parte de la tarea didáctica”. (Ramírez, 2010:77)

La didáctica debe proporcionar las herramientas necesarias para eficientar el proceso de enseñanza-aprendizaje, y no solamente como una mera selección de contenidos en donde no exista una relación entre ellos. El medio en donde se lleva a cabo la transmisión y desarrollo de conocimientos también es fundamental a la hora de determinar qué se va a enseñar y cómo se hará, pues como hemos dicho hasta este momento, el aprendizaje está determinado por lo social, económico y cultural de cada región.

Los objetivos fundamentales, de acuerdo con María Soledad Ramírez, son los siguientes.

- Llevar a cabo las intenciones educativas.
 - Eficientar el proceso de enseñanza-aprendizaje.
 - Aplicar los nuevos conocimientos aportados por las investigaciones recientes en las distintas disciplinas pedagógicas.
 - Adecuar la enseñanza a las posibilidades y necesidades del alumno.
 - Orientar la planeación de estrategias de enseñanza y las actividades de aprendizaje en función del logro de las intenciones y objetivos educativos.
- (Ramírez, 2010:80)

Una vez que hemos proporcionado a *grosso modo* lo que la didáctica es, así como sus objetivos fundamentales, es preciso que fijemos una postura respecto a cómo se va a enseñar. Como ya lo hemos manifestado a durante el desarrollo de esta tesis. Nuestra postura se encuentra dentro de los paradigmas de la teoría

constructivista, la cual, como hemos visto, propone que los estudiantes sean quienes creen y desarrollen sus propios conocimientos a partir de los que cuentan y de sus propias experiencias.

3.5.1 Selección de contenidos

Un factor determinante para el éxito del proceso de enseñanza-aprendizaje es el interés que muestran los estudiantes frente a lo que van a aprender. Las formas de abordar los contenidos, así como de seleccionarlos varían de acuerdo a las necesidades propias de los estudiantes, los profesores y las instituciones, por lo que es necesario tenerlo en cuenta en todo momento.

El método de guitarra que aquí presentamos está dirigido a estudiantes de secundaria, y aunque el trabajo de campo se realizó en una institución en específico, esto no significa que esté enmarcado a las necesidades de ésta, sino que nos avocaremos a lo que los estudiantes demandan.

De acuerdo con los resultados obtenidos consideramos que nuestro método debe incluir aspectos teóricos de la música, así como propios del lenguaje guitarrístico, por lo cual dedicaremos el siguiente capítulo a este tema en particular.

Asimismo incluiremos repertorio de música que se encuentre inmersa en su entorno socio-cultural y de esta manera propiciar que exista el interés antes mencionado. Sin embargo, es imprescindible que dentro del repertorio que se emplee en este trabajo se incluyan obras maestras de corte clásico, o al menos fragmentos, que les sean conocidas para que por medio de la interacción con ellas puedan acercarse paulatinamente al mundo de la música clásica.

Buscaremos que el aprendizaje que de este método emane sea significativo y que ayude a los alumnos a formar estructuras cognitivas que les sean útiles en otras situaciones tanto musicales como no musicales. Los alumnos aprenderán en la

medida que las “experiencias le resulten significativas, porque corresponden a sus necesidades e intereses, y se relacionan con sus conocimientos y experiencias previas”. (Arredondo, Pérez & Aguirre, 1992:16)

CAPÍTULO IV. CONCEPTOS TEÓRICOS MUSICALES Y DE LA GUITARRA

4.1 Partes de la guitarra

La guitarra clásica pertenece al grupo de las guitarras acústicas, en el cual podemos encontrar también la guitarra texana, el requinto y el reciente modelo “guitalele”¹¹. Aunque en esencia sus características son similares, se diferencian en tamaño, forma, así como el tipo de cuerdas que utilizan. Por supuesto el timbre y las posibilidades técnicas y sonoras en cada una de ellas son distintos.

La también llamada guitarra española, está construida de diferentes tipos de maderas, los cuales pueden ser cedro, caoba, pino, rosa de la india, entre otros; la selección de las mismas dependerá de la decisión del constructor y/o el guitarrista, así como de las necesidades sonoras e incluso el presupuesto con el que se cuenta para su construcción. Asimismo, la guitarra clásica cuenta con otras partes elaboradas de metal, como lo son los trastes y el clavijero, además de partes que pueden ser de plástico como las cejillas (cejuela) inferior y superior.



Imagen tomada de: Manual de guitarra (Ruiz del Puerto, 2015:22)

¹¹ Es un instrumento musical parecido al ukulele y con sonido similar pero de seis cuerdas en lugar de 4. Se afina de la misma manera que un requinto.

4.1.1 Las cuerdas

Este instrumento tiene 6 cuerdas que van atadas desde el puente hasta el clavijero. Antiguamente las cuerdas eran hechas de tripa de animal pero en el siglo XX empezó a utilizarse el *nylon* para las tres más agudas (inferiores) y el *metal entorchado* para las tres más graves (superiores). (Ruiz del Puerto, 2015:21)

Las cuerdas son nombradas o numeradas de abajo hacia arriba, quedando de la siguiente manera:

Sexta
Quinta
Cuarta
Tercera
Segunda
Primera



Diseño elaborado por: Rodrigo Morales Gallardo

En el ámbito popular se le suelen colocar cuerdas de metal en vez de nylon, sin embargo no es lo ideal debido a que la tensión del metal es mayor y puede derivar en deformaciones del instrumento.

4.2 Posición del guitarrista

La postura que adquirimos para ejecutar y dominar cualquier instrumento musical es fundamental, pues de ello dependerá la correcta ejecución del mismo. Además la postura no sólo influye en nuestra manera de tocar sino en nuestra salud física, pues una mala postura puede producirnos dolores o lesiones que en algunos casos pueden ser irreversibles.

Por lo tanto es indispensable que al momento de sentarnos con la guitarra vigilemos que la espalda esté recta y relajada al igual que todas las partes del cuerpo que estén involucradas en el manejo instrumental: hombros, brazos, piernas, entre otros. (Ruiz del Puerto, 2015:21)

La posición más común dentro del ambiente académico para tocar la guitarra es aquella en la que se utiliza un pequeño *banco para pie* en el cual se sube el pie izquierdo para elevar la guitarra e inclinarla aproximadamente 45°. En esta posición la guitarra se sienta sobre la pierna izquierda. Por supuesto que el ángulo puede variar ligeramente de guitarrista a guitarrista pero la variación es mínima. Cabe mencionar que hay guitarristas que prefieren hacer uso de un artefacto llamado *prótesis* que se sujeta o se pega con ventosas al aro de la guitarra y genera la misma inclinación que se produce al subir el pie al banco. A continuación se muestran ambas posibilidades.

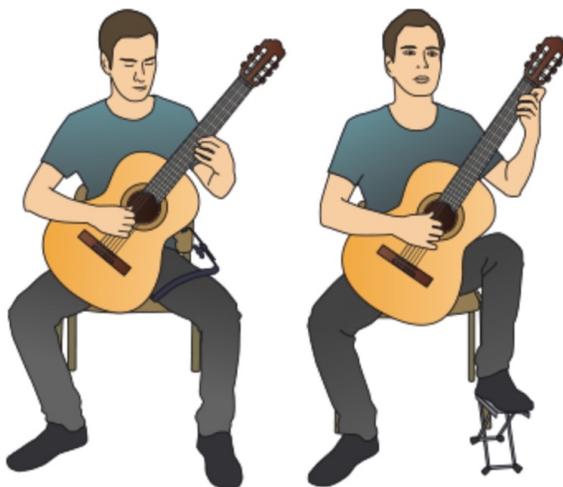


Imagen tomada de: Manual de guitarra (Ruiz del Puerto, 2015:22)

Esta posición nos permite tener acceso a todos los trastes de la guitarra sin que el cuerpo nos estorbe y de esta manera aprovechar todas las posibilidades sonoras que este instrumento nos ofrece.

Otra de las posiciones más comunes, especialmente en la música popular y también utilizada en la música flamenca, es aquella en la que la guitarra se sienta sobre la pierna derecha y no se requieren accesorios adicionales. Asimismo, la guitarra se encuentra casi paralela al piso y el guitarrista tiene la posibilidad de cruzar o no las piernas como se muestra a continuación.



Imagen tomada de: Manual de guitarra (Ruiz del Puerto, 2015:23)

Aunque esta posición en términos generales funciona bien para el acompañamiento de canciones y ejecución de ciertos géneros musicales, sólo se menciona de manera demostrativa, pues no será la posición que abordaremos en el presente método y eso se debe a que incluiremos algunas obras del repertorio clásico, así como arreglos de música popular con técnica clásica, la primera posición es la ideal para la ejecución de las mismas.

4.3 Las manos

Para la comprensión de éste y la mayoría de los métodos de guitarra es indispensable conocer los signos o términos propios del instrumento. Existe un *lenguaje*

guitarrístico en el que la *digitación*, es decir, la manera de indicar cuerdas, dedos y otros signos que nos dicen cómo y dónde hacer sonar las cuerdas, es fundamental. (Ruiz del Puerto, 2015:25)

Empezaremos hablando de *los dedos de la mano derecha* los cuales se nombran con la letra inicial de su propio nombre:

Pulgar: **p**

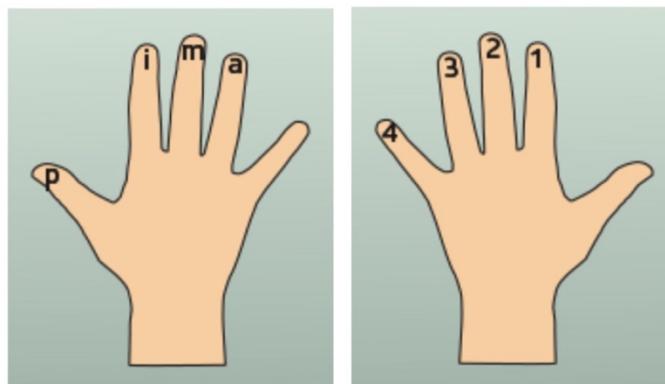
Índice: **i**

Medio: **m**

Anular: **a**

El dedo *meñique* al ser un dedo que no se utiliza para la ejecución de la guitarra (al menos no en la gran mayoría del repertorio clásico y popular) no se le asigna ninguna letra.

En el caso de *los dedos de la mano izquierda* se les asignan números del 1 al 4, iniciando por el dedo índice y terminando en el meñique. En este caso al pulgar es al dedo al que no se le asignará número debido a que es el dedo que sirve de apoyo en el mástil o brazo y no para tocar notas sobre el diapasón. A continuación se muestra una imagen de ambas manos y su respectiva nomenclatura.



Mano derecha

Mano izquierda

Imagen tomada de: *Manual de guitarra* (Ruiz del Puerto, 2015:24)

En el caso de la mano derecha es indispensable que las uñas tengan una longitud de 3mm a 4mm desde la yema hasta el borde de las mismas ya que ellas permitirán una mejor emisión del sonido y un timbre más brillante. La longitud de las uñas puede variar entre cada guitarrista de acuerdo a sus propias características físicas, pero eso lo determinará el profesor y el propio estudiante.

Mientras tanto las uñas de los dedos de la mano izquierda deberán permanecer cortas en todo momento, de lo contrario pueden entorpecer la acción de pisar las cuerdas sobre el diapasón.

4.3.1 Posición de las manos

Así como mencionamos la importancia de la postura al sentarnos y tomar la guitarra, hablaremos de la importancia de la posición de las manos sobre la guitarra, pues de ellas dependerá directamente la calidad del sonido que se producirá. Emilio Pujol en su Escuela Razonada de la Guitarra-Libro primero dice que “de la colocación de la mano derecha dependen, además de la calidad, volumen y variedad de los sonidos, la facilidad en los movimientos de los dedos, y de su acción, el ritmo, la expresión, los matices, y toda la gama de sonoridades que exige una ejecución esmerada”. (Pujol, 1956:79)

Mientras que de la mano izquierda dice lo siguiente: “...es la que distribuye la fuerza y el movimiento de los dedos sobre el diapasón. De su posición dependen la facilidad e independencia de los movimientos de los dedos, y su acción contribuye a la claridad, prolongación, rapidez y variedad en los sonidos. (Pujol, 1956:79)

Es importante ser conscientes de que a pesar de que cada una de las manos es responsable de sus propias acciones y movimientos, la coordinación e interacción simultánea de ellas es fundamental para una correcta producción del sonido “mientras la derecha produce las vibraciones, la izquierda las sostiene y las prolonga”. (Pujol, 1956:79)

Una vez que hemos tomado en cuenta estas consideraciones procederemos a decir cómo se deben colocar de ambas manos sobre sus respectivas secciones en la guitarra.

La mano derecha tiene dos principales funciones, *pulsar y rasguear* las cuerdas, mientras que la mano izquierda será la encargada de *pisar* las cuerdas en los trastes, que son los espacios entre las barras o rieles de los trastes.

La posición inicial que se sugiere para la mano derecha es siguiendo el orden que se menciona a continuación: *el pulgar sobre la sexta cuerda, el índice sobre la tercer, el medio sobre la segunda y el anular sobre la primera.* (Ruiz del Puerto, 2015:24)

Los dedos no deben tocar nunca la tapa de la guitarra y debemos asegurarnos de estar en una posición completamente relajada y en la posición más natural posible en donde no exista ningún tipo de tensión, esto nos asegurará una buena posición inicial.

Debemos considerar que al aprendiz principiante de guitarra le puede costar trabajo comprender y dominar esta posición, por lo tanto es labor del profesor o guía ayudarlo a lograr la correcta postura; apoyarse de un espejo es una buena idea para este propósito.

Los dedos de la mano izquierda se deben colocar siempre en posición paralela a las barras y en el centro del traste, aunque en algunas ocasiones podemos estar casi pegados a la barra pero sin tocar la misma. Asimismo, debemos asegurarnos que las yemas sean las que pisen las cuerdas y no las partes inferiores de los dedos, evitando así tapar otras cuerdas que sean exclusivamente aquellas que deseemos tocar.



Imágenes tomadas de: *Manual de guitarra* (Ruiz del Puerto, 2015:24)

4.4 Afinación de la guitarra

La guitarra se afina de acuerdo a sonidos específicos que producen las cuerdas al aire, y aunque existen diferentes afinaciones en la guitarra hay una que es la más común y que se utiliza de manera estandarizada la cual se muestra a continuación.

Cuerda	Nota
Primera	E
Segunda	B
Tercera	G
Cuarta	D
Quinta	A
Sexta	E

En la imagen de abajo se muestra una representación gráfica de la afinación de la guitarra respecto al teclado del piano (aunque podría ser un sintetizador o teclado electrónico).

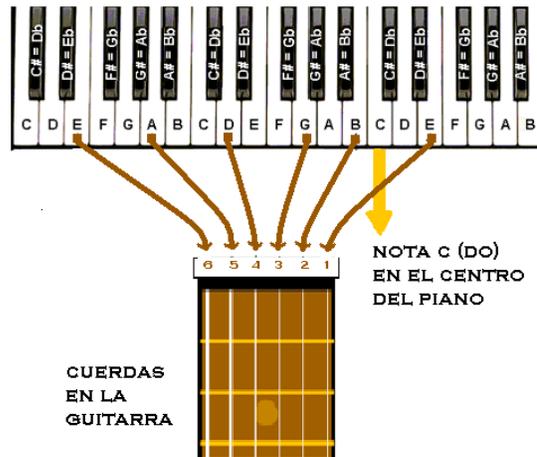


Imagen tomada de: <https://www.pinterest.es/pin/740419994956918442/>

Hoy en día existen diferentes artefactos y/o aparatos que nos ayudan a afinar la guitarra de los cuales podemos destacar el diapasón, el cual produce la nota “A” a 440 Hz. y debemos igualar con el sonido de la quinta cuerda al aire; cabe mencionar que el sonido producido por el diapasón es más agudo que el de la afinación de la cuerda mencionada, por lo que es necesario cierto grado de experiencia en su utilización, además de que será una afinación por oído.

Otro aparato muy utilizado hoy en día es el afinador electrónico el cual se encuentra ajustado a la afinación estándar de la guitarra y ayuda a una afinación más rápida y precisa del instrumento.

4.5 Elementos de la música

Los tres elementos fundamentales de la música son el ritmo, la melodía y la armonía, de los cuales hablaremos a continuación.

4.5.1 El ritmo

Para escribir el ritmo de la música se utilizan una serie de *figuras rítmicas* que representan duraciones de sonidos en el tiempo. Para comprender mejor dichas figuras rítmicas es indispensable tener en claro el concepto de **pulso**. La Real Academia de la Lengua Española lo define como “latido intermitente de las arterias, que se percibe en varias partes del cuerpo y especialmente en la muñeca”. Dichos latidos son intermitentes y con separaciones de tiempo constantes entre ellos.

En la música se retoma el concepto de pulso con el propósito de tener una medición constante y controlada del tiempo y así tener precisión en la ejecución y eventual escritura del ritmo de la música. Dentro de nuestro entorno natural y/o social podemos encontrar el pulso en diferentes acciones; en el latir de nuestro corazón, al caminar a paso normal, en el martilleo de los trabajadores de la construcción, en el reloj, y demás.

Una vez asentado el concepto del pulso procederemos a hablar de los símbolos rítmicos que precisamente sus duraciones se representan en base a pulsaciones. A continuación se muestra una tabla con las figuras rítmicas y su duración en relación a pulsos, así como su silencio correspondiente y su duración.

FIGURA RÍTMICA	SILENCIO	NOMBRE	DURACIÓN
		Redonda	Cuatro pulsos
		Blanca	Dos pulsos
		Negra	Un pulso
		Corchea (Un corchete)	Medio pulso
		Semicorchea (Dos corchetes)	Un cuarto de pulso

Imagen tomada de: Manual de guitarra (Ruiz del Puerto, 2015:27)

4.5.2 La melodía

De acuerdo con Francisco Moncada García “la melodía es la **sucesión** de sonidos de diferente altura que, animados por el ritmo, expresan una idea musical”. (Moncada García, 2013: 19)

Para contextualizar un poco más esta definición podemos decir que dentro de la música popular la melodía es la parte cantada que generalmente cuenta con una letra; a esto lo conocemos como canción. En la música instrumental, ya sea clásica o popular, también encontramos melodías y son fácilmente reconocibles ya que son *cantábiles*, es decir, son susceptibles de ser cantadas.

4.5.3 Armonía

Retomando la definición de Francisco Moncada García, “la armonía es la parte de la música que estudia la formación y combinación de los **acordes**”. (Moncada García, 2013: 19)

Es claro que esta definición resulta un tanto limitada puesto que el concepto de armonía implica mucho más, sin embargo para fines prácticos en este método se ajusta a nuestras necesidades.

De la misma manera que la melodía, la armonía la encontramos en la música popular en la forma de acompañamiento.

4.5.4 Tonalidad

Tonalidad es la relación establecida entre una serie de sonidos con uno principal llamado Tónica, el que rige el funcionamiento de todos los demás. (Moncada García, 2013: 69)

Pensemos en la tonalidad como una suerte de sistema solar, en el que todos los sonidos que pertenecen a ella giran en torno a un sonido que les brinda estabilidad y orden al igual que un sistema planetario.

Existen diferentes tonalidades, sin embargo no las abordaremos todas debido a que no es el propósito fundamental de este método, por lo que se recomienda abordar un método de armonía para profundizar en el tema.

Como se mencionó anteriormente, **los acordes** son parte de la armonía y a continuación hablaremos de ellos.

Una tríada o acorde de tres sonidos, es la superposición de tres sonidos por terceras. (Moncada García, 2013: 107)

Dichos acordes en general están circunscritos a una tonalidad ya que tienen su origen en ella, sin embargo en la actualidad existe música en la que los acordes no necesariamente están regidos por un sistema tonal. Asimismo, cabe mencionar que existen acordes a los que se le agregan más sonidos, y a partir del cuarto se les conoce como tensiones.

4.6 Lecto-escritura de la música

4.6.1 El pentagrama

El pentagrama es el gráfico en el que se colocan los sonidos para indicar su *altura* o *tesitura*¹². Está formado por cinco líneas que a su vez contienen cuatro espacios. Cuanto más arriba esté un sonido en el pentagrama, más agudo será y viceversa. (Ruiz del Puerto, 2015:27)

Cuando un sonido no puede ser escrito dentro de las líneas o espacios del pentagrama se recurre a utilizar las llamadas *líneas adicionales* para seguir así manteniendo la indicación de la altura de los sonidos.

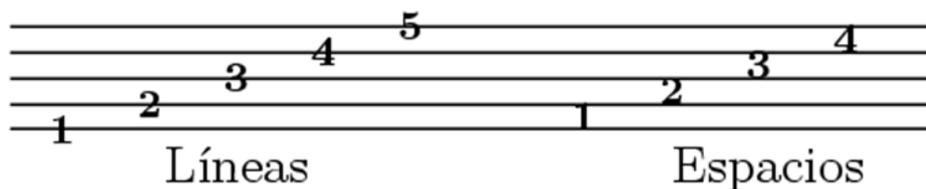


Imagen tomada de: <http://enciclopedia.us.es/index.php/Pentagrama>

Cabe mencionar que debajo de la primera línea también se encuentra un espacio y no es necesario escribir una línea adicional para poder utilizarlo, y lo mismo sucede sobre la quinta línea del pentagrama.

En el caso específico de la guitarra es necesario que saber que se escribe una octava arriba de su sonido real, es decir, el Do central que se encuentra en la

¹² Segmento de registro de una parte de una composición, en especial de una parte vocal, que se utiliza de manera más constante en el registro total de esa parte.

primera línea adicional descendente en clave de sol en el piano, corresponde al Do del tercer espacio en la guitarra, también en clave de sol.

4.6.2 La clave de sol

Las claves musicales son símbolos que se colocan sobre el pentagrama y que sirven para asignarles nombre a las notas dentro del mismo. Si no hay una clave escrita en el pentagrama los sonidos adquieren el nombre que nosotros deseemos darle, por lo tanto el uso de ellas es importante para mantener un orden. Existen diferentes claves las cuales son utilizadas para la escritura de la música de todos los instrumentos musicales, al menos aquellos de tradición occidental, y son utilizadas de acuerdo a la tesitura de cada instrumento.

Para este método, así como para la gran mayoría de los métodos de guitarra, utilizaremos la *clave de sol* que es aquella en la que se escriben los instrumentos de tésituras medias-agudas¹³.

La clave de sol se escribe partiendo de la segunda línea del pentagrama y es precisamente ahí donde se encuentra la nota sol (una de ellas) pues de ahí emana nuestro símbolo. A partir de ahí todas las demás notas recibirán su nombre: hacia arriba de sol- la, si, do, re...etc., y hacia abajo sol-fa, mi, re, do, etc.



La clave de Sol y las notas en el pentagrama

Imagen tomada de: <http://www.denotasmusicales.com/definicion-del-pentagrama-y-todas-sus-notas-musicales/>

¹³ "una parte de soprano puede tener una tesitura grave o aguda"

En la imagen de arriba se muestra la distribución de algunos de los sonidos sobre el pentagrama con el uso de la clave de sol.

Es recomendable que se aborden textos complementarios para la mejor comprensión de la lectura de notas sobre el pentagrama. El "MANUAL PRÁCTICO para el estudio de las claves de Sol, Fa, Do" de Georges Dandelot es un material que sin duda puede contribuir a la lectura, pero el profesor puede sugerir algunos otros materiales que considere pertinentes.

4.6.3 Armadura

Armadura es la alteración o alteraciones que se escriben al principio de cada pentagrama, después de la clave, con las que se forma la escala de la tonalidad que representa. (Moncada García, 2013: 107) Las alteraciones se representan sostenidos (#) y bemoles (♭).

4.6.4 El compás

El compás es la agrupación rítmica de los sonidos en el pentagrama en espacios separados por barras o líneas divisorias que les confiere una acentuación determinada. (Ruiz del Puerto, 2015:28)

El compás nos permite agrupar los sonidos o figuras rítmicas en base a pulsos. Los compases más utilizados tanto en la música académica como en la música popular son los de 2, 3, 4 pulsos.

El compás (su representación numérica) se coloca delante de la clave y se escribe en forma de quebrado, en donde el número superior, también conocido como unidad de compás, indica el número de pulsos que hay en cada compás (el espacio entre cada barra), mientras que número inferior, unidad de tiempo, indica la figura que completa un pulso.

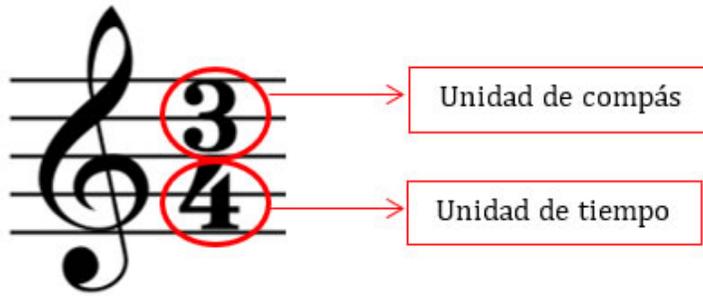


Imagen tomada de: <https://www.escribircanciones.com.ar/teoria-musical/4448-compas-musical.html>

La lectura de notas y la lectura rítmica son complementarias la una a la otra. Aunque si bien es cierto que la rítmica no necesariamente depende de un pentagrama y de alturas de sonidos definidas para la creación de música, la lectura de notas sí depende de las figuras rítmicas para su escritura y ejecución sobre un instrumento musical. Para todos los ejercicios que se presentarán en este método será necesaria la comprensión de ambas.

4.7 Cifrado norteamericano

El cifrado norteamericano es una herramienta muy útil para el aprendizaje de la música y es utilizado tanto para leer notas como para leer acordes. Dicho cifrado consiste en las *primeras siete letras del abecedario* a las cuales se les asigna una nota musical y a continuación mostramos cómo está organizado.

Letra	Nota musical
A	La
B	Si
C	Do
D	Re
E	Mi
F	Fa
G	Sol

Los símbolos sostenido y bemol se utilizan para desplazar medio tono una nota hacia adelante y hacia atrás respectivamente. En el caso de la guitarra, la distancia de un traste al siguiente inmediato, ya sea hacia la derecha o izquierda, por lo tanto estos símbolos sólo desplazarán un traste la nota o el acorde al que estén afectando; esto se entenderá perfectamente una vez que abordemos los ejercicios de lectura música.

4.7.1 El cifrado en tríadas (acordes de tres sonidos)

Cuando el cifrado es utilizado para leer acordes, se hace de la siguiente manera: Se escribe la letra de la nota que da el nombre al acorde al que se hace referencia en mayúscula, si el acorde es mayor, y en minúscula si el acorde es menor además de que se le agrega la letra “m” (igual en minúscula).

Si el acorde es sostenido o bemol se agrega el símbolo correspondiente delante de la letra de la nota y posteriormente la “m” en caso de que el acorde fuera menor. Cabe mencionar que la “m” que se utiliza para designar a un acorde menor puede ser omitida y se sobreentiende que si la letra de la acorde está en minúscula éste será un acorde del tipo mencionado.

A continuación mostramos una tabla con algunos ejemplos de acordes con sus cifrados correspondientes:

Nota	Acorde Mayor	Acorde menor	Séptima de dominante
G	G	gm	G ⁷
D [#]	D [#]	d [#] m	D ⁷
B ^b	B ^b	b ^b m	B ^{b7}

Hay algunos acordes a los que se les agregan números para indicar que se les está agregando uno o más sonidos adicionales como en el caso de un acorde de séptima de dominante.

CAPÍTULO V: MÉTODO DE GUITARRA PARA ADOLESCENTES ESTUDIANTES DE SECUNDARIA.

5.1 Ejercicios preparatorios

5.1.1 Cuerdas al aire con los dedos índice y medio (i-m)

En este ejercicio se pulsando cuatro veces cada nota alternando los dedos índice y medio. Nótese que todas las notas están escritas en figura de cuarto, por lo tanto la duración de cada una de ellas es de un pulso. Es recomendable el uso del metrónomo¹⁴ iniciando a 50 bpm, el profesor determinará el máximo de velocidad.

En el lenguaje guitarrístico, el número que está encerrado por un círculo indica el número de cuerda que debe ser tocada. Asimismo, se indica con el cifrado la nota que produce cada cuerda pulsada al aire.

The musical notation shows two staves in 4/4 time. The first staff contains five measures, each with a circled number below the staff indicating the string to be plucked: 1, 2, 3, 4, and 5. Above each measure is a letter representing the note: E, B, G, D, and A. The second staff contains six measures, each with a circled number below the staff: 6, 5, 4, 3, 2, and 1. Above each measure is a letter representing the note: E, A, D, G, B, and E. Each note is a quarter note.

¹⁴ Instrumento para medir el tiempo de una composición musical y marcar de modo exacto el compás; el mecánico consiste en un péndulo invertido que se mueve de un lado a otro y emite un clic en cada ciclo, con un pequeño contrapeso que puede subirse o bajarse por el péndulo para ajustar el compás; el electrónico indica el compás con una señal sonora o luminosa o con ambas.

5.1.2 La escala de C o Do mayor en primera posición.

A continuación se presenta la escala de C en primera posición (con algunas notas en cuerdas al aire) y será ejecutada con diferentes variantes rítmicas.

En la imagen que se muestra en la siguiente página, se observa la escala de C o Do Mayor en primera posición. Ésta, como todas las escalas y otros ejercicios que se presentarán a lo largo de este método con la representación gráfica del diapasón, se leerán de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

Nótese que fuera del diapasón están escritos en pequeño tres números “0”. Dichos números hacen parte de la escala, e indican que la cuerda debe ser pulsada *al aire*, es decir, sin pisar ninguna cuerda. Asimismo, los números que se encuentran dentro de los círculos rojos, indican el número de dedo de la mano izquierda, a lo que también llamaremos *digitación*.



Por lo tanto, la escala se ejecutará de la siguiente manera:

- 5ta. cuerda: 3
- 4ta. cuerda: 0-2-3
- 3ra. cuerda: 0-2
- 2da. cuerda: 0-1

Dando como resultado Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si-Do.

Ahora presentamos la escala con su representación en el pentagrama, el cual se tocará con figura de redonda a un pulso sugerido de 70 bpm y nuevamente alternando dedos índice y medio.

C D E F G A B C

9 C A G F E D C

Variante 1:

6

12

Variante 2:

8

Variante 3:

6

Variante 4:

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains a sequence of 15 eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, and C4. The second staff begins with a treble clef and a measure rest labeled '6'. It contains a sequence of 7 eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, and B4, followed by a whole note C4. The piece concludes with a double bar line.

5.2 El conejito saltarín

El conejito saltarín es una canción infantil compuesta por Rodrigo Morales Gallardo (autor de la presente tesis) y se retoma en este método con la intención de que los estudiantes toquen la melodía, mientras que el profesor ejecuta el acompañamiento. Dicha melodía sólo contiene las notas vistas hasta este momento, salvo por la nota si 4 que no hemos abordado hasta ahora. Asimismo, la armonización de esta pequeña pieza emplea únicamente los acordes de los grados I-IV-V de la tonalidad de Do Mayor.

El conejito saltarín

Rodrigo Morales Gallardo

Un conejito es muy saltarín
quiere jugar bajo el sol.
Y sus amigos lo buscan también
y se van a divertir.

Quieren jugar bajo el sol,
todos contentos están
porque aquí se vive feliz
y se divertirán.

Un conejito es muy saltarín
quiere jugar bajo el sol.
Y sus amigos lo buscan también
y se divertirán.



Imagen de archivo



Conejito Saltarín

Rodrigo Morales Gallardo

♩ = 95

Alumno 1

Maestro 2

Musical notation for measures 1-12. The top staff (Alumno 1) contains a melody of eighth and sixteenth notes. The bottom staff (Maestro 2) contains a bass line of chords, with notes marked with a bar line and a horizontal line above them.

13

Musical notation for measures 13-24. The top staff continues the melody. The bottom staff continues the bass line, with notes marked with a bar line and a horizontal line above them.

25

Musical notation for measures 25-36. The top staff continues the melody. The bottom staff continues the bass line, with notes marked with a bar line and a horizontal line above them.

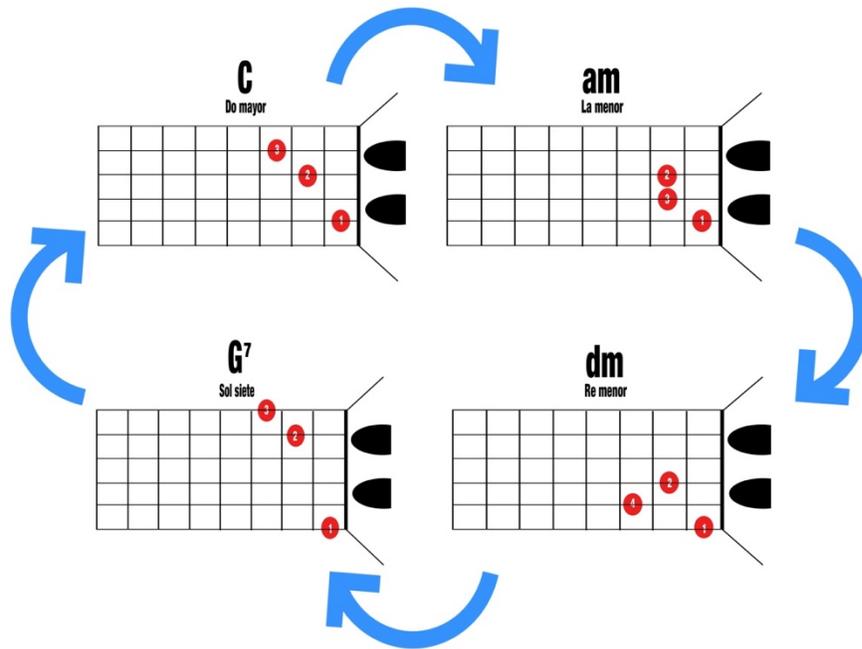
37

Musical notation for measures 37-48. The top staff continues the melody. The bottom staff continues the bass line, with notes marked with a bar line and a horizontal line above them.

5.3 Círculo armónico en Tonalidad de C.

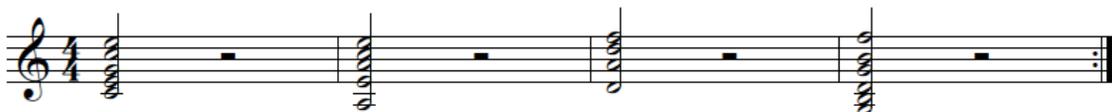
El círculo armónico es una progresión de 4 acordes que nos permite aprender posiciones fijas que son muy útiles para el acompañamiento de piezas musicales instrumentales, así como canciones. Dicho círculo puede ser transportado a cualquier tonalidad, aunque en el presente método no lo abordaremos en todas.

A continuación mostramos gráficamente las posiciones y nombres de los acordes correspondientes a este círculo en la **tonalidad de C**.

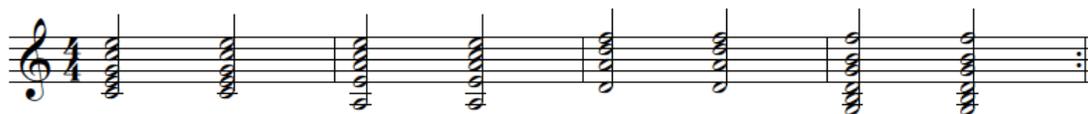


Diseño elaborado por: Rodrigo Morales Gallardo

Variante 1: Rasguear las cuerdas de arriba hacia abajo con el pulgar desde la nota más grave indicada en cada acorde. Asimismo, el estudiante, con la ayuda del profesor, debe identificar las notas en común, así como los movimientos comunes y similares en cada acorde con el propósito de economizar movimiento; esto favorecerá la precisión de los dedos al colocar las posiciones de los acordes.



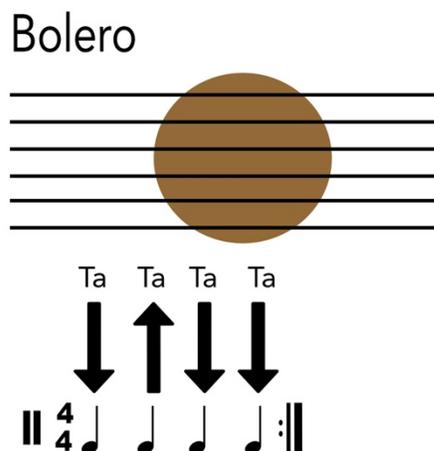
Variante 2: Se emplea la misma técnica que en el ejercicio anterior.



5.4 Ritmo “Bolero”

Dentro del ámbito de la música popular los ritmos rasgueados son muy relevantes, puesto que se utilizan para el acompañamiento de canciones principalmente, aunque sin duda se ocupan en el acompañamiento de música instrumental tanto popular como clásica.

A continuación presentamos una variante sencilla del “Bolero”, el cual es un ritmo en 4/4 y es isócrono, es decir, todos los rasgueos tienen la misma duración. Así como hemos mostrado gráficamente la escala de C y su círculo, mostramos cómo se deben ejecutar los rasgueos vistos desde el lado derecho de la guitarra en donde se ubica la boca.



Diseño elaborado por: Rodrigo Morales Gallardo

Como podemos observar, sobre cada flecha, las cuales representan el sentido de cada rasgueo, se encuentra escrita la sílaba “Ta”. Dicha sílaba la utilizaremos para representar la duración de la figura de cuarto. Es recomendable que el profesor y el

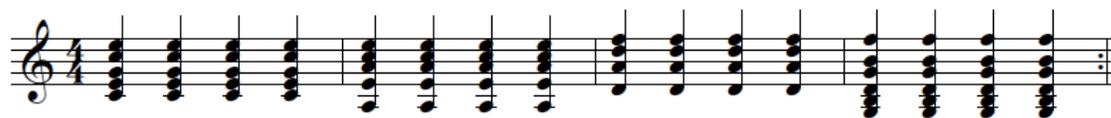
estudiante digan el ritmo con dicha sílaba cuantas veces sea necesario antes de tocarlo en el instrumento, esto con la finalidad de interiorizar el ritmo y asimilarlo más fácilmente. Asimismo, es conveniente que mientras se dice el ritmo se simulen sin el instrumento los movimientos indicados por las flechas. Una vez que se hayan comprendido la duración y el sentido de los rasgueos se procederá a ejecutarlo en la guitarra.

Para los rasgueos que son hacia abajo se utilizarán los dedos índice, medio, anular, e incluso puede participar el meñique, mientras que el rasqueo que es hacia arriba se hará con el dedo pulgar.

Se puede colocar alguno de los acordes del círculo visto previamente pero sin realizar cambios, es decir, quedarse todo el tiempo en una posición fija.

Variante 1: Ejecutar el ritmo Bolero en el círculo de C.

Una vez que el profesor considere que el estudiante está capacitado para realizar los cambios de manera constante se puede proceder a tocarlo sobre el círculo de C de la siguiente manera. Aunque se indica una sola repetición, es recomendable que se realicen las repeticiones que sean necesarias para que el aprendiz pueda dominar el ritmo y los cambios de acorde.



Se recomienda iniciar el ejercicio a 70 bpm y llegar hasta 130 bpm.

5.5 El reloj

El reloj es una canción popular del compositor y cantante mexicano Roberto Cantoral. Se retoma esta canción debido a que la mayor parte de ella se encuentra armonizada con la progresión I-vi-ii-V7, también conocida como el círculo armónico. Asimismo, el ritmo con el que se presenta esta canción en este método es el bolero, por lo cual los estudiantes podrán practicar la progresión, el ritmo, así como la audición de una melodía en una sola pieza instrumental. Para fines prácticos de este método, presentamos la canción en la tonalidad de C o Do Mayor.

El reloj

Roberto cantoral

Reloj no marques las horas
porque voy a enloquecer.
Ella se irá para siempre
cuando amanezca otra vez.

Nomás nos queda esta noche
para vivir nuestro amor,
y tu tic tac me recuerda
mi irremediable dolor.

Reloj detén tu camino
porque mi vida se apaga.
Ella es la estrella que alumbra mi ser.
Yo sin su amor no soy nada.



Imagen tomada de: <https://www.milenio.com/cultura/sacar-del-olvido-a-roberto-cantoral>



El reloj

Canción popular

Roberto Cantoral
Rodrigo Morales Gallardo

Maestro 1

Alumno 2

6

12

18

24

Musical notation for measures 24-29. The top staff shows a melody with rests, quarter notes, and half notes. The bottom staff shows a dense accompaniment of chords.

30

Musical notation for measures 30-35. The top staff continues the melody with quarter and half notes. The bottom staff continues the chordal accompaniment.

36

Musical notation for measures 36-40. The top staff features a melody with quarter and half notes. The bottom staff continues the chordal accompaniment.

41

Musical notation for measures 41-45. The top staff shows a melody with quarter and half notes. The bottom staff continues the chordal accompaniment.

46

Musical notation for measures 46-50. The top staff shows a melody with quarter and half notes. The bottom staff continues the chordal accompaniment.

51

Musical notation for measures 51-56. The system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is a grand staff with two treble clefs. The music features a melody in the upper staff and a complex accompaniment in the lower staff, primarily using chords and eighth-note patterns.

57

Musical notation for measures 57-61. The system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is a grand staff with two treble clefs. The melody in the upper staff includes a half note and quarter notes. The accompaniment in the lower staff continues with chords and eighth-note patterns.

62

Musical notation for measures 62-66. The system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is a grand staff with two treble clefs. The melody in the upper staff features quarter and eighth notes. The accompaniment in the lower staff consists of chords and eighth-note patterns.

67

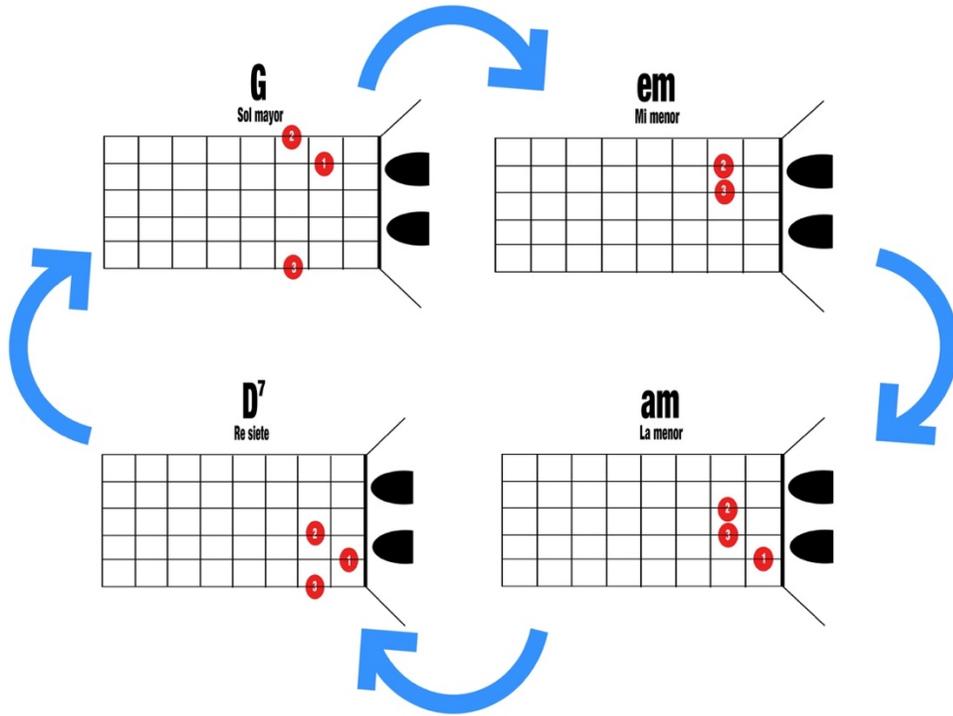
Musical notation for measures 67-72. The system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is a grand staff with two treble clefs. The melody in the upper staff includes quarter and eighth notes. The accompaniment in the lower staff continues with chords and eighth-note patterns.

73

Musical notation for measures 73-77. The system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is a grand staff with two treble clefs. The melody in the upper staff features quarter and eighth notes. The accompaniment in the lower staff consists of chords and eighth-note patterns. The system ends with a double bar line.

5.6 Círculo armónico en tonalidad de G.

Ahora presentamos círculo armónico visto anteriormente pero ahora transportado a la tonalidad de G.



Diseño elaborado por: Rodrigo Morales Gallardo

Las variantes 1 y 2 de este ejercicio se tocarán de la misma manera que se tocaron las variantes correspondientes a la tonalidad de C.

Variante 1:



Variante 2:



Variante 3: El siguiente ejercicio se tocará aplicando el ritmo Bolero iniciando a 70 bpm hasta llegar a 130 bpm y repitiendo cuantas veces sea necesario para dominar el ritmo y los cambios de acorde.



5.7 Corazón de roca

Es una canción compuesta por Gabriel Luna de la Fuente que popularizara la Rondalla de Saltillo. Al igual que muchas canciones de rondalla, Corazón de roca de caracteriza por estar armonizada por una progresión constante y repetitiva, y en este caso particular por la progresión I-vi-ii-V7, o el ya conocido círculo. Para este método lo presentamos en la tonalidad de G o Sol Mayor y se tocará con el rimo bolero.

Corazón de roca

Gabriel Luna de la Fuente

¿Cómo saber comprender tu querer?
¿Cómo lograr que te fijes en mí?
Si ni siquiera has querido mirarme,
tampoco escucharme mujer caprichosa,
es por que te hicieron de piedra o de roca
ese corazón.

Aunque de hielo sea tu corazón,
yo te dedico esta humilde canción.
Aunque parece que tú no la escuchas,
yo sé bien que finges por ser orgullosa,
es por que te hicieron de piedra o de roca
ese corazón.

Yo sé que es imposible que me quieras a
mí
mi amor, no llegarás a comprender.

Y sin embargo te llevo en mi ser
como una loca y sentida obsesión,
por que te hicieron de roca
y no puedes tener corazón.

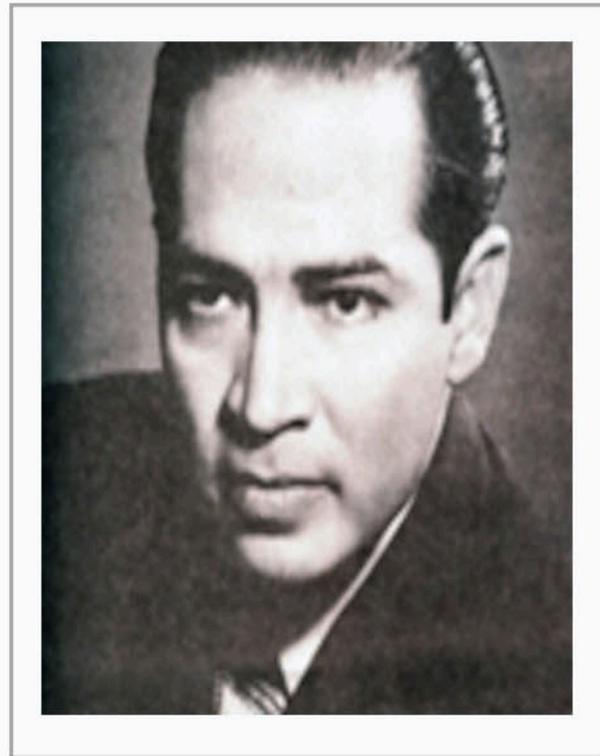


Imagen tomada de: https://www.podomatic.com/podcasts/lestudioverdeyoro/episodes/2014-08-19T05_48_09-07_00

Corazón de roca

Canción de rondalla

La Rondalla de Saltillo
Rodrigo Morales Gallardo

♩ = 163



Maestro 1

Alumno 2

Musical notation for measures 1-6. The top staff (Maestro 1) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with rests in measures 1-3 and a melodic phrase in measures 4-6. The bottom staff (Alumno 2) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a rhythmic accompaniment consisting of chords and eighth notes.

Musical notation for measures 7-12. The top staff (Maestro 1) continues the melodic line from measure 4. The bottom staff (Alumno 2) continues the rhythmic accompaniment.

To Coda

Musical notation for measures 13-18. The top staff (Maestro 1) features a melodic line with a fermata over measure 15. The bottom staff (Alumno 2) continues the rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 19-24. The top staff (Maestro 1) continues the melodic line. The bottom staff (Alumno 2) continues the rhythmic accompaniment.

25

1. 2.

31

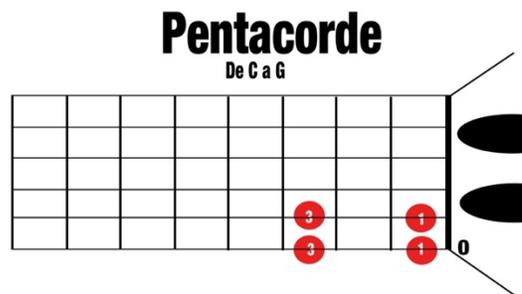
D.S. al Coda ⊕

37

43

5.8 Pentacorde de C de ② a G de ①.

Un *pentacorde* son 5 notas consecutivas de una escala. En este caso presentamos el pentacorde de la escala de C pero iniciando en esta ocasión en la segunda cuerda en primer traste, que como recordamos esa nota también se llama C sólo que un registro más agudo.



Diseño elaborado por: Rodrigo Morales Gallardo

Recuérdese que este esquema se lee de izquierda a derecha del diapasón y los números 0 también forman parte del ejercicio.

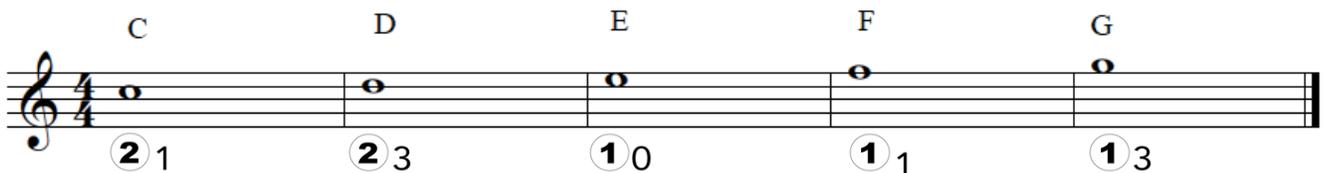
Por lo tanto el pentacorde queda de la siguiente manera

2da. cuerda: 1-2

1ra. cuerda: 0-1-3

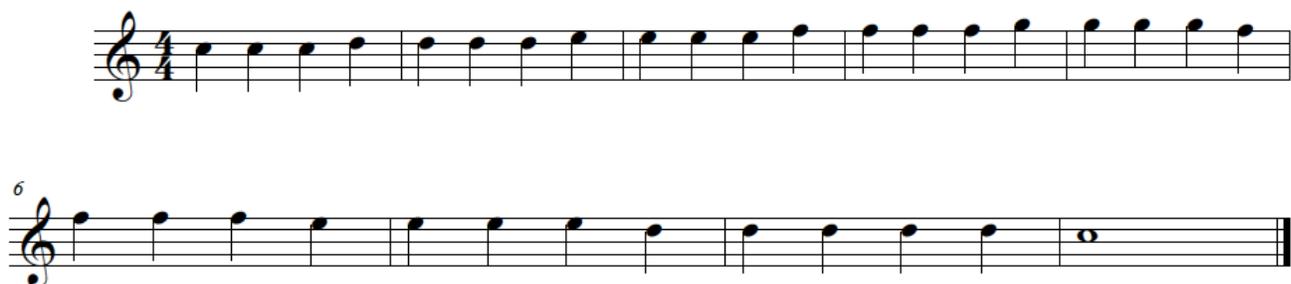
Dando como resultado: do-re-mi-fa-sol.

Así está representado este pentacorde en el pentagrama:

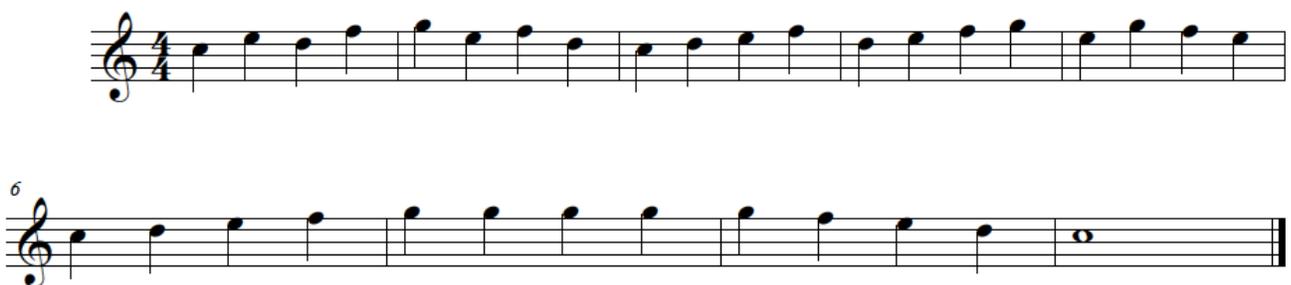


Las siguientes variantes igualmente se tocarán alternando las digitaciones i-m evitando repetir dedo.

Variante 1:



Variante 2:



Variante 3:



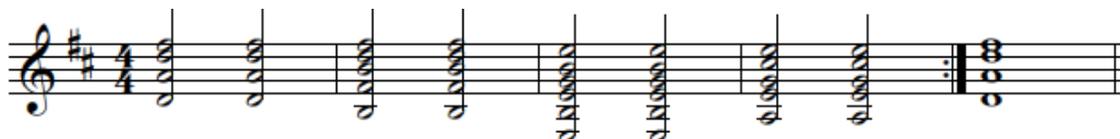
5.9 Círculo armónico en tonalidad de D o Re Mayor.

Presentamos nuevamente nuestro círculo armónico pero en esta ocasión lo hacemos en la tonalidad de D o Re Mayor. Como se observa en el esquema de abajo, en esta tonalidad encontramos nuestro primer acorde con *cejilla*, la cual consiste en pisar todas las cuerdas con el dedo 1 de la mano izquierda, por lo cual se recomienda que se estudie por separado para lograr la fuerza suficiente y de esta manera obtener un sonido fuerte y claro.

Variante 1:



Variante 2:



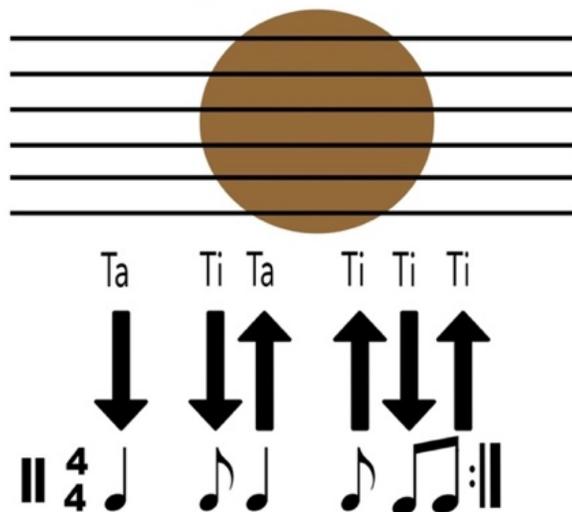
Variante 3: Aplicar el ritmo bolero en esta variante.



5.10 Ritmo Balada-Pop

Es probable que este ritmo sea uno de los más utilizados dentro de diversos géneros de la música popular o la cultura pop, pues lo podemos encontrar en la música pop, las baladas, el rock, rock pop (por supuesto con sus diferentes matices e interpretaciones). Debido a eso, lo hemos incluido en este método con el propósito de aportar este recurso a los estudiantes de guitarra, pero sin duda será labor de los estudiantes y profesores imprimirle el carácter que corresponde a cada estilo musical.

Balada pop



Diseño elaborado por: Rodrigo Morales Gallardo

Como podemos observar en la imagen de arriba, el ritmo está escrito con los valores que ya conocemos, sin embargo aparecen una **síncopa** y un **contratiempo**, conceptos que no hemos definido en este método, por lo tanto es indispensable el apoyo del profesor para comprenderlos. Sin embargo, se sugiere que antes de entrar en explicaciones teóricas, el profesor apoye al alumno diciendo el ritmo con las sílabas que están escritas sobre las flechas y se simulen los movimientos de la mano derecha sin guitarra.

Al hacer esto, el alumno asimilará de una manera más sencilla la dirección de los rasgueos, así como la duración de cada uno de ellos y una vez que se haya interiorizado se podrá ejecutar con la guitarra y se podrán comprender los conceptos antes mencionados.

5.11 Tu cárcel

Canción popular mexicana del compositor Marco Antonio Solís que es altamente popular entre la población adulta y recientemente en la comunidad adolescente debido a la versión rock pop que hiciera el grupo enanitos verdes.

Presentamos esta canción ya que si bien no emplea el círculo armónico, sí mantiene una progresión constante durante todo el desarrollo de la canción, lo que nos permite que los estudiantes empiecen a practicar cambios de acordes distintos a los del círculo pero sin cambios armónicos. Además esta canción se aborda con el ritmo balada-pop, por lo tanto también podemos practicar lo aprendido en la sección anterior.

Tu cárcel

Marco Antonio Solís

Te vas amor
si así lo quieres
qué le voy a hacer.
Tu vanidad no te deja entender
que en la pobreza se sabe querer.

Quiero llorar
y me destroza que pienses así
y mas que ahora me quede sin ti
me duele lo que tu vas a sufrir.

Pero recuerda
nadie es perfecto
y tu lo verás
tal vez mil cosas mejores tendrás
pero cariño sincero jamás.

Vete olvidando
de esto que hoy dejas y que cambiarás
por la aventura que tu ya verás
será tu cárcel y nunca saldrás



Imagen tomada de:

<https://www.telemundo52.com/entretenimiento/destacados/Marco-Antonio-Solis-desmiente-su-propia-muerte-rumor-redes-sociales-364874011.html>

Score

Tu cárcel

Canción popular

Marco Antonio Solís
Rodrigo Morales Gallardo

♩ = 105

Maestro 1

Alumno 2

5

9

13

5.12 El compás de 3/4

Hasta este momento sólo hemos abordado fragmentos o piezas musicales en compases de 2/4 o 4/4, sin embargo otro de los compases considerado dentro del grupo de los simples es el de 3/4. Dicho compás tiene una duración de 3 pulsos, en el cual el primero de ellos es más fuerte que los dos siguientes.

Dentro de la música popular, y en especial la música mexicana, este compás es muy utilizado para la composición de valeses, canciones rancheras, corridos y demás.

A continuación presentaremos un par de ejercicios que son extraídos de las primeras lecciones para guitarra de Julio Sagreras, los cuales nos servirán para introducirnos a este compás.

Variante 1:



Variante 2:



5.13 Cielito lindo

Cielito lindo es una canción popular mexicana que forma parte del repertorio tradicional de nuestro país y que gracias a su linda melodía así como su letra ha trascendido a otros países en el mundo así como de habla hispana y otros idiomas.

Presentamos en este método una versión instrumental de esta canción en la que los estudiantes tocarán la melodía y el profesor los acompañará utilizando la técnica de Suzuki, en donde el profesor toca melódica y acompañamiento simultáneamente para apoyar a los aprendices.

Cielito lindo

Quirino Mendoza y Cortés

De la sierra morena,
cielito lindo, vienen bajando
un par de ojitos negros,
cielito lindo, de contrabando.

Ay, ay, ay, ay, canta y no llores
porque cantando se alegran,
cielito lindo los corazones.

Ese lunar que tienes, cielito lindo,
junto a la boca no se lo des a nadie,
cielito lindo, que a mí me toca.

Ay, ay, ay, ay, canta y no llores
Porque cantando se alegran,
Cielito lindo los corazones.



Imagen tomada de: <http://elmaestrocompentente.blogspot.com/2018/05/quirino-mendoza-y-cortes.html>

Cielito lindo

Tradicional Mexicana

Quirino Mendoza y Cortés

Rodrigo Morales Gallardo

$\text{♩} = 180$

Alumno 1

Maestro 2

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff, labeled 'Alumno 1', is in treble clef and 3/4 time, featuring a melody of eighth and quarter notes. The bottom staff, labeled 'Maestro 2', is in bass clef and 3/4 time, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes. The tempo is marked as quarter note = 180.

The second system of musical notation continues the piece from measure 7. It features two staves: the top staff for 'Alumno 1' and the bottom staff for 'Maestro 2'. The melody in the top staff continues with eighth and quarter notes, while the accompaniment in the bottom staff provides a steady harmonic base.

The third system of musical notation begins at measure 14. It includes two staves. The top staff for 'Alumno 1' shows a melodic line with some rests. The bottom staff for 'Maestro 2' features a more complex accompaniment with chords and rhythmic patterns. A repeat sign is visible at the start of the system.

The fourth system of musical notation starts at measure 21. It consists of two staves. The top staff for 'Alumno 1' continues the melodic line. The bottom staff for 'Maestro 2' provides a rich accompaniment with various chordal textures and rhythmic figures.

28

Musical notation for measures 28-34. The system consists of two staves. The upper staff contains a melody of eighth and quarter notes. The lower staff contains a bass line with chords and single notes, including dynamic markings such as *p.* and *p̄.*

35

Musical notation for measures 35-41. The system consists of two staves. The upper staff has rests in measures 35-36, followed by a melody. The lower staff features a complex accompaniment with chords and moving lines, including dynamic markings like *p.* and *p̄.*

42

Musical notation for measures 42-48. The system consists of two staves. The upper staff continues the melody with eighth and quarter notes. The lower staff provides accompaniment with chords and single notes, including dynamic markings such as *p.* and *p̄.*

49

Musical notation for measures 49-55. The system consists of two staves. The upper staff features a melody with a long slur over measures 49-51. The lower staff has a bass line with chords and single notes, including dynamic markings like *p.* and *p̄.*

5.14 La viudita de Santa Isabel

Canción popular de dominio pública utilizada en juegos infantiles y que está compuesta con una melodía cantáble fácil de seguir con el oído y por lo tanto fácil de memorizar.

Con esta canción proponemos que los estudiantes toquen la melodía en primera instancia y posteriormente el acompañamiento de la misma.

La viudita de Santa Isabel

Dominio público

Yo soy la viudita
de Santa Isabel,
me quiero casar
y no encuentro con quién.

El mozo del cura
me manda un papel,
y yo le mando otro
con Santa Isabel.

Mi madre lo supo,
¡Qué palos me dio!
¡mal haya sea el hombre
que me enamoró!

Me gusta la leche,
me gusta el café,
pero más me gustan
los besos de usted.

Con este sí,
con este no.



Imagen tomada de: <http://divertipreesco.blogspot.com/2015/11/>

La viudita de Santa Isabel

Tradicional Mexicana

Arreglo: Rodrigo Morales Gallardo

Alumno 1

Alumno 2

1 2 3 4 5 6

7

7 8 9 10 11 12 13

14

14 15 16 17 18 19 20

21

21 22 23 24 25 26

5.15 Sobre las olas

Juventino Rosas

Es vals compuesto originalmente para orquesta sinfónica por el compositor mexicano Juventino Rosas y que es conocida internacionalmente. Se pueden encontrar arreglos de esta composición para diferentes instrumentos, en donde destacan las interpretaciones para piano.

A continuación presentamos un arreglo para guitarra sola en donde se extrae solamente el tema más representativo de esta gran obra de la música clásica mexicana.



<https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/musica/2016/07/19/juventino-rosas-mas-alla-del-vals-sobre-las-olas>

Sobre las olas

Vals

Juventino Rosas

Rodrigo Morales Gallardo

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of a single melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The melody is characterized by a series of eighth and quarter notes, often grouped with slurs. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and single notes, including dynamic markings such as *p.* (piano) and *pp.* (pianissimo). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 indicated at the beginning of their respective lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final measure.

5.16 Huapango

José Pablo Moncayo

Popularmente conocida como “Huapango de Moncayo” en honor a su compositor José Pablo Moncayo, esta obra mexicana compuesta para orquesta sinfónica es sin duda una de las más importantes representantes de nuestra música a nivel nacional a internacional. El Huapango es una obra compuesta en compás de 6/8, que aunque no lo hemos abordado en este método tiene bastantes similitudes con el compás de 3/4 por ser compases de subdivisión ternaria.

Al igual que en Sobre las olas, el arreglo que presentamos en este trabajo sólo destaca las melodías más representativas de esta obra maestra, sin embargo se sugiere que los estudiantes la conozcan en su totalidad debido a su gran contenido musical, histórico y cultural.

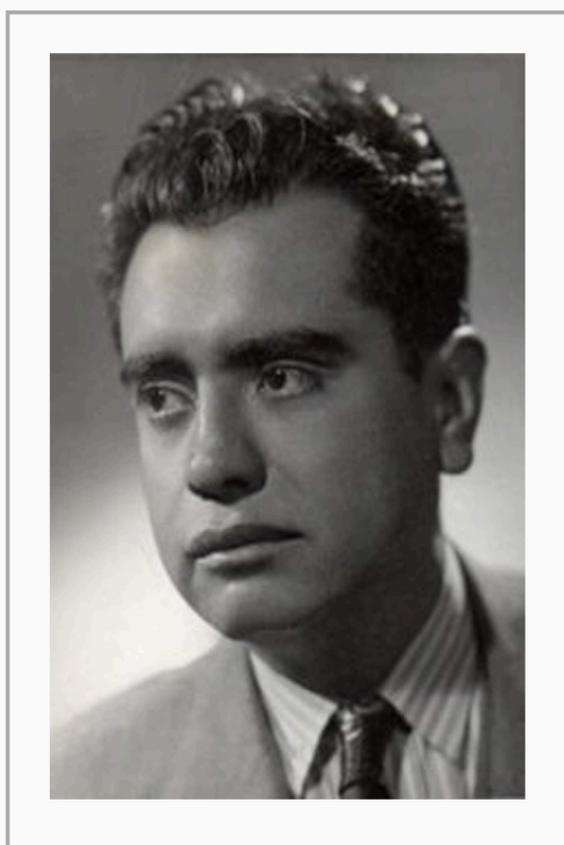


Imagen tomada de: <https://www.imer.mx/mi/jose-pablo-moncayo-106-anos-de-su-nacimiento-y-60-de-su-muerte/>

Huapango

Versión sencilla

José Pablo Moncayo
Rodrigo Morales Gallardo

♩. = 90

7

13

19

25

31

37

5.17 Amor eterno

Canción popular mexicana creada por Alberto Aguilera Valadez, mejor conocido como Juan Gabriel dentro de la industria del espectáculo, es una canción altamente conocida en México y en el extranjero gracias a sus múltiples interpretaciones de las cuales destacan las de Rocío Dúrcal y el propio Juan Gabriel.

Para este método presentamos un arreglo de esta para guitarra solista en la que los estudiantes tocarán la melodía y el acompañamiento de manera simultánea.

Amor eterno

Alberto Aguilera Valadez (Juan Gabriel)

Tú eres la tristeza de mis ojos
que lloran en silencio por tu amor.
Me miro en el espejo y veo en mi rostro
el tiempo que he sufrido por tu adiós.

Obligo a que te olvide el pensamiento
pues, siempre estoy pensando en el ayer.
Prefiero estar dormido que despierto
de tanto que me duele que no estés.

Como quisiera, ¡ay! que tú vivieras.
Que tus ojitos jamás se hubieran
cerrado nunca y estar mirándolos.
Amor eterno e inolvidable,
tarde o temprano estaré contigo
para seguir, amándonos.

Yo he sufrido mucho por tu ausencia
desde ese día hasta hoy, no soy feliz.
Y aunque tengo tranquila mi conciencia
yo sé que pude haber yo hecho más por ti.

Oscura soledad estoy viviendo yo
la misma soledad de tu sepulcro, mamá.
Y es que tú eres, es que tú eres el amor de cual yo tengo
el más triste recuerdo de este mundo.



Imagen tomada de: <https://mx.hola.com/musica/2019052227278/juan-gabriel-hijo-acciones-legales-dano-moral/>

Amor eterno

Canción popular

Alberto Aguilera Valadez

Rodrigo Morales Gallardo

$\text{♩} = 80$

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of quarter note = 80. It consists of eight staves of music. The melody is written on a treble clef staff, and the accompaniment is written on a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Measure numbers 5, 9, 13, 18, 22, 27, and 32 are indicated at the beginning of their respective staves.

5.18 Dust in the wind

Grupo Kansas

Dust in The Wind es la séptima canción del álbum discográfico Point of Know Return lanzado en 1977, interpretada y grabada por la banda estadounidense de rock progresivo Kansas. Dicha canción fue muy popular en México en la década de los 90's en la comunidad adolescente de entonces. Aunque ya no es tan popular como lo fue antes, las nuevas generaciones disfrutan escucharla y más aún tocarla gracias a su atractivo arpegio en la guitarra.

A continuación presentamos la transcripción de la guitarra de acompañamiento en su totalidad; asimismo, este arpegio puede ser empleado como un estudio para desarrollar fuerza, claridad y limpieza en la mano derecha.



Imagen tomada de: <https://www.alohacriticon.com/musica/grupos-y-solistas/kansas/>

Dust in the wind

Parte de guitarra

Kerry Livgren

Rodrigo Morales Gallardo



To Coda



D.C. al Coda



CONCLUSIONES

En la actualidad la educación musical en nuestro país enfrenta retos cada vez más complejos debido a que múltiples factores han propiciado que esta haya sido marginada e incluso suprimida de los planes y programas de estudio de educación básica obligatoria. Entre dichos factores se encuentran la escasa preparación docente en el campo de la música, la carencia de recursos humanos y económicos, así como la falta de materiales didácticas que respondan a las necesidades y demandas de la población contemporánea.

A lo anterior se suma la carencia de espacios públicos en donde niños, jóvenes y adultos puedan acceder al aprendizaje de la música, y los existentes son insuficientes para cubrir la demanda que claramente va en ascenso de manera proporcional a la población nacional. Es por ello que considero que es necesario que se realicen reformas en el sistema educativo que permitan integrar a la educación musical dentro del currículo básico institucional.

Como es sabido, la música no solamente desarrolla habilidades y conocimientos dentro de ella, sino que contribuye al desarrollo cognitivo de los seres humanos y por supuesto actúa directamente en su desarrollo cultural. Es claro que estudiantes con un capital cultural más amplio serán más exigentes al momento de seleccionar los productos culturales que consumirán.

Sin embargo, la introducción de la música en las aulas de las instituciones de educación básica tiene que ser paulatina para que pueda ser aceptada y asimilada, y debe hacerse de acuerdo a las propias necesidades y demandas de los estudiantes. Es por ello que ofrecer música con la que han interactuado por años es la mejor manera de lograr un acercamiento.

De igual manera, es indispensable que los docentes de la música estén en la disposición de flexibilizar sus formas de transmitir el conocimiento y de reconocer

que existen alternativas diferentes a las utilizadas tradicionalmente en los conservatorios y escuelas profesionales de música. Esto no implica que se menoscabe el valor de los métodos y repertorios tradicionales, sino darse cuenta que para llegar a ellos es necesario recorrer otros caminos.

Por lo antes mencionado es que surge y se desarrolla la presente Tesis, como una alternativa a una problemática que cada vez se hace más grande, y por lo tanto es más urgente su tratamiento y su posible solución. Es un trabajo de investigación con el que se plantea iniciar una línea que pueda ser continuada por investigadores de la música y la educación.

Llevar a cabo este trabajo no fue tarea fácil, en primer lugar porque trabajar con la población adolescente siempre demanda estar alertas para evitar ser confundidos y llevados por senderos que nos distanciarían del punto central de la investigación, que era la elaboración de un método de guitarra de acuerdo a sus necesidades.

A lo largo de este proceso fue posible percatarse que los supuestos planteados al inicio del trabajo en realidad tenían un sustento, y que la interacción constante con los sujetos de estudio siempre es útil al momento de abordar cualquier tema de investigación. Por ejemplo, descubrimos que los géneros musicales predilectos de los adolescentes de la comunidad de Tablas del Pozo son aquellos que se encuentran inmersos en el catálogo de la industria cultural. De la misma manera pudimos constatar que el círculo social, especialmente el familiar influye directamente en los gustos y preferencias musicales de los jóvenes, así como serán factores determinantes para la toma de decisiones en lo que a la elección de un instrumento musical se refiere.

En esta Tesis se buscó integrar la mayor cantidad de información posible, así como su transcripción fiel, con el propósito de que sea veraz y objetiva, sin embargo no es posible plasmar aquellas experiencias obtenidas en el trabajo del día a día y en

la Inter-relación con los adolescentes, pero que sin duda aportaron mucho en la formación profesional del autor.

Hablando propiamente de todo aquello que implicó la elaboración del método de guitarra, podemos decir que no fue tarea fácil a pesar de contar con experiencias previas que servían de guía. Inicialmente se plantearon ejercicios y repertorio que tuvieron que ser modificados, o eliminados en casos particulares debido a que no respondían a las necesidades que los estudiantes manifestaron en las entrevistas. Otra razón por la cual el material planteado a priori tuvo que ser modificado fue que durante su aplicación de manera presencial con el grupo de control no era el apropiado de acuerdo a las habilidades de los integrantes.

A continuación enlistamos qué factores fueron considerados y por lo tanto determinaron la selección del material didáctico que incluye el método de guitarra.

- Gustos y preferencias musicales manifestados durante las entrevistas grupales e individuales.
- Grado de complejidad de las obras o fragmentos musicales.
- Habilidades a desarrollar con cada uno de los ejercicios.
- En el caso del repertorio clásico: Su relación con la música popular, su posible reconocimiento por parte de los estudiantes.
- El aporte al capital cultural de los adolescentes.

Tampoco se puede negar que hubo momentos complicados y hasta de frustración dentro del proceso de selección de las obras debido a que en ocasiones éstas no estaban respondiendo a las preguntas de investigación, cuestión que es indispensable para que un trabajo tenga sustento y autenticidad. Sin embargo, en esos momentos el apoyo de las asesoras tomó una relevancia mayor, pues ellas aportaron su conocimiento y ecuanimidad para corregir y re direccionar el camino trazado.

Cabe destacar que a pesar de las modificaciones y correcciones que se realizaron en el método de guitarra, éstas no influyeron en el desarrollo del taller de aplicación del mismo, puesto que los estudiantes aún no habían concluido la sección de ejercicios preparatorios. Esta situación en particular nos demostró que es muy importante estar alertas para detectar todas aquellas posibles fallas que entorpezcan el trabajo y que es labor del investigador estar dispuesto a cambiar si es necesario a pesar del tiempo invertido, todo en miras de progresar.

Sobre el taller y aplicación del método de guitarra

El taller en el que se aplicó el método de guitarra propuesto en esta tesis se llevó a cabo de manera semanal en el que cada sesión tuvo una duración de 1 hora. La fecha en el que se inició el curso fue el jueves 1 de noviembre de 2018 con una participación total de 6 estudiantes, de los cuales 5 fueron mujeres y 1 hombre.

Como se mencionó previamente, los 6 estudiantes fueron seleccionados dentro de la población estudiantil de la Escuela Secundaria Oficial No. 671 “Francisco González Bocanegra” de diferentes grados del turno matutino. Algo que sin duda llama la atención es que hubo más mujeres interesadas en integrarse a este taller que hombres a pesar de que se informó que de la gratuidad del mismo.

De los 6 estudiantes originales solamente se mantuvieron 4 de ellos hasta el final, de los cuales todas son mujeres. Ambos estudiantes que claudicaron informaron que se retiraban debido a disponibilidad de tiempo y les era muy complicado estudiar el instrumento y cumplir con sus deberes escolares. Es necesario reconocer que uno de los factores principales por los cuales los adolescentes abandonan el aprendizaje de la música es precisamente la fuerte carga académica y la gran cantidad de tarea que se les solicita en la escuela secundaria, además de que no ve al arte como un pasatiempo y no como una actividad necesaria en su desarrollo educativo. Es por ello que realizar ajustes el método fue indispensable para garantizar que las alumnas pudieran estudiar y practicar sin necesidad de descuidar sus labores académicas.

También es importante mencionar que, como todos sabemos, todos los seres humanos aprendemos de manera diferente sin importar la edad o etapa de la vida en que nos encontramos. Los factores que determinan el ritmo de aprendizaje de cada persona son múltiples pero de entre ellos podemos mencionar el contexto socio económico, la capacidad de retención de conocimientos y por supuesto la disposición a aprender cosas nuevas.

En el caso particular nuestro curso, no fue posible que las cuatro alumnas mantuvieran el mismo avance, y a pesar del esfuerzo realizado por el profesor nivelar su aprendizaje no fue posible. Esto no podemos considerarlo precisamente como una debilidad en el método puesto que está planteado para ser enseñado de manera individual o en grupos pequeños y a la velocidad que cada estudiante requiera, sin embargo es fundamental que exista cierto grado de exigencia para no estancarse y generar algún tipo de frustración o desánimo, ya sea en el profesor o los alumnos.

No obstante lo anterior, el planteamiento de los ejercicios y el repertorio del método, permite que todos los alumnos puedan participar en conjunto, pues los más avanzados son capaces de ejecutar tanto la melodía como el acompañamiento, mientras que el resto podrán tocar los fragmentos designados para los alumnos. De esta manera también se fomenta el trabajo en equipo, la colaboración y la tolerancia, valores necesario no sólo en el quehacer artístico, sino en la vida de todo ser humano.

Para terminar es necesario mencionar que sólo se lograron abordar 6 de las 10 piezas que integran el método durante este taller lo cual se debió principalmente al tiempo, el cual fue de 8 meses. Consideramos que es necesario al menos 12 meses para abordarlo en su totalidad, aunque como ya lo dijimos, eso dependerá de si es aplicado de manera grupal o individual y el nivel de avance de cada estudiante.

Sin embargo, a pesar de no haber concluido el método en su totalidad, consideramos que los aprendizajes adquiridos por los jóvenes fue sólido y si ellos

desean continuar estudiándolo lo podrán hacer sin mayores complicaciones, lo cual es posible que hagamos aunque desafortunadamente los resultados finales no podrán ser expuestos en este trabajo.

Comentarios finales

La presente tesis fue resultado de una necesidad personal de ofrecer a los adolescentes una alternativa para que puedan aprender a tocar la guitarra a través de un repertorio y lenguaje musical que emana de su propio contexto socio-cultural. Presentamos un método con el cual ellos se puedan identificar y reflejar. Sabemos que “cada cabeza es un mundo” y que es imposible abarcar todas las posibilidades musicales existentes, sin embargo buscamos que al menos los aspectos generales de diferentes géneros musicales se engloben en este trabajo y que aquellas personas que deseen abordarlo cuenten con las herramientas básicas para aplicarlas en sus propios gustos musicales.

Considero que la labor del educador musical no es transmitir los conocimientos que posee sin que haya una reflexión de por qué, para qué y quienes se enseña, sino debe estar dispuesto a escuchar, a entender y a integrarse en el contexto social en el que se desenvuelve. El educador musical no puede, ni debe ser pasivo.

Con el trabajo que hemos realizado no pretendemos descubrir el “hilo negro” dentro de la enseñanza de la guitarra, sino ofrecer un material que sirva como alternativa y parte aguas para futuras investigaciones, así como cumpla con las necesidades de una comunidad que está ávida de acercarse a la música pero que hasta ahora le ha sido negada.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliográficas

- Adorno, T. (2009). Disonancias: Introducción a la sociología de la música. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Arredondo, V., Pérez, G. & Aguirre, A. (1992). Didáctica General. Manual introductorio. México: Asociación de universidades e instituciones de educación superior.
- Bendersky, Betina. (2004). La teoría genética de Piaget. Buenos Aires, Argentina: Longseller.
- Bruner, J. (1988). Desarrollo cognitivo y educación . Madrid, España: Ediciones Morata, S.A.
- Bruner, J. (2001). El proceso mental en el aprendizaje. Madrid, España: NARCEA, S.A. DE EDICIONES.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México, D.F.: Ítaca.
- Flores, S. (2008). Música y adolescencia. La música popular actual como herramienta en la educación musical. (Tesis doctoral). España: Instituto de la juventud
- Gertz, C. (2003). La interpretación de las culturas. Barcelona, España: Gedisa.
- Green, L. (2002). How popular musicians learn: A way ahead for music education. Inglaterra: Ashgate.

- Horkheimer, M. & Adorno, T. (1988). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. Buenos Aires: Sudamericana.
- Moncada García, F. (2013). La más sencilla, útil y práctica teoría de la música. México: Ediciones Framong.
- Nérci, I. (1969). Hacia una didáctica general dinámica. Colombia: Kapuelusz, S.A.
- Piaget, J. (1978). La equilibración de las estructuras cognitivas. Problema central del desarrollo. México: Siglo veintiuno editores.
- Pujol, E. . (1956). Escuela razonada de la guitarra (Libro primero). Buenos Aires, Argentina: Ricordi.
- Ramírez, M. (2010). Modelos de enseñanza y método de casos. Estrategias para ambientes innovadores de aprendizaje. México: Trillas.
- Regelski, T. (1980). Principios y problemas de la educación musical. Distrito Federal, México: Diana.
- Ruiz del Puerto, J.L.. (2015). Manual de guitarra. Valencia, España: PILES, editorial de música, S.A..
- Shaffer, D. & Kipp, K. (2007). Psicología del desarrollo: Infancia y adolescencia. México: Thomson.
- Swanwick, K. (2006). Música, pensamiento y educación. Madrid, España: Ediciones Morat.

- Taylor, S.J. & Bogdan, R. (1987). Introducción a los métodos cualitativos de investigación: La búsqueda de significados. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Woods, P. (1987). La escuela por dentro: La etnografía en la investigación educativa. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Vygotsky, L. (1973). Pensamiento y lenguaje. Teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas. Buenos Aires, Argentina: La pléyade.

Fuentes electrónicas

- Araya, V., Alfaro, M. & Andonegui, M. (2007). Constructivismo: Orígenes y perspectivas. Descargado de <http://raulhoffman.com/wp-content/uploads/2012/07/Constructivismo-or%C3%ADgenes-y-perspectivas.pdf>
- Descartes, R. (10 de noviembre de 2010). Discurso del método. Descargado de <http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/LecturaIntroduccionInvestigacionMusical/epistemologia/Descartes-Discurso-Del-Metodo.pdf>
- EcuRed. (10 de marzo de 2019). Proceso de enseñanza-aprendizaje. Recuperado de https://www.ecured.cu/Proceso_de_ense%C3%B1anza-aprendizaje
- Gobierno municipal de Ecatepec. (18 de febrero de 2019). Ecatepec en el tiempo. Recuperado de <http://www.ecatepec.gob.mx/wp-content/uploads/2016/05/MONOGRAFIA.pdf>
- RAE. (2019). Método. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=P7dyaFK>

- Rodríguez, P. Lifeder. (10 de Marzo de 2019). Capital cultural: Teoría de Bordieu. Recuperado de <https://www.lifeder.com/capital-cultural-teoria-bordieu/>
- SEP. (17 de febrero de 2019). Propuesta curricular para la educación obligatoria 2016. Recuperado de <https://www.gob.mx/cms/uploads/docs/Propuesta-Curricular-baja.pdf>
- Sinnaps. (17 de febrero de 2019). Métodos de investigación cualitativa. Recuperado de <https://www.sinnaps.com/blog-gestion-proyectos/metodologia-cualitativa>
- Vida alterna. (18 de febrero de 2019). Historia y ubicación del estado de México. Recuperado de http://www.elclima.com.mx/historia_y_ubicacion_del_estado_de_mexico.htm
- Wikipedia (10 de marzo de 2019). Backing Track. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Backing_track

ANEXOS

Entrevistas individuales

Dulce María: 13 años

R: ¿Vives en la colonia Tablas del Pozo?

D: Sí

R: ¿Tu familia es originaria del Estado de México o provienen de otro estado?

D: Mis papás son de aquí

R: ¿Y tú también naciste aquí?

D: Sí

R: ¿Por qué tienes la intención de aprender a tocar la guitarra?

D: Por que me gusta mucho ese tipo de música

R: ¿Hay alguien en tu familia que toque la guitarra?

D: Un amigo de mi mamá, pero lo consideramos como un tío

R: ¿Alguna vez te han enseñado aunque sea un poquito a tocar la guitarra?

D: No

R: ¿Sabes cómo le empezó a gustar la música a tu tío?

D: Porque desde chiquito le enseñaban música sobre el violín, la guitarra, y le llamó mucho la guitarra la atención

R: ¿Toca varios instrumentos pero el que más le gusta es la guitarra?

D: Sí

R: ¿Qué tipo de música es la que le gusta escuchar a tu familia?

D: Banda y norteña

R: ¿Y a ti?

D: La norteña

R: ¿Escuchan seguido música en tu casa?

D: Sí, para todo

R: Si a ti te dieran la oportunidad de aprender a tocar la guitarra ¿Cómo te gustaría que te enseñaran? ¿Qué métodos o estrategias te gustaría que emplearan para enseñarte?

D: Que me mostraran primero las partes, las notas y ya después me fueran enseñando practicando. Que la persona lo haga primero y yo lo intente hacer.

R: Cuando dices que te gustaría que te enseñaran las notas, ¿A qué te refieres exactamente?

D: A cómo se pueden manipular

R: O sea, sí te gustaría que te dieran una teoría de la música

D: Sí

R: ¿Cómo consideras que podrías expresarte con la música?

D: Me gustaría que con la guitarra me expresara tanto mis sentimientos como mis opiniones, tanto personales como públicas.

R: Por ejemplo a través de canciones

D: Ajá

R: Dime si alguna vez has escuchado estas palabras: Solfeo...

D: No

R: Armonía

D: Sí

R: Para ti qué es la armonía

D: Para mí la armonía es estar bien con las personas y no discriminarnos por nuestra manera de pensar. Si uno tiene un gusto diferente a otro tenemos que estar bien para no tener problemas

R: Entrenamiento auditivo ¿Sabes qué es eso?

D: No sé, pero para mí me suena como escuchar un tipo de música y así para saber qué tipo de música se realiza.

R: Y finalmente la palabra contrapunto

D: No

Erick: 12 años de edad

R: ¿Toda tu vida la has vivido en la colonia Tablas del Pozo?

E: No

R: ¿Dónde viviste antes?

E: En Monterrey

R: ¿Hace cuánto tiempo llegaron aquí?

E: Hace 3 años

R: ¿Tú ya tocas la guitarra o quieres aprender a tocar?

E: Quiero aprender a tocarla

R: ¿Por qué quieres aprender a tocar la guitarra?

E: No sé...siento que puede fortalecer mis dedos para hacer muchas cosas

R: ¿Alguien de tu familia toca la guitarra?

E: Sí, mi tío

R: ¿Él qué tipo de música toca?

E: Es que él es mariachi

R: ¿Cuántos años tiene tu tío?

E: Como 45

R: ¿Y ya lleva mucho tocando con el mariachi?

E: Creo que sí

R: ¿Sabes cómo empezó a tocar la guitarra?

E: No

R: ¿Y te llamó la atención por él o por alguien más?

E: No es que me llamó la atención por mi abuelo

R: ¿Cuál es el tipo de música que escucha tu familia?

E: Son tres géneros, el reguetón, electrónica y banda

R: ¿De esos tres hay alguno que te guste mucho?

E: Sí, el reguetón.

R: ¿A ti como te gustaría que te enseñaran a tocar la guitarra?
E: No sé
R: ¿Qué tipo de música te gustaría que te enseñaran?
E: No sé, no he pensado en eso
R: ¿Crees que te llamaría la atención aprender a tocar música clásica?
E: Creo que sí
R: ¿Tienes claro lo que es la música clásica en la guitarra?
E: No
R: ¿Cómo crees que puedes expresarte con la guitarra?
E: Cantando alguna música
R: ¿Te gusta cantar?
E: Sí
R: ¿A qué se dedican tus papás?
E: Mi mamá no trabaja y mi padrastro es obrero
R: ¿Ellos promueven algún tipo de actividad cultural?
E: Sí, a veces vamos a La Villa o algún museo
R: ¿Has escuchado las palabras solfeo o armonía?
E: Armonía
R: ¿Sabes qué es?
E: No
R: ¿Solfeo? ¿La has escuchado?
E: No
R: ¿Has escuchado hablar del entrenamiento auditivo?
E: No
R: ¿Algún comentario que me quieras hacer respecto de la guitarra?
E: Es muy difícil de aprender
R: ¿Por qué?
E: Porque tengo que agarrar las puntas, tengo que agarrar los tonos.

Leonardo: 14 años

R: ¿Vives en la colonia Tablas del Pozo?
L: Sí
R: ¿Tu familia es de aquí del Estado de México o vienen de algún otro lugar?
L: Mi mamá viene de Veracruz y mi papá viene de Guerrero, pero los dos se juntaron aquí en el Estado de México.
R: Tú ya naciste aquí. ¿Tienes hermanos?
L: Sí
R: ¿Cuántos tienes?
L: Tengo seis hermanos
R: ¿Algún miembro de tu familia o tú mismo tocan la guitarra?
L: Mi hermano mayor es el que toca la guitarra
R: ¿Sabes cómo fue que aprendió a tocar?

L: Él dice que primero se inspiró con algunas banda de rock como Queen, los Rolling Stones, AC/DC y empezó a tocar gracias a un...mi abuelito, que en paz descanse, él tocaba la guitarra.

R: Entonces sí hay un antecedente musical. ¿Y a ti por qué te llama la atención aprender a tocar? ¿Tocas o todavía no?

L: No, de hecho el domingo iba a empezar a tomar clases de guitarra pero por algunas dificultades económicas ya no pude. Pero sé más o menos que son rasgueos, que son acordes y que son trastes.

R: Entonces has interactuado con la guitarra. ¿Y por qué te llamó la atención aprender?

L: Más bien no fue por mi hermano, porque mi hermano por un tiempo me estuvo insistiendo que comprara y que comprara una guitarra pero yo no quería, hasta estos momentos que tuve la oportunidad, bueno pude comprarme una guitarra...porque encontré sus álbumes antiguos y empecé a escuchar la música que él escuchaba, me empezó a gustar.

R: ¿A ti qué tipo de música te gusta?

L: Muchas bandas, igual me gusta música actual como Linkin Park, varios cantantes solistas como Manu Chao, creo que se llama.

R: ¿En las reuniones familiares qué música escuchan?

L: Mis tíos son los que escuchan más música antigua, no sé, Juan Gabriel. Igual casi diario se escucha música en mi casa.

R: ¿Qué música escuchan?

L: Por ejemplo yo, escucho bandas de rock, mis hermanas que tengo escuchan más que nada banda y reguetón.

R: Si se te diera la oportunidad de que nuevamente te enseñaran a tocar la guitarra. ¿Cómo te gustaría que te enseñaran?

L: Más que nada aprender teoría. Sería más aprender teoría, aprenderme los acordes.

R: ¿Te gusta cantar?

L: Más o menos

R: ¿Cómo consideras qué podrías expresarte con la guitarra? ¿Qué expresarías?

L: Más que nada los sentimientos. Por ejemplo, en algunas canciones la guitarra tiene ciertas tonalidades que las hacen sonar tristes o entran que las hacen sonar demasiado alegres. Más que nada sería para comunicar mis sentimientos.

R: Finalmente, ¿Conoces la palabra solfeo?

L: Muy poquito

R: ¿La palabra armonía te suena a algo?

L: Sería que suena todo junto, como varios instrumentos sonando como uno solo.

R: Y entrenamiento auditivo

L: Aprender cuando la guitarra ya está bien afinada, igual diferenciar los acordes no por verlos, sino por escucharlos.

R: Y finalmente la palabra contrapunto.

L: No

María: 14 años

R: ¿Siempre has vivido en la colonia Tablas del Pozo?

M: Sí

R: ¿Tu familia es originaria del Estado de México o vienen de algún otro lugar?

M: Vienen de Puebla, mis papás

R: Pero tú y tus hermanos ya nacieron aquí

M: Sí

R: ¿Alguien de familia toca la guitarra o algún instrumento?

M: Mis tíos, los hermanos de mi mamá viven en Estados Unidos y ellos tienen un grupo que se llama "Tenorio Norteño", entonces ellos tocan esos instrumentos

R: ¿Sabes cómo les empezó a gustar la música a ellos?

M: Bueno, pues dice mi mamá que todo empezó porque les llamaba la atención las canciones de Los Tigres del Norte, entonces como que quisieron copiar ese ritmo. Bueno, no copiar, sino que hacerlo a su manera.

R: Como hacer si interpretación de ese tipo de música

M: Ajá. Y dice que se ponían...por ejemplo, la primera guitarra de mi tío fue una...no me acuerdo la verdad, pero empezó a tocar y poco a poco fue aprendiendo y uno de mis tíos llegó a conocer a los "Terribles del Norte"

R: ¿Y a ti por qué te llama la atención aprender a tocar?¿Por ellos?

M: No exactamente, la verdad los admiro pero creo que es un gusto por mí porque me llama la atención el cómo tocan la guitarra, cómo se apasionan por esa música, entonces a mí me llaman la atención ese tipo de cosas.

R: ¿Cuáles son los géneros musicales que suelen escuchar en tu familia?

M: Regularmente son las de Los Tigres del Norte, y así como norteñas y a veces a mis tíos les gusta poner rock.

R: ¿Y a ti cuál es el tipo de música que más te gusta?

M: Como que las norteñas así para cantar

R: ¿Con qué frecuencia escuchan música en tu casa?

M: Casi diario

R: Si te dieran la oportunidad de aprender a tocar la guitarra ¿Cómo te gustaría que te enseñaran?

M: Pues...no sé, tener al maestro así que me estuviera explicando más o menos los pasos de cómo tengo que agarrar la guitarra, cómo tengo que hacerlo, las notas musicales, que me tuviera paciencia.

R: Y respecto a la teoría ¿Te gustaría aprender teoría musical?

M: Sí

R: ¿Cómo consideras que podrías expresarte con la guitarra?

M: Yo pienso que expresaría mi felicidad, o no sé, al cantar las cosas o al tocar una canción sentiría que estoy expresando algo mío. Compartir con todos los demás, mi alegría o cosas así.

R: Dime si conoces estas palabras: Solfeo

M: No

R: Armonía

M: Me parece que sí, pero no me acuerdo muy bien.

R: ¿Qué entiendes por armonía?

M: Como algo de tranquilidad al escuchar la música

R: Entrenamiento auditivo

M: No

R: ¿No te dice algo “entrenamiento auditivo”?

M: Como que aprendes a escuchar las cosas

R: Y finalmente la palabra contrapunto

M: No

Miguel: 12 años

R: ¿Vives en la colonia Tablas del Pozo?

M: Así es

R: ¿Toda tu vida la has vivido en Tablas del Pozo o has vivido en algún otro lugar?

M: Toda la vida he vivido aquí

R: ¿Y tu familia también?

M: No, mi mamá es de Oaxaca y mi papá es de Hidalgo. Ellos se vinieron acá y desde ese momento comenzaron a vivir aquí.

R: ¿Alguien de tu familia toca guitarra o algún instrumento musical?

M: Mi hermana toca la guitarra, a veces le pido que me enseñe un poquito y sí, a veces me enseña los acordes principales. Y mi hermano toca el saxofón.

R: Generalmente en Oaxaca la gente toca instrumentos de viento. ¿Tu hermano nació aquí?

M: Sí

R: Pero supongo que sí van a Oaxaca

M: Sí, vamos relativamente tres veces al año

R: ¿Cómo es que tus hermanos aprendieron a tocar?

M: Nunca les he preguntado, pero creo que a mi hermana le enseñó uno de sus amigos porque ella una vez trajo un amigo a la casa y tenía una guitarra y empezó a tocar

R: ¿Qué tipo de música es el que tocan ellos (tus hermanos)?

M: La verdad no he escuchado bien, pero he escuchado que la canción suena romántica

R: ¿Por qué a ti te gustaría aprender a tocar la guitarra?

M: Porque yo a veces en mis tiempos libres me imagino algunas rimas y a veces las anoto en un cuaderno y esas rimas las conformo en poemas, canciones.

R: ¿O sea, a ti te gustaría componer canciones?

M: Exacto

R: ¿Cuáles son los géneros musicales que escucha tu familia?

M: La salsa, el rock y el pop en inglés

R: ¿Y a ti cuál es el que más te gusta?

M: El rock clásico. Me gustan grupos como Calle 13 y Mago de Oz

R: ¿Escuchan música en familia?

M: Sí

R: ¿Qué tipo de música escuchan?

M: Más que nada música en inglés, Pop. A veces cuando comemos escuchamos música, cuando hacemos quehacer escuchamos esa música

R: ¿Cómo te enseña tu hermana a tocar la guitarra?

M: Ella primero lo hace y después mediante lo veo, ella me dice “inténtalo”, a veces me sale mal pero lo intento.

R: ¿Ella te va mostrando cómo poner los dedos

M: Aja, y a veces yo busco videos donde puedo aprender

R: Si tú tuvieras la oportunidad de aprender a tocar la guitarra de una forma más formal ¿Cómo te gustaría que te enseñaran?

M: Mediante la vista yo aprendo mejor. Yo si veo como hace el acorde, si baja o sube la mano, si pone el dedo de esta manera o de esta otra manera yo lo podría replicar.

R: ¿A ti no te gusta la teoría?

M: Sí soy teórico, pero me gusta más la práctica

R: ¿Te interesa que la teoría esté relacionada con la práctica?

M: Exacto

R: ¿Conoces la música clásica, sabes lo que es la música clásica?

M: Conozco algunas canciones de música clásica o música barroca. Esa música es la que escucho cada que hago tarea porque esa música no tiene mucho ruido.

R: ¿Conoces algún compositor de música barroca?

M: Solamente Beethoven

R: ¿Te suenan los conceptos solfeo, armonía y contrapunto?

M: No, no me suenan