



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Facultad de Música

***Balance Crítico de Actividades Profesionales:***

***Editorial Música Alterna***

TRABAJO PROFESIONAL

Opción de titulación para obtener el grado de  
**LICENCIADO EN ETNOMUSICOLOGÍA**

PRESENTA

**Mario Guillermo Bernal Maza**

ASESOR

**Dr. Carlos Ruiz Rodríguez**

CIUDAD DE MÉXICO, 2023.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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**

A mi familia, amigos, profesores, compañeros y músicos,  
que han sido parte importante de mi formación...  
un largo proceso que se busca describir  
con integridad en este trabajo.

# Contenido

INTRODUCCIÓN .....	4
I. PREPARACIÓN ACADÉMICA Y DESEMPEÑO LABORAL .....	7
I.1. Antecedentes .....	7
I.2. Estudios musicales .....	10
I.3. Presentaciones públicas.....	14
I.4. Labor docente.....	17
II. CONOCIMIENTOS, HABILIDADES Y COMPETENCIAS .....	20
II.1. Teoría, ejecución y educación musical .....	20
II.2. Investigación y pensamiento crítico .....	24
II.3. Gestión, evaluación y tutoría de proyectos.....	29
II.4. Actividad Multidisciplinaria .....	33
III. DESARROLLO PROFESIONAL Y PROYECCIÓN ARTÍSTICA.....	38
III.1. Material publicado.....	38
III.2. Difusión y promoción.....	43
III.3. Logros y alcances .....	46
III.4. Trabajo en “El Ameyal Mexican Cultural Organization” .....	51
IV. EDITORIAL MÚSICA ALTERNA.....	57
IV.1. Conformación y perfil editorial.....	57
IV.2. Enfoque didáctico en la música tradicional.....	61
IV.3. Complementariedad entre oralidad y escritura.....	68
IV.4. Actividad reciente y proyectos en puerta .....	74
V. VALORACIÓN CRÍTICA AL PLAN DE ESTUDIOS.....	78
V.1. Situación actual del Plan de Estudios de Etnomusicología .....	78
V.2. Análisis comparativo: Etnomusicología vs Instrumentista .....	87
V.3. Dilemas entre música “tradicional” y “académica” .....	103
V.4. Propuesta de retroalimentación y fortalecimiento .....	108
REFLEXIONES FINALES .....	120
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	127

# *Balance Crítico de Actividades Profesionales:*

## *Editorial Música Alterna*

### **INTRODUCCIÓN**

La consideración del “Trabajo Profesional” como opción de titulación en la Facultad de Música, estuvo suspendida por varios años y fue reactivada desde mediados del 2018. Esto da la oportunidad de titularse a un considerable número de egresados que ante la necesidad de incorporarse prematuramente al sector laboral, por cuestiones económicas principalmente, o de otra índole que le son prioritarias al momento de concluir sus estudios, se ven impedidos o retrasan de manera indefinida el proceso para concluir la carrera y titularse. Sin embargo, con esta opción se reconocen los años de trayectoria artística y experiencia profesional acumulados al momento de decidir realizar dicho trámite.

La decisión de aprovechar la posibilidad de concluir este ciclo académico de licenciatura, la tomé durante el período pandémico del 2019 - 2021, una pausa forzada que abrió un espacio en el tiempo que permitió meditar sobre mi historia de vida personal y profesional. Este recuento de vivencias me motivó a realizar un balance de actividades profesionales en el contexto académico de titulación que aquí nos ocupa, el cual, tiene que ver con tres líneas de formación y experiencia que he desarrollado hasta el momento:

1. Instrumentista en guitarra, lo cual otorgó experiencia en la interpretación musical, pero sobre todo en el dominio del lenguaje musical.
2. Docencia en instituciones educativas de gobierno a nivel técnico y superior, e impartiendo cursos y talleres nacionales e internacionales.
3. Realización de proyectos de investigación desde la etnomusicología y publicaciones con fines didácticos, que han permitido la experiencia en el ámbito de la edición.

Estos tres ejes se han configurado para dar pie a la conformación y creación de la Editorial Música Alterna, organismo donde se desarrollan y se derivan las actividades profesionales que se llevan a cabo en la actualidad, dando muestra de los conocimientos, habilidades y competencias profesionales con que se cuenta.

Al haber estudiado una primera Licenciatura como instrumentista en Guitarra en la entonces Escuela Nacional de Música, se obtuvo una preparación musical técnica y solfística, dominando el lenguaje musical y la proyección escénica. Durante este trayecto se

desarrolla una marcada tendencia musical hacia el folklore latinoamericano y como guitarrista se ofrecen presentaciones en diversos foros e instituciones de la Ciudad de México y el interior de la república. El conocimiento y experiencia adquiridos como músico e instrumentista, favoreció el desempeño como docente de la música por más de 10 años en Escuelas de Bellas Artes del Estado de México, impartiendo materias teóricas y prácticas a nivel técnico y superior. Pero también dedicándose de manera extracurricular a la gestión, al estudio y la enseñanza de la música tradicional mexicana.

Fruto de la preparación musical y el trabajo realizado en la docencia, son 3 publicaciones independientes de material didáctico: el *Compendio de Sones Huastecos: Método, Partituras y Canciones*, apoyado por el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Estado de México del FOCAEM, el *Compendio de Sones Jarochos* y el *Compendio: Sones de México (Música, Poesía y Danza)*, apoyados por el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA.

Por otro lado, Al estudiar como segunda carrera la Licenciatura en Etnomusicología en la Facultad de Música, se adquieren habilidades en el trabajo interdisciplinario, ética profesional, pensamiento crítico y valoración de la música en la sociedad como parte de la cultura, entre otros. En este periodo de preparación, se obtiene reconocimiento institucional por desempeño académico y se culmina siendo candidato a la medalla Gabino Barreda.

La aplicación de los conocimientos obtenidos, aunados a la difusión y promoción de los libros publicados, se ven reflejados en dos vertientes. Por un lado, en la presentación de ponencias y artículos, participado en Congresos, Coloquios y Foros enfocados a la cultura musical de México. Y por otro lado, en la impartición de talleres y desarrollando proyectos interdisciplinarios enfocados a la difusión de la música tradicional.

La creación del sello “Editorial Música Alterna” es resultado de todo lo anterior, concentrando las capacidades y experiencia adquirida en dar salida a materiales enfocados a la didáctica de músicas tradicionales y/o populares. Además de publicar obras propias, se da asesoría y apoyo en el trabajo de transcripción y edición musical a ejecutantes, docentes, compositores e investigadores que están interesados en dar a conocer su trabajo de investigación o repertorio.

El primer trabajo con este perfil es la “Serie Música Tradicional de México” que inicia con una segunda edición de los 3 volúmenes dedicados a la didáctica del son mexicano, por la vía escrita. El uso de la notación en músicas de tradición oral, se justifica

al considerar que la incorporación de esta herramienta, diversifica los procesos de transferencia de saberes al proponer vías alternas y puentes comunicativos entre distintas regiones, generaciones y tradiciones musicales. La propuesta editorial, está basada en el principio de la relación conceptual entre oralidad y escritura, pero no como una oposición ideológica, sino como un puente fronterizo de ida y vuelta entre las formas de emplear el conocimiento musical en las culturas orales y las culturas con escritura.

Actualmente se están trabajando 2 nuevos volúmenes que dan continuidad al proyecto de la serie, titulados *Música Tradicional del Norte de México* y *Música Tradicional del Sureste de México*, respectivamente. Al mismo tiempo, se labora como Asesor General y Director Musical de “El Ameyal Mexican Cultural Organization”, organismo que tiene como misión dar a conocer a la comunidad de Miami Beach, la riqueza cultural de México a través de su danza, música y tradiciones populares, realizando eventos artísticos en diversos foros del Sur de Florida y haciendo uso constante del material publicado el cual dio origen a su conformación y se mantiene vigente en sus actividades.

Con la experiencia adquirida y el trabajo realizado se ha cumplido de manera integral con el perfil de egreso de etnomusicología en la FaM, “al estudiar, comprender y explicar las culturas musicales de México de manera multidisciplinaria desde una perspectiva analítica y crítica, enriqueciendo la vida cultural del país a través de la práctica artística, la investigación y la enseñanza”<sup>1</sup>. Ya que, la labor editorial que se desarrolla en la actualidad, puede ser considerada como “un ejercicio de etnomusicología aplicada que se propone acercar a los lectores a descubrir valiosas tradiciones mediante la práctica musical”<sup>2</sup>.

Lo anterior, se aborda a detalle en el desarrollo del capitulado, conforme se estipula para esta opción de titulación: el Cap. I. Abarca los inicios y estudios musicales, así como, una memoria del desempeño laboral como músico y docente; en el Cap. II. Se plantean los conocimientos y dominio de capacidades adquiridos durante mi trayectoria; en el Cap. III se hace una descripción del trabajo profesional y logros alcanzados; el Cap. IV. Se agrega para enfatizar el perfil y la actividad editorial actual; y en el Cap. V. Se hace una crítica al Plan de Estudios, como requisito indispensable en esta modalidad de Trabajo Escrito<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Guía de Carreras UNAM 2007-2008. Publicaciones DGOSE.

<sup>2</sup> Carlos Ruiz en la presentación del *Compendio Sonos de México: Música Poesía y Danza* (2014).

<sup>3</sup> Los documentos probatorios y evidencias de lo que se expone en el desarrollo del presente escrito, podrán corroborarse a petición del interesado en Google Drive.

# I. PREPARACIÓN ACADÉMICA Y DESEMPEÑO LABORAL

*Mi abuela quiso que yo tuviera una educación, por eso no me mandó a la escuela.*  
Margaret Mead

## I.1. Antecedentes

Para presentar un Informe de Actividades Profesionales (IAP) haciendo una valoración crítica de la experiencia profesional, es necesario exponer desde sus orígenes la trayectoria que ha dado pie al trabajo que se realiza en la actualidad, sin embargo, aunque en dicho informe es preciso enfocarse en los aspectos artísticos y académicos, no hay que dejar de lado eventos extracurriculares de la historia personal que afectan de manera directa al desarrollo del perfil profesional. Dicho lo anterior, en este apartado daré una breve reseña de los acontecimientos pre-académicos que motivaron de manera explícita la decisión de cursar una carrera musical formal.

Aunque no se tienen antecedentes directos de familiares dedicados a la música como oficio o profesión (más que un vago recuerdo de mi madre<sup>†</sup> sobre un tío que frotaba el arco de su violín con brea y que escuchó tocar alguna vez cuando ella era niña), siempre hay un entorno en casa que da forma al ser musical iniciando al aprendizaje con la escucha de viejas canciones cantadas por los padres, músicas diversas al girar a solas el sintonizador de la radio, quedándose en mi memoria piezas de guitarra clásica en *Opus 94*, los tríos en *El Fonógrafo* y el rock & roll en *Radio Universal* en especial los 10 minutos y 7 segundos dedicados al club de los Beatles en los noventa. La práctica musical inicia en la adolescencia, con la formación de una rondalla (Luna Azteca) con hermanos y amigos para dar serenatas los 10 de mayo, ayudados con material de Guitarra Fácil, donde aprendí acordes, cifrado armónico, ritmos de acompañamiento en la guitarra y canto a voces.

El encuentro con la música de Beatles es algo curioso, un casete azul con sus éxitos y con la cinta de fuera hecha pedazos que se encontró tirado y por la curiosidad ante la popularidad del grupo, se reconstruyó pasando cada pedazo de cinta por el cabezal de una “grabadora” con el fin de escuchar los trozos de música e ir uniéndolos con cinta adhesiva hasta completar cada canción dañada. Una vez reconstruido lo demás fue cuestión de tiempo para comenzar a despertar un interés cada vez mayor por esta propuesta musical.



El primer reconocimiento artístico no fue musical, ya que se obtuvo desde las artes plásticas, con habilidad en el dibujo y posteriormente en la escultura se logró ganar el 4° lugar en el concurso artístico “30 años del Sargento Pimienta” organizado por la estación de radio *Universal Stereo* en Junio 1997, con una escultura tallada en madera de la portada de este disco de los Beatles. Tal evento no está aislado del comienzo de mi carrera, ya que la inquietud por participar en dicho concurso, se debió al gusto musical por este grupo y el posterior desarrollo en el aprendizaje musical.

Este proceso inicia al estudiar el nivel medio superior en el CCH Oriente de la UNAM (1991-1993) logrando comprar con ahorros, el libro “The Beatles: Complete Scores” editado por Hal Leonard Publishing Corporation en 1993, un material con transcripciones completas de las grabaciones originales de cada canción escrita y grabada. Antes de concluir el bachillerato los estudios se vieron interrumpidos por necesidad económica, sin embargo, con el sueldo recibido al trabajar como ayudante general en Colomer S.A. de C.V. (estambres El Gato) en 1994, se fue adquiriendo con cada paga uno a uno los CD de la discografía completa de los álbumes del grupo. El proceso de aprendizaje musical comienza al asimilar cada canción desde la escucha al tiempo que se sigue la partitura del score completo, descubriendo de manera autodidacta la notación y aprendiendo la teoría musical al descifrar empíricamente la función de cada signo a partir de la discografía y ejecución en los instrumentos para poder interpretar la música.

Este libro es una edición de lujo con pasta dura y estuche presenta más de 1100 páginas con partituras completas de los 210 títulos grabados por los Beatles de 1963 a 1970. Incluye todas las letras y partes instrumentales de cada canción transcritas con fidelidad a los discos, con la línea melódica de la voz, cifrado armónico, guitarra y bajo tanto en notación estándar como en tablatura, batería, piano (teclados) y otras voces (cuerdas, alientos, orquesta, etc.) dependiendo del arreglo en su versión de estudio, además incluye al final una discografía completa. Aunque es un libro pesado, difícil de colocar en un atril y con un tamaño de tipografía que no permite leerlo y tocar a la vez, vale la pena tener toda esta música compilada y transcrita fielmente en un solo tomo.

En una muy breve introducción se reconoce el gran esfuerzo que implica presentar estas interpretaciones en una notación musical lo más fiel posible a la grabación original, debido a las limitaciones inherentes a la transcripción de los sonidos en notas al existir una serie de matices y ritmos que son imposibles de expresar en forma escrita. Por lo que, se

recomienda escuchar atentamente las grabaciones para tener una idea del sonido que representan estos símbolos musicales, instrucción que al seguirse al pie de la letra, se logran deducir y aprender muchos aspectos del lenguaje musical entre otras cosas.

En este proceso, se aprendió a leer inglés básico al traducir y adaptar al español, todas las canciones de los Beatles (a petición de mi madre que no entendía lo que cantaba, además de mi mala pronunciación). Musicalmente se reconocen y descifran los valores, figuras rítmicas, las notas en los diversos instrumentos, las claves de sol y fa al tocar el piano, el uso del cifrado de la tablatura al ejecutar la guitarra y el bajo, la notación y coordinación corporal al tocar la batería, la entonación de la línea del canto y fundamentos de armonía al conocer el uso de una gran diversidad de acordes.

Todo esto me motivó a concluir el CCH aprobando las materias pendientes (1995), para poder estudiar una carrera musical. El aprendizaje obtenido favoreció a lograr la aprobación del examen de ingreso a la Escuela Nacional de Música de la UNAM, para el cual se requiere un sentido musical básico para el examen de aptitudes generales y cierta habilidad de lectoescritura e interpretación para el examen de instrumento específico.

## **I.2. Estudios musicales**

Para poder cursar una carrera profesional de música en la FaM es necesario aprobar un ciclo propedéutico, sin embargo, para ingresar a este curso preparatorio de tres años se requiere tener conocimientos previos y aptitudes musicales, ya que en los exámenes de admisión se pide interpretar partituras en el instrumento correspondiente, además de contar con disciplina en el estudio, habilidad y sensibilidad artística.

Mi preparación musical técnica y solfística formal, comienza precisamente con este curso Propedéutico para ingresar a la carrera Instrumentista en Guitarra en la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM. En el que se tomaron las materias de Solfeo, Introducción al Lenguaje de la Música, Técnica y Repertorio Elemental de Guitarra, Armonía, Conjuntos Corales, Historia de la Música Universal (Hasta S. XV), Contrapunto y Conjuntos Instrumentales (1996 a 1998).

Después, al no tener la seguridad económica para poder concluir la Licenciatura se opta por cursar sólo hasta nivel Técnico Instrumentista en Guitarra complementando con las materias: Análisis Musical, Conjuntos Orquestales, Historia de la Música Universal (S. XVI-XX), Historia de la Música Mexicana, Pedagogía Musical, Prácticas Pedagógicas y Guitarra (1999 a 2000).

Este periodo se vio suspendido temporalmente por la Huelga General de la UNAM generada por imposición injusta de cuotas, entre otras razones, y duró desde abril de 1999 a febrero de 2000. En este periodo se trabajó como obrero en Industrias Prodeli S.A. de C.V. operando maquinaria para la fabricación de envases de plástico para productos de limpieza (de Mayo a Noviembre 1999). Una vez concluida la huelga se renunció a este trabajo para continuar con la licenciatura de Instrumentista en Guitarra cursando finalmente las materias de Adiestramiento Auditivo, Canon y Fuga, Técnicas Estructurales del Siglo XX, Historia del Arte, Música de Cámara, Psicología del Arte, Estética Musical, Guitarra y un Seminario Optativo (Cognición y Neurobiología de la Música) para concluir la carrera (1999 a 2004).

En el transcurso de la carrera, la mayor influencia musical estuvo marcada por la cátedra del repertorio de guitarra, ya que con el maestro Eloy Cruz se desarrolla una tendencia hacia música folklórica de Latinoamérica, interpretando géneros como: folias, canarios, joropo, tango, fandango, danzas y choros, entre otros. Finalmente, esta influencia

se ve reflejada en el Proyecto de Titulación “El Folklore en la Música Latinoamericana para Guitarra del siglo XX”, cuyo programa pretendía abordar parte del repertorio con los conjuntos instrumentales originales, siendo fiel a los géneros que inspiraron la obra guitarrística, con el fin de regresar esta música de concierto a su ambiente sonoro tradicional. Sin embargo, el proyecto no se concreta por falta de tiempo para preparar los ensambles, pero principalmente por el exceso de trabajo como profesor de tiempo completo en Escuelas de Bellas Artes de la SEP (se profundizará sobre este aspecto más adelante en Labor Docente). Por esta razón de cuestión laboral, los estudios se vieron pausados durante casi 6 años y se retomaron al decidir cursar como segunda carrera la Licenciatura de Etnomusicología en la misma casa de estudios.

Para ingresar al ciclo propedéutico de Etnomusicología, además de contar con aptitudes musicales, se requiere tener apertura a la diversidad musical, habilidad para comprender y sintetizar textos y capacidad para la reflexión crítica. Este periodo, se cursó en la ahora Facultad de Música en tan sólo 1 año, ya que se revalidaron las materias comunes con el plan de Guitarra y se cursaron las faltantes de Flauta Dulce, Introducción a la Etnomusicología, Métodos y Técnicas de Investigación y Folklore (2010 a 2011).

Lo que me motivó a estudiar Etnomusicología, fue la necesidad de profundizar en lo que para entonces conocía como, la disciplina encargada de la música tradicional de México, ya que se tenía un marcado interés por el tema y se había realizado un primer libro titulado *Compendio de Sones Huastecos: Método Partituras y Canciones*, por esta razón, deseaba prepararme profesionalmente para continuar con este tipo de trabajos editoriales. El cambio de nivel a licenciatura se hizo sin asesor y con los avances de un segundo libro titulado *Compendio de Sones Jarochos* (Se hablará de estos materiales en el Cap. III).

Durante esta carrera, de igual manera que en el ciclo propedéutico, se revalidaron las materias comunes y se tomaron las faltantes de: Etnomusicología, Filosofía del Arte, Análisis Etnomusicológico, Teoría Antropológica, Transcripción Musical, Acústica y Organología, Psicología del Aprendizaje, Antropología de la Música, Culturas Musicales de México y del Mundo, Instrumento Tradicional de México, Seminario de Investigación, Folklorología, Sociología de la Música y las optativas de Sociología de la Educación, Acústica, Inglés y Gestión Cultural de Organismos de Naturaleza Musical. (2012 a 2015).

En este periodo se obtienen un par de reconocimientos por distinguirse en la Carrera por promedio (2012 - 2014) y se concluye la licenciatura haciéndose acreedor a la medalla

de plata “Gabino Barreda” la cual es rechazada por un par de motivos que son consecuencias de mi formación y perfil: **1.** Esta presea, que busca premiar a un mejor promedio, se obtiene por un resultado cuantitativo, que es bien sabido, nunca refleja fielmente el aprovechamiento del alumno. Por el contrario, genera una desigualdad por distinción, una polarización entre el privilegio de unos (triumfo) y la discriminación de otros (derrota). Estas prácticas en todos los niveles educativos, pretenden fijar en el alumno un sentido de competencia, no en cuanto a la capacidad que se tienen para desarrollar una actividad determinada, sino como rivalidad para la obtención de un premio. Y **2.** Existe una contradicción de fondo, entre el pensamiento etnomusicológico y la política educativa basada en el positivismo, impulsada precisamente por “Gabino Barreda” en México, ya que, esta corriente filosófica fue constantemente cuestionada durante toda la carrera, por creer que el conocimiento científico era más "válido" que otras formas de conocimiento. Y aunque, bajo el positivismo de la musicología comparada se comenzaron a sentar los orígenes de la disciplina, este pensamiento ya no es vigente en la etnomusicológica actual.

Desde el estudio del bachillerato en el CCH, hay materias que te atrapan, te marcan y definen tu perfil académico, en mi caso Psicología generó un interés por la mente y el comportamiento humano, Diseño Ambiental afianzó el gusto por el dibujo y arte gráfico, pero principalmente Estética en la que el profesor daba las bases teórico filosóficas de cada una de la Bellas Artes y nos motivaba para asistir a eventos artísticos cada semana (conciertos, obras de teatro, exposiciones de pintura y escultura, etc.) además de llevar invitados a clase dando presentaciones musicales y charlas. Del mismo modo, durante el par de licenciaturas cursadas hubo materias en las que el conocimiento adquirido y la influencia de los profesores se quedan para siempre, no sé cuál de las dos determina la permanencia: el gusto por la materia o el formato de cátedra. Por un lado, en la carrera de Guitarra, la influencia por el folklore latinoamericano y el interés por la música mexicana de mi profesor de instrumento que comenté al principio de este apartado, los Conjuntos Instrumentales y Orquestales que preparan para el trabajo en equipo, la interpretación y la comunicación musical, y el Adiestramiento Auditivo que otorga el dominio de herramientas indispensables para descifrar con precisión el sonido musical. Y por otro lado, en la carrera de etnomusicología, las materias de Teorías Antropológicas que me generó una deconstrucción del pensamiento, Acústica y Organología por la pasión y rigor del profesor al relacionar de manera profunda y compleja los sonidos e instrumentos con la

cultura correspondiente, Culturas Musicales de México y del Mundo que abrió el oído a un universo sonoro musical para la escucha consiente y razonada, y por último, la optativa de Gestión Cultural de Organismos de Naturaleza Musical que alienta y marca significativamente mi quehacer profesional actual.

Otros cursos que se tomaron dentro de la UNAM fueron la “Primera Jornada Internacional *Mente y Música*” impartida por miembros del Internacional Laboratory for Brian, Music and Sound Research (BRAMS) en 2011, el “Taller de capacitación para el programa de servicio social Conciertos Didáctico-Musicales” (2015), el “Taller Intermedio de Transcripción Musical con MuseScore” (2019). Entre otros estudios complementarios extraoficiales de Derechos Humanos, Educación Ambiental, Bioética y Musicoterapia.

### **I.3. Presentaciones públicas**

En este apartado se detalla mi participación en eventos artísticos públicos en diversos contextos, como el concertismo solista y en conjunto de cámara y orquestal en salas, presentaciones de conciertos didácticos en escuelas, centros de rehabilitación, museos, etc. y más adelante de música tradicional en foros, casas de cultura y plazas.

Durante la carrera de Instrumentista, se ofrecieron conciertos de música clásica como guitarrista y en conjuntos instrumentales con un par de compañeros de clase Jaime Antonio Rodríguez Parra (Arpa) y Jorge Montiel Zamora (Flauta) con los cuales se solicitaba al departamento de promoción y difusión eventos donde tocar con el afán de “foguearse”. Estuvimos interpretando música de diversos periodos y autores en conciertos realizados en El Centro Universitario Cultural, A. C. en Ciudad Universitaria (Abril y Junio de 1998); Participamos en la “Muestra Universitaria de Música” en el “Teatro del fuego nuevo” de la Universidad Autónoma Metropolitana en la unidad Iztapalapa (Julio 1998). Un recital en la Terraza de la Káfe de La Universidad Anáhuac, en Huixquilucan, Estado de México y otro en la sala Huehucóyotl de la Escuela Nacional de Música de la UNAM (Marzo 2000).

En ese tiempo fui invitado a participar en el IV Encuentro Latinoamericano de Arpa, celebrado en el Museo del Antiguo Palacio del Arzobispado (Mayo 2000), donde se presentaron con mi compañero de arpa un par de obras que arreglamos para el dueto *Preludio para Clavecín y Guitarra* de Manuel M. Ponce y la *Introducción y Fandango* de Luigi Boccherini que eran muy bien recibidas en donde se interpretaran.

Como parte de la cátedra de Conjuntos Orquestales, me incorporé por un par de años como integrante de la Orquesta de Guitarras de la Escuela Nacional de Música, dando conciertos en diversos foros de la Ciudad de México y en la Explanada del Zócalo Capitalino (2001 - 2002). Interpretando piezas como el *Concierto en Re Mayor* de Georg Philipp Telemann, *La Rosa de los Cuatro Vientos* de Julio Cesar Oliva, *Tierra Mestiza* de Gerardo Tamez y el *Huapango* de Moncayo, entre otras.

Por otro lado, se dieron algunos conciertos con fines didácticos, como el que se dio durante el curso “Para Ver la Música” efectuado en el Instituto Nacional para la Rehabilitación de Niños Ciegos y Débiles Visuales (Mayo - Julio 1998), una presentación donde después de tocar el repertorio estimulando y sensibilizando la escucha de los niños

invidentes, se interactuaba con ellos permitiendo conocer los instrumentos a partir del tacto y su ejecución en un ambiente lúdico. Se participó también con el dueto de arpa y guitarra, en un par de conciertos celebrados en el Centro Federal de Rehabilitación Psicosocial en la Ciudad de Ayala, Morelos (Noviembre 1998), ante personas recluidas por problemas de comportamiento que tenían que ser rigurosamente custodiados al momento de la presentación, de manera espontánea un interno se puso de pie y grito: “¡Bamba!” asociando la guitarra y el arpa clásica con la música veracruzana, a lo que accedimos con un par de vueltas de este son jarocho pasando abruptamente de la tensión y la formalidad a las risas y el ambiente festivo del público. Una presentación más que se dio en este ámbito didáctico, fue la participación en el ciclo de “Música de Cámara y Conciertos Didácticos” que se llevó a cabo en el Museo Adolfo López Mateos, en Atizapán de Zaragoza (Junio 2001), entre algunos otros no registrados.

En un contexto totalmente diferente, ya laborando como profesor en Escuela de Bellas Artes donde se daban las carreras de Música por un lado y Danza Folklórica por otro, con el propósito de integrar ambas disciplinas, me di a la tarea de formar agrupaciones de música folklórica mexicana con los alumnos de música, para acompañar en vivo los bailes de los alumnos de danza. Hablaremos más adelante de este proceso, ya que fue lo que dio pie a la elaboración del material didáctico de música tradicional que se desarrolla actualmente en la Editorial Música Alterna.

Durante este periodo se interpreta, en principio, música tradicional de Guerrero y de la región Huasteca y posteriormente Veracruz, Tabasco y algo del Norte realizando tanto las presentaciones de danza para fin de curso, como otras para diversos eventos en Plazas Municipales, escuelas y Casa de Cultura de Chimalhuacán y de Nezahualcóyotl en el Estado de México, como el Auditorio Jaime Torres Bodet, el Deportivo Metropolitano y Parque del Pueblo; y en foros de la Ciudad de México como el Foro Cultural Azcapotzalco, el Teatro Venustiano Carranza y el Teatro del Centro Cultural Fausto Vega; entre otros. Algunas presentaciones son la “Fiesta Mexicana” (2003), Día de Muertos (2006) y la Inauguración de edificio escolar de la Escuela de Capacitación para el Trabajo “Cristina Pacheco” (2007). El XXVI Aniversario de la Escuela de Bellas Artes de Nezahualcóyotl y la 5° Feria Metropolitana Artesanal y Cultural de la Piedra en Chimalhuacán (2006). El Encuentro de Escuelas de Bellas Artes “Danza Creativa” (2007). El 1<sup>er</sup> Festival Cultural Internacional “Musa de los Volcanes” en Tepetlixpa (2008). Y durante el año 2010 se



realizaron 6 presentaciones de Sones Jarochos en diversas instituciones educativas y centros culturales como parte de los compromisos con el FONCA, por el apoyo para la realización del *Compendio de Sones Jarochos Método Partituras y Canciones*, hablaremos a detalle de este proyecto más adelante.

En el transcurso de la carrera de Etnomusicología también se ofrecieron presentaciones de música tradicional, interpretando sones de varias regiones de México con apoyo de compañeros de clase, Nadia Belem González Pio en el Violín y Ricardo Augusto González en las percusiones y Octavio Juárez Barrera en el acompañamiento. Nos hicimos llamar “Ensamble Sonero” y participamos en diversos lugares como: el Taller de Musicoterapia de la FaM tocando para niños Down, en el Hospital General para niños con Cáncer, en la presentación del libro *Compendio Sones de México* en la sala Huehucóyotl de la Facultad de Música y en Palacio de Minería. Además en los llamados Recitales-Fandango de la materia de Instrumento Tradicional y en el 13° Encuentro de Música Tradicional Mexicana “Son para Milo 2014” en la Benemérita Escuela Nacional de Maestros (2014 - 2015).

Un par de presentaciones más donde se interpretó música tradicional se realizaron, uno, en el Primer Congreso Internacional Interdisciplinario sobre la Vejez y Envejecimiento, con la demostración artística “EcoSon música para la conservación” organizado por la Unidad de Posgrado de la UNAM (Junio 2015), se llevó a cabo en el Jardín Botánico del Instituto de Biología, ejecutando Sones Jarochos e interactuando con asistentes de la tercera edad al improvisar versos alusivos a la naturaleza. Y otro, en el Tercer Festival de Música Tradicional Mexicana “Al Son de las Olas” organizado por Gobierno Municipal de Chapala, Jalisco (Marzo 2018), interpretando con los asistentes el repertorio resultante de un taller previo acerca de la ejecución de los sones de México.

## **I.4. Labor docente**

En este último apartado de capítulo se aborda el desempeño laboral ejerciendo la docencia en diversas instituciones y niveles de educación, principalmente el trabajo desarrollado en Escuelas de Bellas Artes del Estado de México a nivel medio superior y superior, además de la impartición de talleres y cursos nacionales e internacionales.

El primer intento por trabajar como profesor de música se dio aun siendo estudiante de Guitarra en la FaM, después de haber colaborado en el curso “Para Ver la Música” en el Instituto Nacional para la Rehabilitación de Niños Ciegos y Débiles Visuales (Mayo - Julio 1998). En ese tiempo se abrió una convocatoria para ocupar una plaza en este instituto y participé con una clase muestra y una propuesta de método para guitarra en Braille. Se gana el concurso quedando como candidato, pero no se otorga el presupuesto para la plaza por parte del gobierno y no se concreta esta primera oportunidad de trabajo en la música.

La primer experiencia como profesor es al finalizar la carrera de Guitarra, ya que en la materia de Prácticas Pedagógicas el alumno se enfrenta con esta labor, al tener que dar clases de instrumento a niños en los Cursos de Iniciación Musical (CIM), con la respectiva supervisión y asesoría del profesor. (Ciclo 2000-2001). Esta actividad aunque breve, es muy significativa en los alumnos de instrumento que están por egresar, ya que la mayoría desempeñamos labores de enseñanza como parte del quehacer musical profesional y es donde existen más oportunidades de trabajo estable.

Antes de concluir la carrera, esta se ve interrumpida por la necesidad económica que implica el sostener una familia y volviéndose prioritario conseguir un empleo. En un cartel pegado en los avisos de la Escuela Nacional de Música solicitaban un profesor, acudí y logré incorporarme al trabajo en la Escuela de Bellas Artes de Chimalhuacán. Sin embargo, por falta de requisitos académicos, se me asignó provisionalmente la comisión de Asesor Musical Voluntario, impartiendo algunas materias de nivel técnico como: Solfeo, Guitarra, Conjuntos Instrumentales, Técnica Vocal y Conjuntos Corales (2000-2002). Esta dinámica se mantuvo hasta que logré obtener mi Certificado de Guitarra con el 100% de créditos y fui contratado de manera formal. De esta manera, se logra entrar al sistema de la Secretaría de Educación Pública (SEP) del Gobierno del Estado de México, dando mis servicios como Profesor Horas-Clase en la Carrera Técnico en Música de esta escuela, realizando las

mismas actividades académicas, a diferencia de que ya se expedía un recibo de pago a mi nombre (a partir de Noviembre 2003). Impartiendo clases de materias teóricas de Solfeo, Armonía y Análisis Musical y prácticas de Violín, Guitarra y Ensembles Instrumentales. Más adelante, se me asignan también algunas materias de la Carrera de Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana como Artes Plásticas, Música Aplicada a la Danza y Notación Dancística Laban (a partir de Enero 2004).

Dado que las clases de Técnico en Música en Chimalhuacán, se impartían en el turno vespertino y las de Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana se daban en turno discontinuo, es decir, los sábados y periodos vacacionales, tuve la oportunidad de trabajar el turno matutino en la Escuela de Bellas Artes de Nezahualcóyotl, impartiendo también las materias de Técnico en Música, mientras coordinaba el área de música y gestionaba la Licenciatura en Música, la cual se logró obtener después ya sin mi participación. Ya que, un par de años más tarde se renunció a esta institución, por cambios en la administración ante el despojo de las instalaciones con lujo de violencia y se decide no continuar con el nuevo proyecto y equipo de trabajo (2005-2007).

Siendo ya coordinador de área en la EBACH se obtiene la Base de Tiempo Completo (a partir de Mayo 2009), mientras se desarrollan proyectos personales concernientes al quehacer del Folklor Mexicano. Dentro de esta institución, me dediqué de manera extra oficial a la formación de grupos y ensambles de música folklórica de diversas regiones de nuestro país, así como en la investigación y transcripción de dicha música para el trabajo académico con los alumnos, ya que se trabajaba el repertorio de los bailes folklóricos.

Otras actividades extracurriculares que llevé a cabo en esta escuela, son la musicalización y presentación de la obra dancístico-teatral “Raza de Bronce” como parte del Encuentro de Escuelas de Bellas Artes del Estado de México “Danza Creativa” (2007). Se participa con un par de artículos en la gaceta escolar *Pensar la Danza*: “La Música Folklórica” (2007) y “La Notación en la Danza ¿Para qué?” (2009). Se da el taller “Introducción a la Notación Dancística” (2009). Y se organizan el 1º y 2º Festival “Por Amor al Arte” (2010-2011), evento que involucraba a toda la comunidad escolar, alumnos, profesores e invitados, a mostrar su talento artístico en una semana de actividades.

En este periodo se logra tener una buena estabilidad económica, ya que se cuenta con la Base de Tiempo Completo de ambas carreras (Técnico y Licenciatura), sin embargo, para entonces ya se tenía la inquietud por estudiar Etnomusicología ante la necesidad de

conocer más sobre la música tradicional de México al vincular las áreas de Música y Danza que se trabajaban. La influencia del conocimiento adquirido en el ciclo propedéutico fue tan determinante en el cambio de paradigmas, no sólo en lo educativo sino en todo el estilo de vida, que provocó tomar la determinación de renunciar a las dos plazas de docencia (2011), al no ser compatible mi nuevo pensamiento con las prácticas que se llevaban a cabo en esta institución, las cuales detallaré más adelante.

Por otro lado, quisiera mencionar otras actividades que se realizaron en el ámbito educativo, me refiero a los talleres que impartí en algunos Festivales de Educación Musical que se organizan en la Facultad de Música de la UNAM. Se impartió el taller: “Ejecución de Sones Huastecos” en su emisión VI (2008). Después, el curso “Ejecución de Sones Veracruzanos” en el VIII festival (2010). Más adelante, se dio el taller “Sones Huastecos y Jarochos” en la emisión X (2012). También, el de “Sones de México: Música, Poesía y Danza” dentro del XII festival (2014). Y por último, el taller “Posibilidades didácticas y variantes del son mexicano” en la XV emisión del festival (2017). En estos talleres se daba una introducción sobre el género correspondiente y se trabajaba durante una semana, la ejecución del repertorio que presentarían los alumnos al final del festival.

También, se laboró como maestro adjunto, en la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza del Centro Cultural Ollin Yoliztli, cubriendo una licencia del profesor de Instrumentos Tradicionales Mexicanos (2015-2016). Se atendieron a niños para que aprendieran la ejecución de algún instrumento armónico de cuerda con el fin de acompañar música tradicional. Utilicé piezas infantiles populares similares a piezas de música mexicana, partiendo del saber previo de los niños para obtener una más rápida y efectiva asimilación del repertorio tradicional. También se asesoró en la compra de guitarras, o en su defecto, se ayudó a reparar instrumentos de acompañamiento que ya se tenían en casa.

Por último y haciendo una recapitulación, podemos observar como los estudios cursados que se aplican al ejecutar música en presentaciones públicas diversas y en la investigación, aunado a la docencia ejercida por varios años en escuelas, genera un cúmulo de conocimientos, habilidades y competencias que en base a la experiencia adquirida configuran un determinado perfil profesional. Abordaremos estos aspectos a continuación.

## II. CONOCIMIENTOS, HABILIDADES Y COMPETENCIAS

- Hoy aprendí algo en la escuela. Me inscribí en un curso de guitarra, otro de programación de computadoras, un taller de vidrio soplado, un curso de zapatería y otro sobre alimentos naturales.

- ¿Y qué aprendiste?

- Aprendí que aquello en que te inscribes y aquello que obtienes, son dos cosas muy distintas.

Diálogo tomado de la tira cómica Peanuts.

Charlie Schulz

### II.1. Teoría, ejecución y educación musical

En este apartado se exponen, los conocimientos y habilidades adquiridos durante mis inicios en el aprendizaje musical autodidacta y en el transcurso de mis estudios de la licenciatura de Instrumentista en Guitarra, los cuales fueron reforzados y aplicados, tanto en la práctica de la ejecución, como en la experiencia de mi labor docente.

Como un ejercicio de autoevaluación, voy a basarme en el Perfil de Egreso de la Licenciatura de Instrumentista que plantea la FaM en la Guía de Carreras UNAM 2008-2009, para después plantear mis observaciones sobre algunos aspectos en particular.

PERFIL DE EGRESO DE LA LICENCIATURA DE INSTRUMENTISTA		
Conocimientos	Habilidades	Actitudes
<ul style="list-style-type: none"><li>• Poseer los conocimientos musicales teóricos y prácticos requeridos para la interpretación instrumental a nivel profesional.</li><li>• Conocer la organología y el repertorio fundamental del instrumento.</li><li>• Conocer la historia de la música en general y de la mexicana en lo particular en sus aspectos formales, sociales y estéticos.</li><li>• Conocer los fundamentos psicopedagógicos involucrados en la enseñanza y el aprendizaje del instrumento.</li><li>• Conocer los fundamentos teórico-metodológicos aplicados al ámbito de la investigación musical.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Poseer un nivel profesional de ejecución del instrumento en sus aspectos técnico y estilístico.</li><li>• Poseer dominio de un repertorio representativo del instrumento.</li><li>• Emplear los conocimientos teóricos para fundamentar la interpretación instrumental.</li><li>• Poseer la capacidad teórico-práctica para la enseñanza del instrumento.</li><li>• Poseer la capacidad para buscar y sistematizar información musical.</li><li>• Poseer la capacidad para la autogestión de conocimiento encaminado al desarrollo profesional y académico permanente.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Postura crítica, ética y creativa en el ejercicio profesional.</li><li>• Responsabilidad en el trabajo individual y en equipo.</li><li>• Apertura ante la diversidad de las expresiones y culturas musicales.</li><li>• Autonomía para la toma de decisiones en el ejercicio profesional.</li><li>• Disposición para el desarrollo y actualización permanentes tanto en el terreno profesional como en el académico.</li></ul>

Aunque, como ya se dijo, algunos conocimientos básicos de teoría y lectoescritura musical fueron adquiridos de manera autodidacta, es en la carrera de Instrumentista donde se logra tener un dominio tanto de habilidades técnicas y solfísticas, como capacidades musicales

prácticas en la ejecución del repertorio, la proyección escénica y la expresividad en la interpretación instrumental, lo que permitió participar como solista, miembro de ensambles y orquesta, así como, acompañante y musicalizador en puestas dancísticas y teatrales, abordando repertorio de diversos períodos y estilos. Sin embargo, es necesario reconocer que **no se logra tener un virtuosismo** para desarrollarse como concertista profesional.

Si bien, se logra dominar los aspectos musicales teóricos y prácticos requeridos para la interpretación musical, la cuestión organológica e histórica se da sólo de manera complementaria en las materias correspondientes en el Plan de Estudios. Los fundamentos pedagógicos para la enseñanza-aprendizaje del instrumento y la capacidad para su aplicación no fueron abordados en la carrera de Guitarra, estos fueron desarrollados con la experiencia laboral, en la práctica docente ejercida durante casi una década. Y los fundamentos teórico-metodológicos de la investigación musical tampoco fueron aprendidos en esta licenciatura, ya que, estos conocimientos, la postura crítica y ética en el ejercicio profesional, así como, la apertura a la diversidad de expresiones y culturas musicales, se obtuvieron en realidad al cursar la segunda carrera de Etnomusicología. Sobre este último aspecto hablaremos en el siguiente apartado.

La aplicación de los conocimientos musicales se observa principalmente a través de la Docencia, ya que, uno de los aspectos básicos de la práctica musical, además de la interpretación, es el proceso de transferencia de saberes, tanto en el contenido (el repertorio en el instrumento y los esquemas teóricos), como en los procedimientos de la enseñanza-aprendizaje (la pedagogía musical y las estrategias didácticas), con el fin de dar continuidad a determinada tradición musical, ya sea en las escuelas de enseñanza musical o en el autoaprendizaje constante y necesario para el desarrollo como músico profesional.

La formación como educador musical empírico, me permitió realizar diversas actividades en el ámbito de la enseñanza, siendo capaz de formar alumnos con sensibilidad musical, difundiendo y promoviendo la cultura a través de la música en la sociedad. Como ya habíamos dicho, todo el conocimiento adquirido fue aplicado en Escuelas de Bellas Artes con un enfoque novedoso, propositivo e incluyente, impartiendo clases grupales en el plano teórico, histórico y pedagógico musical como: Solfeo, Armonía y Análisis Musical; clases individuales en la Técnica y Repertorio de Guitarra y Violín, así como, en la dirección de Conjuntos Instrumentales. En otros ámbitos artísticos se abordan materias

como: Artes Plásticas, Música Aplicada a la Danza y Notación Dancística Laban, esta última herramienta fue muy útil en los trabajos editoriales desarrollados años después.

Durante el período en el que se trabajó dando clases de música, se desarrollaron competencias como parte de las actividades académicas, desde la gestión de carreras a nivel superior, la actualización y elaboración de Planes y Programas de Estudio, hasta la búsqueda de soluciones a problemas relacionados con el proceso educativo desarrollando estrategias didácticas diversas como la planeación, elaboración y selección de material didáctico musical. Por ejemplo, en la escritura y edición de partituras para alumnos con la inquietud de formar grupos de rock, tríos de bolero y ensambles de música tradicional, así como, en la creación de un método autodidacta para violín e instrumentos tradicionales por medio de tablaturas y en la aplicación del solfeo desde la música mexicana, entre otros. Desarrollando, por un lado, una flexibilidad de criterios que favoreciera la comunicación entre alumno y maestro en el proceso de enseñanza; más que un profesor, ser sólo un asesor-guía en el aprendizaje que atienda las necesidades que se formula el mismo estudiante. Y por otro lado, visualizando a la música como algo sencillo y lúdico, llevando un proceso natural sin forzar y presionar como se hace en los conservatorios, donde se ve el estudio musical con un estigma de sacrificio sin el cual no es posible lograr tener éxito.

En la elaboración de material didáctico encontré la mejor opción para ejercer la enseñanza musical más allá de las aulas. La **transcripción** es una de las herramientas que ha sido utilizada y perfeccionada con los años desde mis estudios en guitarra hasta el ejercicio de la enseñanza, ante la necesidad generada por falta de repertorio escrito. Por ejemplo, mi primer transcripción musical la realicé al montar la *Introducción y fandango* de Luigi Boccherini en un arreglo para guitarra y arpa, que al cotejarla con la versión original para quinteto de guitarra y cuerdas<sup>4</sup>, se advirtió la ausencia de una sección en la versión a dúo, por lo que consideré necesario escribir el faltante para poder ejecutar esos dos movimientos completos. El adiestramiento y la agudeza auditiva, adquiridos con la experiencia, aunado a la necesidad de la escritura, elaboración y selección de material didáctico solicitado por los alumnos en base a sus gustos personales independientemente del tipo de música, generaron el desarrollo de competencias en la creación de arreglos musicales y el dominio en la edición profesional de partituras. Sin embargo, es necesario

---

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=EEvEA8dkovo> - <https://www.youtube.com/watch?v=bThWVhVW3X0>

reconocer que estas habilidades o competencias se dan en base a ciertas **debilidades de origen** no resueltas en la carrera de guitarra, donde la dependencia a la partitura es generalizada en la mayoría de los instrumentistas, que son: la mala memoria musical y la falta de recursos improvisatorios. Afortunadamente, es común que a partir de algunas carencias, se desarrollen otras habilidades complementarias o suplementarias, que definen de cierto modo determinado perfil profesional, tomando ventaja desde la desventaja.

El tipo transcripción que se trabaja en mi caso particular, no es prescriptiva, que establece las reglas de lo que se debe hacer para una correcta interpretación, ni descriptiva, que plasme en la partitura fielmente y a detalle el sonido musical real (Seeger, 1958). Más bien, la considero una **transcripción didáctica**, o en todo caso, **instructiva**, considerando que no hay una forma “correcta” de escritura musical, debido a que su validez depende del uso o función que se le dé en tanto herramienta para cierto propósito en particular (Arom, 1985). Sihma Arom lo explica de la siguiente manera:

Cabe preguntarse si la transcripción debe hacerse lo más detallada que sea posible, si debe reseñar todos los detalles acústicos de ejecución o bien limitarse sólo a los elementos significativos. En otros términos, si debe ser una fotografía lo más fiel posible de la realidad sonora o sólo un croquis que no detalle sino los trazos pertinentes (p. 280).

Por un lado, contrario a lo que comúnmente se piensa, que primero se debe transcribir para después analizar o ejecutar la música, el proceso de esta transcripción que realizo y denomino **transcripción didáctica o instructiva** es inverso en la mayoría de los casos, haciendo un análisis previo a la transcripción para definir la pertinencia didáctica de lo que es útil y susceptible de ser escrito, y como graficarlo. Y por otro lado, con fines educativos en el proceso de enseñanza aprendizaje, no siempre se transcribe para poder ejecutar, sino que se ejecuta por imitación auditiva y se escribe a partir del instrumento, para determinar cuestiones de afinaciones, digitaciones, tablaturas, gráficos o posibilidades técnicas, en todo caso se transcribe para aprender, recordar o guiar en la ejecución de la pieza musical, más que para determinar la única posibilidad de interpretación regida por la partitura.

Los planteamientos anteriores, se encuentran en constante desarrollo y configuración, ajustándose a las nuevas propuestas de los usuarios de la escritura musical y en base a la experiencia. Cabe decir, que en mi quehacer musical, el ejercicio de la Transcripción es una práctica constante y cotidiana, al grado de volverse un hábito el escribir todo evento sonoro-musical que llama mi atención y que no se encuentre ya escrito en partitura.



## II.2. Investigación y pensamiento crítico

Durante la carrera de Etnomusicología se obtuvieron conocimientos relevantes y más que nada trascendentales para definir y encontrar en esta disciplina, empatía y un terreno fértil donde desarrollar y dirigir todo el conocimiento profesional adquirido previamente, aunque con algunos matices que explicaremos en este apartado.

De igual manera que en apartado anterior, haremos un ejercicio de autoevaluación, tomando como referencia el Perfil de Egreso de la Licenciatura en Etnomusicología, que se establece en la Guía de Carreras UNAM, 2008 - 2009, para después aclarar algunos puntos.

AUTOEVALUACIÓN DE LA CARRERA DE ETNOMUSICOLOGÍA		
Conocimientos	Habilidades	Actitudes
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Poseer los conocimientos teóricos y prácticos requeridos para la ejecución musical.</li> <li>• Dominar las teorías y métodos generales de la etnomusicología en su perspectiva multi e interdisciplinaria, su desarrollo histórico, así como sus fundamentos epistemológicos y sus determinantes sociales.</li> <li>• Definir los diversos productos y procesos musicales de carácter étnico, regional y urbano de México, así como poseer un conocimiento básico de otras culturas musicales del mundo.</li> <li>• Conceptualizar e identificar las tendencias, teorías y metodologías más relevantes de la psicopedagogía y la psicología social.</li> <li>• Poseer conocimientos generales del desarrollo histórico de la filosofía y de sus principales corrientes.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aplicar las teorías y métodos generales de la etnomusicología en los proyectos de investigación.</li> <li>• Poner en práctica los métodos y técnicas específicos de la investigación de campo, la etnografía de la música, la transcripción y análisis del evento sonoro musical y el estudio integral de los instrumentos musicales.</li> <li>• Ejecutar, a nivel funcional, un instrumento de la tradición académica.</li> <li>• Ejecutar un instrumento de la tradición oral de México o de otras culturas musicales.</li> <li>• Aplicar los principios y técnicas básicos de la pedagogía al proceso de enseñanza-aprendizaje de la música.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compromiso social: interés por los problemas de la comunidad, conocimiento y atención a las expectativas y necesidades de la sociedad y el medio profesional relacionado con el ámbito de su competencia.</li> <li>• Responsabilidad en el trabajo en equipo.</li> <li>• Honestidad y ética profesional.</li> <li>• Mentalidad orientada a resolver problemas y a la toma de decisiones en el ejercicio profesional.</li> <li>• Actitud crítica, creativa y propositiva en el ejercicio profesional.</li> <li>• Actitud de apertura ante la diversidad de las expresiones musicales.</li> <li>• Disposición para superarse y actualizarse permanentemente.</li> </ul>

Los conocimientos teóricos y prácticos requeridos para la ejecución musical son a “nivel funcional” en esta licenciatura, pero fueron adquiridos a nivel profesional en los estudios de Guitarra. Los principios pedagógicos en el proceso enseñanza-aprendizaje musical, tampoco se desarrollan en Etnomusicología, ya que fueron adquiridos por la experiencia.

Aunque, antes de estudiar esta licenciatura como segunda carrera, ya se había realizado investigación para la elaboración de mi primer libro, al cursarla se obtiene el dominio de las teorías y los métodos propios de la disciplina etnomusicológica, estudiando diversas manifestaciones musicales del mundo en su contexto sociocultural, especialmente aquellas de tradición oral de nuestro país, así como, sus funciones y su relación con otros aspectos de la cultura con una perspectiva multidisciplinaria entre el campo de la música y de las ciencias sociales, como la antropología.

A la par de los estudios, se aplicaron estos conocimientos al realizar proyectos de investigación para mis siguientes publicaciones sobre el son mexicano, dedicados a su aprendizaje e interpretación. Esto permitió desarrollar las **habilidades** tanto de la investigación documental, como las relacionadas con los métodos y técnicas específicas del trabajo de campo, al poner en práctica tareas de grabación, entrevista, transcripción, análisis musical, así como, el registro y la clasificación de materiales obtenidos en las investigaciones; logrando también, aprender de manera autodidáctica, la ejecución de diversos instrumentos tradicionales. Todo esto, tuvo un reforzamiento al cursar la carrera de Etnomusicología.

Como resultado de esta preparación académica y como investigador independiente, se hace labor de difusión de las diversas expresiones musicales del son y su papel en la conformación de nuestra identidad cultural, a través de su aprendizaje. Participando en foros y talleres enfocados a la cultura musical de México en diversas instituciones como: la Facultad de Música, la Escuela de la Música Mexicana, la Escuela de Laudería del INBA, el Palacio de Minería, el Museo Nacional de Antropología del INAH, el CENART y la ENAH, así como, en presentaciones radiofónicas y en diversos festivales de música tradicional en el interior del país. Eventos que se detallarán más adelante.

Entre las ponencias y conferencias presentadas, se abordaron temas como: “El Son Huasteco: Sus fronteras entre lo tradicional y lo académico”, en el 4º Foro de Música Tradicional: *Raíces, trayectorias y encuentros históricos*, organizado por la Fonoteca del INAH (Septiembre 2008) y en el Tercer Congreso Internacional de CIMA y SIMA: Musicología en Acción, en el CENART-CENIDIM (Octubre 2008). Y “Posibilidades didácticas entre la Etnoteoría del son y la música académica” en el II Coloquio: *La Educación Auditiva y la Teoría de la Música en la actualidad* en la sala Huehucóyotl de la ENM (Agosto 2013). Por otro lado, se publicaron algunos escritos breves en 3 números de *La Jornada de Campo*, suplemento informativo del periódico *La Jornada* dedicado a los

temas del sector rural, titulados: “El Pueblo: Escuela del Son Mexicano” en el No. 62 (Noviembre 2012); “¿Qué hay detrás de un Músico Ambulante?” en el No. 71 (Agosto 2013); Y “El Patrimonio Biocultural en el Son Mexicano” en el No. 76 (Enero 2014).

En todo este proceso, se fue configurando todo un cambio de paradigmas hacia un pensamiento crítico, que más allá de los fundamentos epistemológicos de la disciplina etnomusicológica, se da en base al encuentro con unos cuantos libros de Marxismo, Feminismo, Multinaturalismo, Decolonización y Desescolarización, como: *El capital: crítica de la economía política* de Karl Marx, *Perpectivismo y multinaturalismo* de Eduardo Viveiros de Castro, *El Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* de Silvia Federici, *Filosofías del Sur. Descolonización y Transmodernidad* de Enrique Dussel y *La sociedad desescolarizada* de Iván Illich, entre otros.

Sin embargo, el libro que más influyó en mi actual pensamiento en cuestión educativa es una de las obras más polémicas en este campo, *La escuela ha muerto, alternativas en materia de educación* (1973)<sup>5</sup>, un libro de Everett Reimer con ideas similares las de su colega Iván Illich, con quien desarrollo este pensamiento en México al estudiar los problemas de la educación hispanoamericana. Encontré de casualidad un ejemplar viejo de segunda mano, en un puesto callejero tirado al lado de una estación del metro camino de la escuela a la casa. A pesar de que este libro se publicó antes de que yo naciera, las problemáticas que cuestiona se mantienen vigentes en la actualidad, la mirada crítica de este experto en educación me hizo cuestionar sobre la configuración de las prácticas y políticas educativas institucionales, las cuales no habían cambiado mucho desde entonces, y yo era parte de este sistema. Desde ese momento, la perspectiva sobre mi quehacer en el ámbito educativo, dio un giro tan radical que se decide abandonar la docencia en el sistema educativo escolarizado al reflexionar sobre los planteamientos de Everett.

Este autor, hace una crítica a las desigualdades que se dan entre países e instituciones como la escuela, donde existe una promesa de progreso ilimitado. La escolarización, ha permitido que la mayoría de los jóvenes obtengan más títulos universitarios, certificados académicos y posgrados, pero según Reimer, estos valen menos y no los habilita para el desarrollo profesional, ya que, los estudiantes e incluso los padres están más preocupados por las notas, los test y las evaluaciones, que por los aprendizajes que se obtienen en de las

---

<sup>5</sup> Aquí el libro completo:

<http://marcolinabenita.blogspot.com/2009/12/everett-reimer-la-escuela-ha-muerto-i.html>

aulas. Considera que la escuela es la empresa más grande del mundo y que se caracteriza por cuatro funciones sociales distintas: 1. **La custodia**, se refiere al cuidado de los niños que se prolonga tanto tiempo en la educación básica y media superior, que es lo que resulta más costoso. Hay estudios que demuestran que todo lo que se enseña en la escuela a lo largo de los doce años de escolarización se puede aprender fácilmente en un par de años o menos. 2. **La selección**, que clasifica a los niños en diferente papel social y los prepara para el empleo al ser adultos, distribuidos según su fuerza física, habilidades manuales o inteligencia, factores que determinarán cuánto se les pagará. Por consecuencia, los estudiantes de las escuelas universitarias más caras y prestigiosas obtendrán directamente los puestos más altos de la jerarquía. 3. **La doctrinaria**, los niños antes de empezar la escuela, han aprendido infinidad de habilidades, conocimientos y destrezas, como el uso de su cuerpo, el lenguaje y el control de sus emociones, sin embargo, estos valores se invierten en la escuela y el qué, el cuándo, el cómo y el dónde del aprendizaje lo deciden otros, aprendiendo que sólo lo que se enseña en la escuela es importante y también que si hay algo que se deba aprender tiene que ser enseñado. De este modo, los estudiantes valoran el conformismo y la pasividad de la enseñanza dirigida, que no promueve el aprendizaje autónomo a lo largo de toda la vida. 4. **La educación** o la transmisión de conocimiento y las destrezas cognitivas, se pueden obtener en la escuela y a pesar de la escuela, pero no sólo debido a la escuela. El papel de la familia en la educación académica de los hijos es esencial, en realidad los auténticos maestros son los padres y las actividades extraescolares. Aunque, en la escuela se enseña entre otras cosas lenguaje, matemáticas o conocimiento del medio, los jóvenes aprenden esto igual o mejor, fuera del aula en contacto directo con el medio y con los expertos de su comunidad (Reimer, 1973).

Además de estos planteamientos, que aún hoy en día nos deben hacer reflexionar sobre el sentido de la educación, las instituciones escolares y el gran papel de los padres en la educación de los hijos, Everett Reimer hace un análisis de la estructura y financiamiento de las escuelas, para finalmente, ofrecer algunas estrategias y alternativas en materia de educación similares en esencia a las de Iván Illich, que si bien han sido implementadas en cierta medida por otros países, en México el funcionamiento, las prácticas y los problemas educativos siguen prevaleciendo en la actualidad. Entre otras cosas, se propone la necesidad de la tecnología educativa al ser ésta capaz de acumular información sobre los objetivos y contenidos educativos y ponerlos a disposición de los ciudadanos, la escuela se sustituiría

por un banco de conocimientos donde todo el mundo podría acceder. Y por otro lado, se propone dotar a las familias de una renta educativa inversamente proporcional a su nivel de riqueza y que esta podría ser consumida por el sujeto a través de toda su vida y en función de sus necesidades de aprendizaje, donde los profesores se podrían reconvertir en consultores para desarrollar aún más su función educativa y formativa.

A partir de este pensamiento, aunado a la experiencia en instituciones públicas de educación musical, se hace inevitable tomar la decisión abandonar permanentemente ese formato de enseñanza. La dificultad que implica realizar esta labor a la sombra burocrática, hace que el trabajo docente esté totalmente condicionado a los favores políticos en las escuelas militantes de alguna organización, donde se acostumbra entre otras cosas, crear alumnos fantasma para conservar la matrícula y el presupuesto, acudir a marchas y hacer propaganda, acarrear a votantes en tiempos electorales, acosar a políticos y gobernadores en turno a cambio de respaldo ante las autoridades de la SEP y demás; de tal modo que si no se hace presencia en este tipo de activismo ante los líderes de determinada organización política, tu contrato está condicionado para permanecer o no, en el siguiente ciclo escolar. Esta es una práctica generalizada, aunque varía en mayor o menor medida según el perfil de cada institución educativa, y cómo podemos ver, más que los méritos académicos o laborales, lo político es determinante para obtener o conservar una plaza de gobierno.

El desarrollo de un pensamiento crítico adquirido durante la carrera de etnomusicología, hace insostenible continuar en este tipo de dinámica laboral. Una vez abandonadas las instituciones educativas y la labor docente formal (aunque esto implicó también, el sacrificio de renunciar a un sueldo base regular), se optó por generar sistemas propios y otras alternativas educativas desescolarizadas con la elaboración de libros didácticos de música tradicional, que utilizan la tecnología de la escritura para enseñar fuera del aula, con libertad de elección y manejo del material por parte del usuario. Este enfoque educativo, surge también de la confrontación con el saber musical hegemónico occidental y su relación asimétrica con otros saberes musicales alternos. De esta manera, se pretende establecer una relación dialógica, que permita otras posibilidades en la construcción del conocimiento, la interpretación y la práctica social, al transmitir música de tradición oral por medio de la notación pudiendo conservar su valor de uso en comunidad.

### II.3. Gestión, evaluación y tutoría de proyectos

Una actividad con la que se enfrenta tarde o temprano cualquier artista-investigador al aplicar o promover sus conocimientos, es la gestión de proyectos, ya que, ante la necesidad de difundir y ofrecer su trabajo profesional debe diseñar metodologías para planificar y dirigir una serie de procesos y operaciones para lograr un objetivo, considerando básicamente: el alcance, los recursos (coste) y los tiempos a la hora de desarrollar un proyecto. En este apartado, vamos a enlistar y describir de manera cronológica algunos de los proyectos que se han logrado a partir del ejercicio de la gestión cultural y que han conducido de manera directa a mi quehacer profesional en la actualidad.

Un proyecto que se elaboró para participar en la décima convocatoria del Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico del Estado de México (2006), es el titulado “**Música Viva para Bailes Regionales Mexicanos**” inscrito en la Categoría: Desarrollo de Grupos Artísticos y en la Disciplina: Música Tradicional. Con este proyecto se pretendía obtener recursos para el equipamiento e instrumentación de un grupo musical formado con alumnos de la Escuela de Bellas artes de Chimalhuacán que acompañara los repertorios de los alumnos de danza folklórica en las presentaciones de fin de curso de la misma escuela y de otras instituciones de educación artística. (Ver página 15). Aunque el proyecto no fue beneficiado por este programa para su financiamiento, se le dio continuidad con recursos propios, logrando integrar las áreas de danza y música en la EBACH y replicando este mismo modelo con alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Nezahualcóyotl. Esta dinámica, de acompañar con música viva los bailes tradicionales, se extendió hasta lograr un repertorio musical de diversas regiones de México como Guerrero, la Huasteca, Sotavento veracruzano, Costa Chica, Istmo, Tabasco, Chiapas y del Norte.

Como parte de este proyecto, se elaboró mucho material didáctico con gráficos musicales y partituras, con el fin de lograr la enseñanza de la música tradicional en los alumnos, el cual da inicio a lo que hoy en día es la Editorial Música Alterna (ver Pág. 58). Desde ese momento, se decidió expandir el material fuera de la escuela en formato de libro y difundirlo a un público general interesado en la interpretación y estudio del son, la finalidad de estos trabajos de material didáctico, ha sido difundir el estudio de la música popular fuera de sus fronteras tradicionales y desde un punto de vista académico.

La música huasteca fue la primera en llamar mi atención para su estudio a profundidad, por lo que se postula un nuevo proyecto en el mismo programa del Fondo para la Cultura y las Artes del Estado de México en su undécima convocatoria (2007), titulado “**Compendio de Sones Huastecos (método, partituras y canciones)**” dentro de la categoría Jóvenes Creadores. En esta ocasión se logra obtener el estímulo económico de \$3,500.00 mensuales durante un año para su elaboración, dicho recurso fue utilizado para la compra de libros, discos, los instrumentos tradicionales adecuados para esta música (jarana, huapanguera y violín) y para la gestión de las presentaciones públicas, aunque la inversión para la impresión del tiraje, se llevó a cabo con préstamos y recursos propios ahorrados.

El proyecto *Compendio de Sones Huastecos*, consistió en la elaboración de una introducción explicativa del género, un método para abordar la ejecución de los instrumentos, la escritura musical de 90 partituras de una versión didáctica de cada son, que comprende la línea vocal, los solos del violín y el acompañamiento de jarana y huapanguera, además, se abarca el aspecto literario incluyendo las letras o versos con su acompañamiento armónico a manera de cancionero. La investigación se basó en la bibliografía y discografía adquirida, ya que se realizó sin conocer la región huasteca por falta de recurso para el trabajo de campo. El proyecto fue tutorado por Alfredo Elías López Hernández† promotor de la música coral mexiquense y en ese entonces director del Octeto Vocal del Instituto Mexiquense de Cultura, quien argumentaba que defendió el proyecto de los demás jurados porque tenía curiosidad de ver cómo se podría cumplir con el reto de escribir en partitura una música que se transforma constantemente a cada interpretación.

Para los siguientes proyectos, se buscaron otras alternativas de financiamiento que cubrieran también la investigación de campo y la producción de la obra cultural generada, encontrando en el Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales antes FONCA, la vertiente del Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales (FPCC), una opción viable que contempla 4 formas de operación: producción, promoción, formación e investigación. Este programa, tiene como objetivo estimular el desarrollo cultural del país y apoyar la iniciativa de creadores, intérpretes, investigadores, gestores, promotores, educadores, curadores, agrupaciones y espacios culturales independientes, través de proyectos artísticos y culturales que se lleven a cabo en máximo 12 meses, considerando su salida al público<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> <https://fonca.cultura.gob.mx/sacpc/index.php/fomento-a-proyectos-y-coinversiones-culturales-fpcc/>

A la fecha, han sido ya 4 proyectos seleccionados para recibir el apoyo económico por este programa en la modalidad financiera de Fomento, la cual no requiere de aportaciones de terceros para su realización. El primero, fue el “**Compendio de Sones Jarochos (método, partituras y canciones)**” (2009), un material similar al compendio anterior de música huasteca, pero ahora enfocado al repertorio tradicional del Sotavento Veracruzano. Contiene también una introducción al género, método para la ejecución instrumental y 76 partituras con la línea del canto, las partes del requinto o arpa y las letras con el acompañamiento de las jaranas de cada son; La clasificación considera: Sones Tradicionales (Por Dos, Por Cuatro y en Menor), Sones al Estilo Típico y Sones de Reciente Creación. Para su elaboración, se adquirieron los instrumentos tradicionales para su estudio y la discografía elemental para la selección y transcripción del repertorio, además, se realizaron 2 de viajes a Los Tuxtlas y a Tlacotalpan, Veracruz, para presenciar las fiestas y fandangos, con el fin de cotejar y complementar la información musical. Como parte del proyecto, se realizaron presentaciones públicas para difundir los resultados, ya que, el FONCA pone este requisito cuando se solicita la compra de instrumentos musicales.

El segundo proyecto apoyado por el programa del FPCC, fue el “**Compendio: Sones de México (Música, Poesía y Danza)**”, (2012). Esta vez abarcando las diferentes variantes del son, con el fin de mostrar en un solo material, el abanico de posibilidades que tiene este macro género musical. De igual manera, se ofrece la introducción al género, el método para la práctica de los instrumentos y más de 100 partituras que abarcan la línea vocal, los solos de instrumentos melódicos y las letras con el acompañamiento de los instrumentos armónicos de cada pieza, las cuales están clasificadas en los 11 diferentes estilos regionales de son: Huasteco, Arribeño, Calentano, Gustos, Abajeño, Tixtleco, de Arpa Grande, de Mariachi, de Costa Chica, de Artesa, Istmeño y Jarocho. En este trabajo se incorpora la danza como otro elemento del son, con la transcripción de los pasos básicos de zapateo en el baile correspondiente a cada estilo en Notación Dancística Laban. Abarcando los tres aspectos artísticos que conforman el son como tal: Música, Poesía y Danza.

Un trabajo editorial más que fue apoyado por este programa es “**Editorial Música Alterna: Publicación de la serie Música Tradicional de México**” (2015), un proyecto que da continuidad a esta serie con 2 nuevos volúmenes de Música del Norte y Sureste de México, respectivamente (Se detallará este material más adelante, en el capítulo IV).



Durante el proceso de planeación, elaboración, producción, publicación, difusión y promoción de estos materiales, se desarrollaron competencias para la gestión de proyectos, una opción de empleo autogestivo y financieramente autosustentable que respalda mi quehacer profesional en la actualidad. Se obtuvieron conocimientos y técnicas de administración, de marketing y de gestión cultural, para elaborar proyectos culturales organizacional y económicamente sustentables, enfocados al ámbito musical y editorial.

Estas competencias adquiridas, fueron aplicadas al ser invitado como jurado y tutor de proyectos por el mismo Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, para ser parte de la Comisión de Selección y asesor de proyectos artísticos de música en un par de emisiones (2010 y 2011). Y más recientemente, tuve la oportunidad de participar en la Comisión de Selección y tutoría de proyectos del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) del estado de Campeche (2022).

Esta institución (SACPC) cuenta con Comisiones de Selección por disciplina o área, que son órganos colegiados integrados por artistas y creadores especialistas con experiencia y reconocida trayectoria. Somos responsables de la Revisión de las postulaciones que han pasado la primera fase (administrativa) y llevamos a cabo la Fase Resolutiva de los procedimientos de evaluación y selección, de postulaciones y proyectos que recibirán acompañamiento y recursos públicos para su ejecución. Los criterios de selección son básicamente: la trayectoria del postulante, la calidad de la propuesta presentada, lo propositivo y significativo del proyecto, la repercusión del proyecto en el ámbito de desarrollo, y en su caso, el desempeño y resultados de proyectos apoyados con anterioridad.

En calidad de tutor, se llevó a cabo el seguimiento de las actividades artísticas, otorgando acompañamiento en la ejecución los proyectos seleccionados y emitiendo evaluaciones respecto de los informes que elaboran los beneficiarios. Los tipos de proyectos asesorados son diversos y abarcan: la **producción** (espectáculos escénicos, discos, libros, páginas web, etc.); la **promoción** o difusión de productos o actividades culturales (foros, encuentros, intercambios, festivales, conciertos, funciones, etc.); la organización y desarrollo de **actividades formativas** (talleres, cursos, seminarios, diplomados, coloquios, residencias, etc.), así como la producción o generación de programas y materiales educativos (métodos, manuales o material didáctico); Y, productos o actividades, resultado de **investigaciones** con rigor académico (análisis o crítica).

## II.4. Actividad Multidisciplinaria

Los proyectos entre disciplinas son imprescindibles ante la necesidad de buscar soluciones a desafíos globales, desde visiones complementarias y convergentes a partir de la colaboración y la interacción de diferentes disciplinas que unen esfuerzos para afrontar nuevos retos. Un proyecto que se realizó con este enfoque multidisciplinar y que a su vez yuxtapone conocimientos y perspectivas de profesiones con naturaleza interdisciplinaria, como la Etnomusicología, la Educación Ambiental y la Musicoterapia, es la actividad: ***“EcoSon” Didáctica Biocultural: Música, Danza y Medio Ambiente de México***. Esta propuesta alternativa, nació como un proyecto seleccionado en la “3ra Convocatoria de Proyectos Estudiantiles de Investigación Ligados a la Comunidad, 2015” de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y la Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación (UACM-SECITI), realizado en colaboración con Elizabeth Karina Galván Sánchez, Bióloga (UAM) y Educadora Ambiental (UACM) con estudios artísticos en Danza Folklórica Mexicana. Y aplicado a la comunidad visitante del Jardín Botánico del Instituto de Biología de la UNAM, como intento de Servicio Social en la Facultad de Música.

Con esta actividad se ofrece en principio, una Educación Ambiental que da a conocer aspectos de la relación entre Naturaleza y Cultura de algunas regiones de México, buscando motivar y sensibilizar por medio de música y baile de son tradicional, ante problemáticas ambientales que aquejan actualmente a nuestro país. Por medio de un diálogo participativo se proponen alternativas de solución utilizando como herramientas didácticas el verso y el canto con los participantes, aludiendo a la pérdida y posibilidades del restablecimiento de la relación Biocultural entre la identidad cultural y el medio ambiente, que se refleja en las manifestaciones artísticas de nuestros pueblos. Dirigido a grupos de familias, amigos, estudiantes y maestros, con el fin de establecer un aprendizaje continuo y generacional. Al trabajar una experiencia vivencial en grupo y/o familia, es más viable el entendimiento de la información ya que se comparten hábitos, se dialoga y se desarrollan acciones en común.

Esta inquietud, surgió por la necesidad de dar a conocer, **por un lado**, la riqueza Biocultural de nuestro país, es decir, la gran biodiversidad y multiculturalidad, que se puede distinguir en distintas regiones geográficas que se configuran precisamente por la relación que existe entre su naturaleza y sus tradiciones. Al desarrollarse el sujeto dentro de

su ambiente natural, se especializa en el conocimiento adecuado y necesario para poder interrelacionar su saber con su entorno, por lo tanto, el conocer la situación cultural en las comunidades rurales nos ayuda a entender cómo se configuran los modos de subsistencia de cada pueblo y en cada región (Boege, 2008). Algunos componentes a considerar en las regiones bioculturales de México según Eckart Boege, son:

- Que los territorios de los pueblos originarios o indígenas son y han sido centros de origen y/o de diversificación biocultural y espacios de organización social que han promovido la conservación, el desarrollo y enriquecimiento de sus recursos fitogenéticos, base de su cultura y, en algunas regiones indígenas y comunidades campesinas, base de proyectos alternativos del Bien Vivir.
- Los centros de diversificación biocultural son regiones del país en donde coinciden los territorios de los pueblos indígenas o comunidades campesinas, los centros de origen y diversificación de la biodiversidad, regiones hidrológicas prioritarias y áreas de amplia diversidad domesticada o agrobiológica. (Boege, 2014)

**Y por otro lado**, era importante exponer las problemáticas ambientales que vivimos actualmente, las cuales se han visto aceleradas en los últimos 50 años, debido al desapego que se tiene con la naturaleza y a una cultura basada en el consumismo, generando irremediablemente el deterioro del medioambiente. Sin embargo, algunas culturas de nuestro país se mantienen al margen y en resistencia ante dicha influencia, conservando una organización de coexistencia armónica entre su cultura y la naturaleza, ya que en la cosmovisión de estas culturas, se homologa la importancia de la humanidad con la de los elementos del medio. Tomando en cuenta los antecedentes históricos, los pueblos originarios han sido permeados de manera generalizada por la cultura capitalista, la cual, se ha impuesto en la mayoría de los casos sobre las otras y por sus hábitos de consumo es la principal responsable del deterioro al planeta, sin dejar de lado las repercusiones sociales que esto conlleva. La influencia del capitalismo en nuestro país, al igual que en el resto del mundo, ha incrementado la diferencia entre las ciudades y los pueblos rurales, dando como resultado la afectación de la cultura en sus hábitos, tradiciones e ideologías (Toledo, 2015).

Víctor Toledo lo aclara diciendo que:

Al incremento explosivo de la población humana, con 7000 millones de individuos, se ha sumado la expansión de la civilización moderna con su modelo industrial y su voluntad desbocada de acumulación de riqueza. Esta civilización dominante está basada en una fórmula que combina industria y tecnociencia con capital más petróleo y otros combustibles fósiles, y es la causa profunda, oculta y principal de la desigualdad social que prevalece en el mundo contemporáneo, así como la mayor amenaza a la supervivencia biológica, ecológica, cultural y, en fin, humana (p. 15).

Este modelo civilizatorio ha sido construido sobre varios dogmas tales como los principios de la economía neoclásica; una idea maniquea, por única, de desarrollo y progreso; el optimismo tecnocientífico; la supremacía del individualismo y de la competencia; la supuesta inferioridad de las culturas tradicionales, y la sujeción de la naturaleza, a la cual se le concibe como un sistema que debe ser detalladamente estudiado, analizado y explotado (p. 16).

La crisis de México es un caso particular de lo que sucede a escala global, donde se observa un proceso de destrucción ambiental que es multidimensional, un conjunto de “proyectos de muerte” desenmascarados en su verdadera esencia por el pensamiento crítico. Esta “batalla por la vida” generada por la tensión entre fuerzas que tratan de imponer este modelo de civilización y fuerzas que se resisten o buscan otras formas diferentes, se debe según Toledo: a una política neoliberal ejercida con fuerza por casi 30 años; a la vecindad con la mayor potencia industrial y capitalista del mundo; y a la presencia de comunidades provenientes de un pasado cultural representado por la civilización mesoamericana y una tradición de lucha social casi permanente durante más de 200 años. Sin embargo, este autor plantea “una propuesta para lograr detener este movimiento hacia la debacle, el colapso o el caos, con base en el empoderamiento ciudadano y la obligada construcción, mediante un conjunto de acciones de toda índole, del poder social” (Toledo, 2015:17).

En base a los planteamientos anteriores, fue necesario considerar en este proyecto, un nuevo enfoque de Educación Ambiental que involucre los saberes y cosmovisión de nuestros pueblos, ya que estos mantienen en armonía los aspectos culturales con los medioambientales y los reflejan en su quehacer artístico dentro de su vida cotidiana, hábitos, tradiciones y costumbres. Este conjunto de elementos son el “núcleo duro” que estructura y da sentido a la cosmovisión de los pueblos mesoamericanos, “una riquísima diversidad, que apunta a la radical transformación histórica durante los milenios de existencia, a una gran diversidad étnica y lingüística y a la variedad de climas y paisajes que fueron los nichos ambientales de los pueblos indígenas” (López-Austin, 2001). En las siguientes citas, Alfredo López-Austin deja mucho más claro este planteamiento:

La cosmovisión, con su conjunto de elementos más resistentes al cambio, tiene su fuente principal en las actividades cotidianas y diversificadas de todos los miembros de una colectividad que, en su manejo de la naturaleza y en su trato social, integran representaciones colectivas y crean pautas de conducta en los diferentes ámbitos de acción (p. 62). La cosmovisión y su núcleo duro están presentes en los múltiples procesos de confrontación de los sistemas. Se encuentra sobre todo en las conscientes o inconscientes aplicaciones de la analogía. Forman modos de ser y de pensar, prejuicios en la percepción del mundo exterior, pautas de solución que se aplican a los más disímboles problemas; van en las tendencias, en los gustos, en las preferencias (p. 64).

Así, la propuesta Didáctica Biocultural “EcoSon” busca despertar un mayor interés en las problemáticas medioambientales a través de una experiencia didáctica, participativa, crítica y vivencial, la cual consistió en la realización de 9 Presentaciones Didácticas de tres grandes regiones culturales de México (México Central, Vertiente del Golfo y Vertiente del Pacífico), donde se brindó información fundamentada en la relación de la naturaleza con la cultura de cada región (Huasteca, Tierra Caliente, Costa Chica, Istmo, Sotavento, etc.), apoyados con música y danza tradicional de son mexicano (Huasteco, Mariachi, Chilenas, Jarocho, etc.), esperando con esto sensibilizar ante las problemáticas ambientales locales (Sobreexplotación, Contaminación, Transgénicos, Territorio, etc.) y motivar por medio del verso y el canto a la búsqueda de alternativas de solución en comunidad. El traslape de 3 mapas o escenarios de nuestro país íntimamente relacionados, requirió de una investigación multidisciplinaria, para conocer la gran diversidad de ecosistemas naturales (Biología), las múltiples regiones culturales, para determinar costumbres y manifestaciones artísticas (Etnomusicología) y las zonas con problemáticas ambientales (Educación Ambiental).

Se eligió la música y la danza tradicional del son, porque es un género que deja ver la relación naturaleza-cultura en sus versos, melodías y movimientos dancísticos donde se proyecta la cosmovisión configurada de manera particular en cada región. Además, es un arte ancestral que refleja nuestro origen y que permite ser usado y moldeado según las necesidades expresivas de la comunidad. La versificación improvisada y respondida a coro, en este caso, es utilizada para reflexionar y aportar alternativas ante la crisis ambiental actual, por medio de un diálogo participativo con el público asistente, identificando y compartiendo las diversas propuestas generadas a partir del ejercicio de retroalimentación y expresándolo finalmente con la música, el canto y el baile.

En el marco de la Educación Ambiental, surgen múltiples enfoques que abordan el tema de manera aislada y tangencial, lo que genera una preocupación que lleva a buscar alternativas que aporten soluciones de fondo a las problemáticas ambientales. En este contexto, es una buena opción adoptar y aprender de las múltiples maneras de vida que hay en algunos pueblos que se han vinculado con su entorno desde hace mucho tiempo, posibilitando la permanencia de su cultura y su naturaleza. Intentando así, detener el deterioro y pérdida de múltiples modos de ser humano en relación con su naturaleza.

El impacto que tuvo este proyecto en población atendida, se ve reflejado al analizar los resultados de las Presentaciones Didácticas “EcoSon”, vertidos en las propuestas dadas

por los mismos asistentes al proponer soluciones a los problemas ambientales. Logrando que el público: 1. Conozca los diferentes panoramas ambientales y culturales de comunidades que aunque son mexicanas, muchas veces son desconocidas para la población. 2. Aprecie las manifestaciones artísticas tradicionales en la música y la danza, vinculadas a la vida cotidiana de otros pueblos en nuestro país (apoyados en ocasiones por músicos de cada región). 3. Identifique algunas problemáticas ambientales en las que se tiene estrecha relación y corresponsabilidad. 4. Aporte alternativas de solución derivadas de la información aprendida y de la vivencia obtenida en las actividades realizadas.

Durante el desarrollo del proyecto, se presentaron una serie de conflictos con autoridades del Jardín Botánico: falta de apoyo logístico y de difusión, créditos, control del proyecto y diferencias ideológicas, tanto en la concepción de la Educación Ambiental (viendo una ecología “verde” más que crítica), como en el reconocimiento del Capitalismo como razón principal de las problemáticas ambientales. Esto generó un problema determinante con la libertad de expresión ante las temáticas expuestas, que al tener un diálogo con la comunidad por medio de una experiencia artística colectiva, detonó manifestaciones de malestar social, de desconfianza hacia el gobierno, de autodefensa, de recuperación de territorios y principalmente de la reafirmación de valores culturales. Cabe aclarar, que este proyecto se dio en el contexto de una política de saqueo y desigualdad en todas sus dimensiones del sexenio anterior, poniendo al descubierto la raíz de conflictos y el surgimiento de protesta social, lo que provocó la ruptura y cancelación de actividades.

A pesar de la suspensión del proyecto, con las presentaciones logradas fue posible obtener buenos resultados y presentarlos con éxito en el “V Coloquio Nacional de Estudiantes y Egresados de Programas Académicos en Educación Ambiental” organizado por la Universidad de Guadalajara (UdeG), la Unidad Pedagógica Nacional (UPN) y la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). Titulado: *La Educación Ambiental y los Movimientos Sociales*, y realizado en Guadalajara, Jalisco (Junio 2016).

Recientemente, este proyecto ha tomado otro sentido debido al cambio de contexto social y motivado por el Diplomado en Musicoterapia Clínica y Psicosocial cursado en la FaM, realizándose ahora como una propuesta para la Promoción de la Salud Ambiental con fundamento teórico en la Musicoterapia Preventiva Comunitaria. Así, el proyecto ha sido reconfigurado y está en busca de cabida en un nuevo sector de congresos y coloquios de esta joven disciplina, cuyas prácticas y metodologías están tomando fuerza en la actualidad.

### III. DESARROLLO PROFESIONAL Y PROYECCIÓN ARTÍSTICA

*El aprendizaje es un simple apéndice de nosotros mismos;  
dondequiera que estemos, está también nuestro aprendizaje.*

William Shakespeare

#### III.1. Material publicado

En esta sección hablaré del trabajo más destacado en mi desarrollo profesional, derivado de la realización de proyectos de investigación en los que se conjuntan los conocimientos de instrumentista en guitarra (ejecución y teoría musical) y etnomusicología (pensamiento crítico e investigación), así como las habilidades y competencias adquiridas con la experiencia al ejercer la educación musical y la gestión de proyectos. Resultado de todo lo anterior son tres publicaciones, de las cuales voy a compartir las presentaciones originales de los libros a continuación, con la intención de describir de manera general cada volumen.

##### ***Compendio de Sones Huastecos: Método, Partituras y Canciones*** (Presentación)<sup>7</sup>:

El son huasteco ha sido estudiado desde diferentes enfoques, intereses y temas, ya que representa una tradición digna de análisis. La mayoría de los estudios acerca del huapango se han enfocado a describir sus características interpretativas y a revisar sus orígenes de manera un tanto superficial. Existen amplias recopilaciones de versería y de grabaciones comerciales, pero aunque hay varios estudios que abordan las características musicales del huapango, su instrumentación y su versería, falta un acercamiento más directo con la práctica musical y la didáctica de su ejecución.

Es indiscutible la importancia que tiene la tradición en la conformación de los aspectos musicales del huapango, en su permanencia y en su actualización. Sin embargo, un registro escrito de esta música, lejos de encerrarla en un frasco para preservarla, la difundiría más allá de su oralidad, su región y su tiempo.

Desde luego que la música del huapango huasteco ha sido ágrafa, pues no se ha transmitido en forma escrita, pero la escritura musical es necesaria a los fines del estudio analítico y la preservación. Siendo la tradición oral una asignación convencional y precisa de la música del son huasteco, los esquemas formales y académicos resultan ser otra aproximación al fenómeno; claro que algunas incógnitas sólo las resuelve la práctica y el entendimiento del estilo. No obstante estas observaciones, es posible recoger en escritura la música del son huasteco y representarla satisfactoriamente, que incluso, hasta su reproducción con el computador resulta agradable.

Hay una gran polémica sobre si se debe escribir el son huasteco, principalmente su música de violín, generando cierto rechazo de esta idea por parte de la mayoría de los huapangueros dado su carácter improvisatorio. Aunque en realidad, la diversidad de

---

<sup>7</sup> Una reseña de este libro puede consultarse en Toledo Guzmán, L. (2012). "Guillermo Bernal Maza. Compendio de sones huastecos: método, partituras y canciones". *Revista de Literaturas Populares*, 10 (1-2).

pasajes y floreos con los que se adornan los sonos, pueden tener un carácter académico, ya que están basados en ciertos patrones conocidos de antemano como: escalas, acordes, arpeggios, apoyaturas, trinos, etc. los cuales se acomodan como un rompecabezas al gusto personal.

Entonces, ¿por qué si se escribieron los conciertos para violín de Vivaldi, no habrían de escribirse los sonos huastecos, si ambos tienen tanta riqueza y belleza musical?, claro, para poder responder esta pregunta, es necesario quitar las viejas etiquetas de “música culta” o “música folklórica” y entenderlas sólo como “música”, para poder apreciarlas por igual. ¿Acaso la obra de J. S. Bach perdió su belleza por haber sido escrita?, lejos de eso, aún podemos escucharla al ser interpretarla después de tanto tiempo.

A pesar de que el son huasteco hizo su aparición como género hace ya más de un siglo, hay muy pocas referencias musicales escritas en partitura, quedando sólo la tradición oral y las grabaciones como acervo, lo que pone en riesgo su interpretación a futuro. Por otra parte, algunos músicos de tradición más arraigada confiesan que en la actualidad es muy difícil lograr que los jóvenes se interesen en tocar los instrumentos y estilos de esta región, ya que son atraídos por la música comercial que se difunde masivamente en la radio, la televisión y en Internet.

El estudioso del folclore mexicano Rubén M. Campos dice que “la piedra cincelada puede resistir la acción de los siglos, pero el verso y el canto no fijados en el grafólogo se deforman y se olvidan”, sin embargo, aunque es inevitable que la tradición oral se transforme al ser reinventada en el tiempo, también mantiene su curso aún con la intervención de la escritura.

La realización de este material didáctico, comenzó al tener la necesidad personal de aprender la música tradicional mexicana para poder enseñarla en términos académicos a mis alumnos, y así, se vieran atraídos al lenguaje y la teoría musical por medio de la música popular. Fue necesario entonces, por un lado, la transcripción de la música para su estudio y enseñanza, y por otro, la aplicación de un sistema donde los alumnos se vieran motivados a pasar por la notación musical para poder resolver el repertorio folklórico. En este caso en particular se aborda la música huasteca, la cual requiere de un esfuerzo extra por su dificultad, en cuanto al ritmo de acompañamiento, lo particular del canto y la complejidad en la ejecución del violín.

Así pues, el presente trabajo pretende cumplir una doble función, por un lado, dejar un registro escrito que acerque al músico académico a un género ajeno a su repertorio de costumbre, promoviendo su ejecución y acercándolo a su estudio; y por otra parte, inducir al músico lírico o que gusta de este género y que incluso lo interpreta, al estudio musical (tal como lo hacen algunas bandas tradicionales de Oaxaca donde los niños y jóvenes saben leer música en partitura). De este modo, se rompe la barrera que siempre ha existido entre la música “cultura” y la “folklórica”, dando los elementos básicos para que quien desee, adopte el son huasteco y se formen agrupaciones que lo interpreten, logrando así su difusión y preservación como música viva.

El *Compendio de Sonos Huastecos: Método, Partituras y Canciones* contiene una introducción explicativa del huapango, un método para abordar la ejecución de los instrumentos, así como la escritura de cada uno de ellos. Reúne 90 sonos en partitura que comprenden la línea del canto, la melodía del violín y el acompañamiento armónico de jarana y huapanguera. El repertorio está dividido considerando los diferentes estilos de la región y ordenados por estado en la medida de lo posible, ya que, hay sonos que se interpretan en más de un estado. Y por último, se incluyen las letras de los sonos con su acompañamiento armónico a manera de cancionero.

Para la elaboración de la introducción al género (capítulos I y II) se realizó una investigación documental, mientras que el método (capítulos III y IV) se realizó en base a la experiencia personal y la observación directa. Las partituras (capítulos V al X) se



transcribieron de las grabaciones más apropiadas para abordar su estudio, considerando diferentes versiones de un mismo son para elegir y extraer en notación los pasajes característicos. Y para el cancionero se recopilaron versos de distintas interpretaciones, para poder hacer una libre elección al cantarlos.

Es importante señalar que este trabajo está pensado para cualquier persona que guste del género y tenga interés en aprenderlo, ya sean músicos académicos, líricos o principiantes. Para el músico estudiado sólo bastará con leer la partitura y para los líricos o principiantes cuenta con un práctico sistema para aprender a tocar cada instrumento.

Por último, hay un huapango muy conocido que dice: “para hablar de la Huasteca hay que haber nacido allá...”, pues bien, yo nací en la Ciudad de México y siempre he vivido en Ciudad Nezahualcóyotl, pero aprecio la música mexicana y ofrezco este trabajo con la mejor intención. (Mario Bernal, 2008)

### ***Compendio de Sones Jarochos: Método, Partituras y Canciones*** (Presentación):

El son jarocho es una de las manifestaciones musicales más ricas, longevas y elásticas de la tradición mexicana. Existe desde la época colonial y no solo ha logrado sobrevivir hasta nuestros días, sino que ha creado una sorprendente esfera de influencia: sigue vivo en su nativo Veracruz, se practica a lo largo de la geografía mexicana y no es extraño encontrarlo más allá de nuestras fronteras. En la actualidad es posible ver grupos de jaraneros y fandangos jarochos tanto en Xalapa como en Cuernavaca, en Cancún como en Tijuana, en Chicago como en Buenos Aires. Tal vez no sea aventurado afirmar que el son jarocho es uno de los rasgos culturales que más nos identifica como mexicanos, ante nosotros mismos y ante las demás naciones.

Esta extraordinaria dispersión ha acrecentado una característica fundamental del son jarocho: su capacidad para conservarse al mismo tiempo intacto y múltiple, de generar variantes que, preservando los elementos básicos de la tradición, permiten abrir nuevos caminos a la creatividad personal y colectiva. Así ha sido desde tiempo inmemorial, así esperamos que siga siendo en un futuro que queremos largo. El son jarocho que se canta en los valles de California tal vez no sea idéntico al que se practica en las riberas del Papaloapan ni al que profesan los jaraneros de la isla de Manhattan, pero esta diversidad no quita a ninguna de estas formas nada de su valor estético ni su representatividad (si cabe el término) como *son jarocho*, que simplemente se ha enriquecido, ha jalado hacia su ya caudalosa corriente nuevos modos de creación y expresión.

Muchos jaraneros (portadores de una tradición oral, que se aprende a través de la práctica misma) se han convertido en profesores, y así, junto con el auge del son jarocho, se ha producido un auge de su enseñanza. Tengo noticia de talleres de son jarocho en diversas ciudades de México y los Estados Unidos, cuando menos; México D. F., Los Ángeles, Nueva York, refrendan su condición cosmopolita albergando cursos de son en los que nuevos jaraneros se ponen en contacto con esta herencia común a todos los mexicanos, una herencia que hemos empezado a compartir con ciudadanos de otros países; no es extraño encontrar jaraneros propiamente jarochos que han nacido en los Estados Unidos, en Colombia, en Canadá o en Chile.

Es en este contexto que el libro que aquí se presenta tiene su mayor significación. Ciertamente, el son es una tradición básicamente oral o más bien auditiva y práctica, que se aprende oyendo y compartiendo con los demás; el maestro principal del son es la comunidad que convive y se mezcla en el fandango; sin embargo, una circulación internacional de las dimensiones actuales del son jarocho rebasa esta forma de aprendizaje: ahora también el son puede tener una vertiente “académica” (no por ello menos gozosa y festiva) en la que una publicación didáctica como la presente, resulta de enorme utilidad.

El libro de Guillermo Bernal es un *compendio*, una “breve y sumaria exposición” (como dice el Diccionario) del son jarocho, con una decidida inclinación didáctica. Así, el autor dedica algunas páginas a describir en general al son jarocho (su región de origen, su caracterización como parte del son mexicano, su estilística, etc.), para enfocarse inmediatamente en la cuestiones relacionadas con la práctica cotidiana de la jarana, la guitarra de son y el arpa (función de estos instrumentos en el juego del son jarocho, las familias y técnicas instrumentales, la notación, etc.) y desde luego, la letra y música de un buen número de sones.

Mucho se ha discutido, se discute y se discutirá sobre la conveniencia (o inconveniencia) de anotar la música de una tradición normalmente no escrita. Los detractores arguyen que la escritura fija, estatiza y traiciona aquello mismo que registra, pero, como el autor de este libro señala, el registro escrito preserva el estado de una música en un momento determinado de la historia; ciertamente, habría sido maravilloso que alguien se hubiera tomado la molestia de escribir la música de los sones mexicanos tal y como eran en la época de la Independencia, o en el Siglo de las Luces, o en ese momento seguramente mágico en el que tanto los sones como la guitarra misma eran jóvenes y apenas recién llegados a nuestras costas.

Pero como ya dije, la principal virtud de este libro es el apoyo que brinda a la enseñanza. A riesgo de ser repetitivo, debo decir que, aunque el son jarocho se aprende en la práctica viva (como suelen decir los jaraneros, “a borde de tarima”), las condiciones actuales de esta música no permiten un lujo tan extraordinario: ciertamente los fandangos jarochos no son tan comunes en San José, California como lo son en Santiago Tuxtla, Veracruz, y es por esta razón que los practicantes del son en muchas ocasiones necesitan de apoyos didácticos para aprender la música y la letra de los sones de una manera más eficiente. Muchos jaraneros veracruzanos que he conocido, coinciden en señalar que no han “aprendido” el son porque simplemente el son ha estado a su alrededor en todo lugar y en todo momento, y ellos simplemente han crecido a su sombra. Esa familiaridad es la que puede propiciar este libro: poner la música y la poesía del son jarocho literalmente en las manos de aquellos que lo aman.

Como dije al principio, el son jarocho es uno y es muchos. Como se practica en tantos lugares tal vez distantes, en tantos mundos musicales distintos, ha recibido numerosas influencias y a irradiado la suya propia. Un acierto de Guillermo Bernal consiste en el criterio con el que ha elegido esos 76 sones que nos comparte: no sólo ha incluido sones tradicionales de Veracruz, en tono mayor (“por cuatro” y “por dos”) y menor, sino algunos sones que él llama de “estilo típico”, que, como nos explica, tuvieron su “auge en los años cincuenta, presentados en espacios tales como restaurantes”. El autor, finalmente, también presenta algunos sones que llama “de reciente creación”, que, en palabras del propio Guillermo han sido “impulsados por algunos grupos en los encuentros de jaraneros, quienes proponen sones nuevos con rasgos tradicionales pero con el estilo particular de algún autor”, y muy probablemente, también con los elementos de las influencias musicales que haya recibido ese compositor jaranero.

Como podrá apreciarse, ésta es una selección que perfila las andanzas y tal vez el futuro del son jarocho, la práctica musical que se ha convertido en el sello de identidad de una comunidad cada vez más amplia y diversa, en muchos rincones de nuestro mundo. (Eloy Cruz, 2011)

### ***Compendio Sones de México: Música Poesía y Danza* (Presentación):**

Según el diccionario, un compendio busca ofrecer una exposición sumaria de un tema: lo más sustancial de una cuestión de interés. Utilizar la palabra compendio para titular un trabajo puede ser sencillo, pero acreditar su uso con el contenido del mismo no lo es. La cuestión se agudiza más aún en el caso de un compendio que versa sobre manifestaciones

musicales como los sonos de México. Aquí la tarea se vuelve un reto. Decidir qué es lo más sustancial de una diversidad enorme de expresiones es una labor que demanda no sólo tenacidad, sino conocimiento y agudeza. En la presente obra, Mario Guillermo Bernal toma ese desafío.

El libro que tiene usted en sus manos ofrece una singular y lúdica introducción a algunas expresiones musicales representativas de las culturas regionales de México como lo son las tradiciones fandangueras. La obra cumple con traer a cuento una distintiva selección musical que rebasa los propósitos de un mero compendio y asume un compromiso cabalmente didáctico, que no sólo pretende ofrecer herramientas prácticas para la interpretación vocal-instrumental y dancística del repertorio (más de una centena de transcripciones acompañadas de armonías y patrones rítmicos recurrentes), sino que informa al lector sobre los ensambles instrumentales más frecuentes y en general la cultura y sociedades en que afloran estas expresiones culturales. Sin duda, el bagaje como intérprete y como investigador del autor le otorga una visión especial a su manera de transmitir ese conocimiento, que es también complementado con la notación de la danza, labor realizada en coordinación con la especialista Elizabeth Karina Galván.

Otra virtud que distingue a la presente obra es la necesaria concepción tripartita de este tipo de expresiones musicales donde lo visual y auditivo se tejen en una misma jerarquía, indisolublemente traducidos como música, poesía y danza. La palabra en el canto, el movimiento en el cuerpo, el sonido en las manos, el gesto interpretativo, todo resultante sonoro fundido en un crisol imbricado de valores estéticos. Letras características, pasos básicos de danza y versiones musicales transcritas, guían al interesado a adquirir rudimentos que finalmente apuntan a una mayor comprensión de la cultura del otro, de su música y demás expresiones artísticas.

Llama la atención que el compendio, en la lógica de su formato, otorga importancia a la transmisión de conocimiento por la vía escrita, aunque entre líneas puede verse la huella del aprendizaje por la vía oral. Ambas estrategias han tendido a verse como separadas, cuando es posible advertir frecuentemente su complementariedad. Para algunos, la escritura de músicas transmitidas por vía oral prescribe cierta “fijeza” a los repertorios, pero para otros se convierte en un referente interpretativo que puede ampliar significativamente el alcance de divulgación de este tipo de expresiones, e incluso, llegar a cumplir tareas didácticas “de vuelta” en las propias culturas de origen. En ese sentido, la presente obra toma postura clara y ofrece material de lectura musical en notación convencional complementado con gráficos, cifrados y tablatura, pero además agrega un ingenioso sistema de “trigramas” donde se representan a la par también los movimientos dancísticos, seguramente útil a quien profundice en el aprendizaje integral. De la obra se desprende que casi cualquier persona interesada, con la suficiente decisión, puede convertirse en partícipe de estas valiosas expresiones.

Hoy por hoy, uno de los problemas más agudos que enfrentan las tradiciones musicales mexicanas es el de la transmisión del conocimiento musical entre generaciones y su valoración, tanto en las circunstancias adversas del medio rural como en la complejidad de los ámbitos urbanos. Cualquier aporte comprometido con esa misión debe de ser agradecido y bienvenido. Con su propuesta, Mario da seguimiento a la necesaria tarea de intentar tejer puentes entre personas mediante el gusto musical; si se quiere, ejercicio de etnomusicología aplicada que apunta al loable propósito de acercar y estimular a sus lectoras y lectores a descubrir valiosas tradiciones mediante la práctica musical. (Carlos Ruiz, 2014).

Espero que con estas reseñas baste para dar un acercamiento general al material publicado, en los apartados siguientes describiré el desarrollo en su difusión, aplicaciones y logros.

### III.2. Difusión y promoción

Como parte de la difusión de los materiales descritos en el apartado anterior, se realizaron varias presentaciones de libros en diversas instituciones públicas del sector cultural y académico, además de algunas entrevistas en medios de comunicación radiofónicos.

El *Compendio de Sones Huastecos* se presentó por primera vez a petición del escritor e investigador de la Huasteca Enrique Rivas Paniagua, productor en Radio Educación y conductor del programa “Sonidos de la Huasteca”. En la entrevista con intervenciones musicales, se cuestionaba aspectos sobre el proceso, la clasificación, las autorías y la pertinencia de la escritura del son. (Junio 2008). Más adelante, se presenta públicamente en la Escuela de Laudería del INBA de Santiago Querétaro en el marco del VI Aniversario del programa radiofónico “Viva el Huapango” de Radio UAQ (Universidad Autónoma de Querétaro), conducido por el promotor del huapango José Guadalupe Arvizu Olalde “Pepe Huapango” quien moderó la presentación. (Septiembre 2008). Y en la inauguración de los festejos del “80 Aniversario” de la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM, evento que se llevó a cabo en la Sala Huehucóyotl acompañado en la mesa de por Eloy Cruz, Jorge Morenos y el director en turno Francisco Viesca, además se contó con la participación del Grupo Segrel que vincula la música antigua con el son huasteco (Agosto 2009). Un año después es invitado a participar en la serie de Radio “Horizontes de Nuestra Música” del XHIMER, Opus 94, entrevistado por Jorge Córdoba. (Agosto 2010).

La segunda obra titulada *Compendio de Sones Jarochos* se presentó en el Foro de Presentaciones Editoriales organizado por el Instituto Veracruzano de Cultura IVEC en coordinación con el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, dentro del marco del XXXII Encuentro de Jaraneros en las Fiestas de la Candelaria en Tlacotalpan, Veracruz. (2 Febrero 2011). También, se presenta en el 2º Festival “Por Amor al Arte” de la EBACH, en ambas presentaciones se cuenta con el apoyo del grupo Los Chilaquiles Verdes con música de son jarocho de su disco “Amores vienen y van” (19 Febrero 2011). Y participa en el VII Foro Internacional de Música Tradicional: “Cantos y Danzas Tradicionales” en el auditorio Tláloc del Museo Nacional de Antropología, acompañado en la mesa por Santiago Rivera Bernal, músico promotor e investigador de la Fonoteca del INAH (1 Octubre 2011). Un año más tarde se presenta en el IV Encuentro: “Música-Madera-Laudería” en la Escuela de

Laudería del INBA de Querétaro y es entrevistado en el programa “Paisaje Sonoro” de la estación Radio Ciudadana XEDTL 660AM del IMER. (Marzo 2012). Además, se participa en el Primer Foro de Música Tradicional Mexicana: “Música, Poesía y Baile en Unidad” en la ENAH, presentando los libros de son huasteco y son jarocho, así como, los avances del *Compendio Sones de México* (3 Octubre 2012). Al igual que en la FaM (28 Julio 2014).

El *Compendio: Sones de México (Música, Poesía y Danza)* se presenta por primera ocasión en el IX Foro Internacional de Música Tradicional: “Cuando vayas al fandango...” en el Museo Nacional de Antropología e Historia (4 Octubre 2013) y más adelante en la XXXV Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería, en la Galería de Rectores, con la participación en la mesa del profesor investigador Carlos Ruiz Rodríguez y la coautora Elizabeth Karina Galván Sánchez comentando su labor en la incorporación del aspecto dancístico (2 Marzo 2014). También se participa presentando este mismo material en las actividades del Quinto Encuentro “Música, Madera, Laudería” celebrado en El Conservatorio de las Rosas de Morelia, Michoacán (8 Marzo 2014). Y en la sala Huehucóyotl de la Escuela Nacional de Música, con Roberto Campos Velázquez (Profesor Investigador de la ENM, Francisco José Viesca Treviño (Director de la ENM) y José Daniel Rodríguez Mendoza (Director de Grupo In Cuic Xochipilli), quien declamó unas décimas como parte de su intervención (9 Mayo 2014).

Amigo Mario Bernal  
yo te agradezco sincero  
-al estilo decimero-  
esta invitación cordial  
para la muestra oficial  
en este lugar de altura  
de un libro con partituras  
de sonos tradicionales,  
las riquezas regionales  
de nuestra vasta cultura.

Mario, con tus partituras  
enriqueces la enseñanza  
también los pasos de danza  
-que Elizabeth estructura-  
aportan a la cultura,  
refuerzan las tradiciones.  
Van mis felicitaciones  
porque tú eres un cabrón  
un verdadero chingón  
haciendo las transcripciones

Los jarabes y los sonos  
de nuestro arte popular  
este libro singular  
a nuestro alcance los pone  
y no sólo las canciones,  
va también el corazón.  
Mario en cada transcripción  
la voz del pueblo describes  
y las notas que tú escribes  
son paisaje y tradición.

Estudiante y profesor  
hallarán un gran aliado  
y será el mejor legado  
para el investigador  
Mario Guillermo, señor  
yo lo presiento, mi hermano  
que el libro que está en mis manos  
será un texto primordial,  
patrimonio cultural  
para el arte mexicano.

Tanto en la presentación del Palacio de Minería como de la FaM, se contó con la participación musical de “Ensamble Sonero”, grupo formado con apoyo de algunos compañeros de la carrera de Etnomusicología, interpretando parte del repertorio basado en el *Compendio: Sones de México*.

Para promover el material se realizaron actividades diversas, además de participaciones artísticas con música tradicional, se coloca el material en ferias de libros, festivales culturales y escuelas de educación musical, haciendo la difusión correspondiente en plataformas y redes sociales. A cada contacto interesado en el material se le ofrece asesoría personalizada y gratuita, atendiendo dudas y sugerencias que surgen al abordar el contenido, esta labor de retroalimentación ayuda a la mejora de las siguientes ediciones.

Sin embargo, el contacto más directo con respuesta inmediata, se logra en el ámbito educativo al impartir los talleres en los Festivales de Educación Musical celebrados en la UNAM que ya mencionamos en el Capítulo I. En estos talleres, además de dar una introducción sobre cada género, se trabajaba durante una semana la ejecución del repertorio que se presentaría al final del festival, designando las partes de las partituras a cada participante dependiendo de su instrumento, ya fuera melódico o de acompañamiento.

Durante el taller “Ejecución de Sones Huastecos” ofrecido en la emisión VI de estos festivales (2008), se contó con la asistencia de integrantes de varios países y músicos académicos interesados en experimentar la interpretación de este género. Por ejemplo, la participación del maestro Ulises Gómez Pinzón, violinista, compositor, maestro de la FaM UNAM y viola principal de la Orquesta Sinfónica del IPN, quien se mostró muy entusiasmado al encontrarse por primera vez con la posibilidad de ejecutar al violín sonos huastecos. El curso “Ejecución de Sones Veracruzanos” en el VIII Festival (2010) tuvo la misma aceptación de los asistentes quienes externaban la sensación de ver como brotaba la fiesta de la hoja al leer a primera vista la partitura. En la emisión del X Festival (2012) se abordaron de manera conjunta Sones Huastecos y Jarochos, pero haciendo énfasis en el aspecto literario y vocal, ya que la temática fue “El Canto en la Educación”. En el taller “Sones de México: Música, Poesía y Danza” dentro del XII Festival (2014) se amplía el repertorio a otras regiones del país y se incorpora el aspecto dancístico, utilizando la tarima como parte del conjunto instrumental. Finalmente, en el taller “Posibilidades didácticas y variantes del son mexicano” del XV Festival (2017) se aborda la aplicación de estrategias de enseñanza musical, usando diferentes manifestaciones del son como material didáctico.

### III.3. Logros y alcances

En este apartado hablaremos de los logros y alcances que se han obtenido en particular con el material publicado, tanto a nivel nacional como internacional. Aunque no se ha realizado un seguimiento exhaustivo de la utilidad y aplicaciones del material (se tiene contemplado para una futura investigación), si se cuenta con innumerables anécdotas sobre su uso, desde los insultos recibidos en un principio por el rechazo en el sector tradicional, hasta la aceptación lograda con los años. Sin embargo, sólo daremos algunos ejemplos de casos en los que se dio seguimiento y de los que se conserva alguna evidencia.

De manera general, los tres libros han sido aplicados en diversos talleres y escuelas de la UNAM, Ollin Yoliztli, CENART, INBA, etc. y en el ámbito dancístico en la Nellie Campobello, entre otros que detallaremos adelante. Por otro lado, es base para la formación de grupos o ampliación de repertorio en múltiples latitudes de las cuales no se conserva registro. Sin embargo, con respecto al *Compendio de Sones Huastecos* cabe mencionar un ejemplo de aplicación relevante, es el caso de Jonathan Emmanuel Saldívar Macias, un joven originario de Aguascalientes, que desde los 3 años comenzó el estudio del violín con el método Suzuki bajo la instrucción de su padre Jonathan Pedro Saldívar Arteaga, quien lo introdujo a la lectura musical y al solfeo desarrollando una habilidad innata enfocada a la música folclórica. Este compendio, fue parte de su material de lectura y me decía su padre que a sus 10 años podía leer cualquier son de este libro a primera vista. Desde entonces ha participado como violinista del grupo Huapangueros de Aguascalientes en cuatro emisiones del Concurso de Violín: Interpretación de Huapango Huasteco en San Joaquín Querétaro, ganando en 2018 y 2019 el tercer lugar, en 2022 el segundo lugar y en abril del 2023 con 15 años de edad, Jonathan gana el primer lugar en la emisión XX de dicho concurso, un gran logro considerando que no pertenece a una entidad que conforme la Región Huasteca.

El *Compendio de Sones Jarocho*, por su lado, ha sido solicitado por el colectivo organizador del “Fandango Fronterizo” para ser utilizado en sus actividades; este evento anual reúne en la frontera Tijuana-San Diego a músicos y bailarines de son jarocho de México y Estados Unidos, que como un acto simbólico instalan dos tarimas divididas por la reja de cuatro metros de alto entre estos dos países, en donde la música, el baile, la tradición y la fiesta se comparten desafiando a la frontera. También en el mismo sentido, el Colectivo “Son Charol”, una organización independiente sin fin de lucro que obtiene sus fondos del

acto de “charolear” solicito el material por medio de Osvaldo De la Vega, estudiante de gestión cultural y composición musical, con el fin de aprender el género más allá de lo empírico y poder impartir talleres y cursos en Xalapa Veracruz, con el objetivo de preservar y difundir del Son Jarocho en su comunidad, <https://www.facebook.com/osva.delavega>.

Otros músicos utilizaron este libro con el propósito de hacer composiciones de fusión con otros géneros, tal es el caso de Jorge Elizalde Briseño que ha iniciado su proyecto discográfico, un álbum que se llamará “Son y Dub” basado en la fusión con música tradicional y que se encuentra en proceso, como El Coco: <https://youtu.be/JCZ8OynojB8>.

El *Compendio: Sones de México* es utilizado como libro de texto en la materia de géneros musicales de la Casa de la Música Mexicana S.C. " Daniel García Blanco", <https://www.facebook.com/CasamusmexSC>. En el Conservatorio de Música de Chihuahua también es base para la enseñanza donde el Grupo Latinoamérica dirigido por el profesor Isaac Ayala, monta un programa titulado igual que el libro “Sones de México, Música Poesía y Danza”, para ello adquiere todos los instrumentos que se requieren para presentar sones de cada región abordada, cual si fuera el índice del compendio. Este programa es parte de una gira por Chile y Argentina coordinando talento chileno en la interpretación del folklore mexicano en sus variadas regiones, más adelante también es presentado en el Museo Casa Chihuahua (Oct. 2019), <https://www.facebook.com/grupo.latinoamerica.5>.

Desde hace tiempo con el *Compendio de Sones Jarochos* y más recientemente con el resto del material en su nueva edición, el músico y profesor Juan Carlos Calzada, trabaja con los tres volúmenes como apoyo didáctico para su proyecto Jóvenes Orquestas (Orquestando la Lucha), fundado desde 2008 y destinado a dar alternativa cultural a niños y jóvenes en zonas marginadas, para contribuir socialmente en la reestructuración del tejido social con la música popular de México y Latinoamérica, así como, la construcción de instrumentos musicales, como herramienta principal en la educación y formación musical de la comunidad a través de talleres en parques, jardines y en vía pública. Más información en: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100064893275737>.

A nivel internacional, hablaremos de algunos proyectos que utilizaron el material publicado en países como: Alemania, Canadá, España, Francia, Colombia y Estados Unidos. Aunque también hubo interés en lugares como Islas Canarias por encontrarse similitud musical con esta colonia española, en la embajada de México en China, para un



proyecto de Laudería en Francia, para un concurso de composición en Lituania y solicitado por músicos de Reino Unido, Taiwán, Chile, entre otros de los que se recupera el rastro.

En Alemania fue solicitado por Abiud Aparicio Chinelo, director de teatro, actor, pantomima, autor y músico, originario de México, estudió literatura dramática y teatro en la UNAM. Vive y trabaja en Bremen desde 1985 y allí fundó el Teatro Chinelo. Es fundador del trío "Abiud y las Chalcas" y miembro de la "Bremer Stadtimmigranten Orchester". Escenifica y ofrece regularmente talleres de actuación y pantomima y es el director artístico del "Bremer Welttheater". Dentro de las actividades del teatro se programan conciertos musicales interculturales y es ahí donde entra la utilización de los *Compendios de Sones* al montar repertorio basado en la música tradicional mexicana en convivencia con otras culturas musicales que interactúan en sus presentaciones. Los músicos experimentan con elementos de jazz, bolero, salsa y música clásica, sus composiciones propias abarcan una amplia gama de sonidos, desde canciones tradicionales de indios americanos, hasta música latinoamericana moderna, como El Caimán (2013), <https://youtu.be/9pjN8OogTpI>. Más en: <https://www.facebook.com/abiud.aparicio/> y <http://www.bremer-welttheater.de/>.

También en el ámbito teatral el *Compendio de Sones Jarochos* es utilizado por la compositora Alejandra Odgers, oboísta y compositora mexicana residente en Canadá, Sus obras han sido interpretadas en diversos países a lo largo del continente americano y en Europa. Su trabajo le ha valido numerosos premios, entre ellos los primeros lugares en el concurso La música popular mexicana en la Intimidad de la Música de Cámara y el concurso de composición de la Orquesta de la Universidad de Montreal. La utilización de la música jarocha basada en mi material, resultó en parte de la música para la obra "Luna, en los ojos de mi padre" 2013 (Texto y dirección: Hélène Ducharme) que se ha presentado varias veces en el Motus Marionnettes & Théâtre de Canadá, un par de veces en EUA y algunas funciones en el DF y en Guadalajara, <http://www.theatremotus.com/luna/>.

En España se interesa en mi material María Teresa Chenlo, clavecinista originaria de Florida, Uruguay, a quien el descubrimiento en profundidad del barroco la llevó a consagrarse al estudio del clavecín en Buenos Aires, para después trasladarse a Europa donde perfeccionó sus estudios en España y en París. Radicada en Madrid adquiere la nacionalidad española y desarrolla una intensa actividad de conciertos en Europa y América. Desarrolla también una importante labor de investigación, habiendo transcrito y revisado numerosas obras de tecla de los siglos XVIII y XIX. Es en este aspecto de

búsqueda que se interesa en el estudio de los Fandangos, aunque ya había interpretado algunos en sus conciertos, ahora estaba investigando a fondo los que en Europa denominan "Fandangos Indianos", su punto de partida fue un breve manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid que contiene 5 compases con cifrado de guitarra. Luego de analizar cuantos manuscritos pudo encontrar, quedó interesada en la corriente musicológica que habla del origen del Fandango en Veracruz en la región de los Tuxlas. Había un Fandanguito que no había podido localizar y me solicitó los que están en mis libros para compararlos con el Fandanguito de Cádiz, con la intención de preparar un concierto en la Alhambra. Después de revisar la música que le envié, eligió la versión de son huasteco y solicito mi asesoría para el arreglo de la pieza y su interpretación en el clavecín apegada lo más posible al estilo, en tanto la estructura, el acompañamiento y la diferenciación entre la parte instrumental del violín y del canto. El resultado fue revelador y muy bien recibido por el público español. Aquí, María Teresa Chenlo interpreta "Fandanguito" en el Palacio de Carlos V, Alhambra, Granada ([https://youtu.be/\\_zcrxqkf6II](https://youtu.be/_zcrxqkf6II)), donde comenta lo siguiente:

El Fandango es originario de Veracruz, México, de la región de los Tuxlas. El Diccionario de Autoridades de 1732 lo define como "Baile introducido por los que han estado en el Reino de La Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo". Este Fandanguito me lo proporcionó el etnomusicólogo Mario G. Bernal Maza, que incluso me dio las directrices para su interpretación, aclarándome que no hay un estilo particular y que fuera todo lo creativa que quisiera (María Teresa Chenlo, 22/Mar/2018).

Otro trabajo de España que utiliza El Fandanguito, aunque ahora de la versión del *Compendio de Sones Jarochos*, es la tesis de maestría "El fandango en Hispanoamérica: una aproximación musicológica al 'Fandanguito' de México y a los fandangos de España" de Fátima Volkoviskii Barajas en la Universidad Complutense de Madrid (2016). El análisis lo realiza en base a partituras y grabaciones, utilizando mi versión jarocha para representar al Fandanguito mexicano, ya que, no incluye transcripciones propias y el número de ejemplos escritos es muy escaso.

Por otro lado, un trabajo de adaptación de la música jarocha pero a la francesa, es el realizada por el grupo "EnBuscaDe (Son de México)", músicos de Estrasburgo, Francia que tocan son mexicano con jarana, requinto y zapateado con cierto sabor alsaciano (lengua regional de Alsacia), quienes se interesaron en mis compendios de son Jarochos y de son Huasteco para seguir aprendiendo esa música y lograr parte de sus grabaciones (2013) que incluyen El Buscapiés, La Gallina, El Colás y El Colas(ito), este último interpretado de una manera muy peculiar por niños de la escuela primaria "Leclerc", como parte de un proyecto

de talleres educativos de son jarocho liderados por este grupo en Francia. Esta actividad se derivó del proyecto apoyado por Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA, que asesoramos en 2010, titulado “Intercambio cultural del ensamble EnBuscaDe y Son de Tres Zapotes”, <https://soundcloud.com/enbuscade-mexico>.

Un caso lamentable de la utilización del *Compendio de Sones Huastecos*, es un ejercicio de plagio en Colombia, por parte de Jaime Ladino Clavijo quien me solicitó de manera urgente el libro para un trabajo de investigación que estaba realizando. El resultado fue el Trabajo para optar al título profesional de Maestro de Artes Musicales en la Universidad Distrital “Francisco José de Caldas” (Academia Superior de Artes Bogotá), con la tesis “Transcripciones y composición sobre son huasteco y arreglo de un huapango canción” del 24 de Octubre de 2012. Aunque en su trabajo reconoce que “en razón a la escasa bibliografía sobre el tema específico del son huasteco, este trabajo se fundamenta en el texto *Compendio de Sones Huastecos*, del cual se toman aportes de los capítulos que hacen referencia al esquema estructural y armónico del son huasteco”, lo cierto es que desde su Preámbulo e Introducción copia párrafos completos sin citar. Más adelante, en su Marco Conceptual primero cita algunas partes y luego usa secciones cada vez más grandes, dejando de citar párrafos y secciones enteras, para después hacer un análisis de algunos sones de mi libro: La Acamaya, La Petenera El Querreque, El Bejuquito, Atardecer Huasteco y El Gustito; y finalizar copiando gran parte de mi Bibliografía, ya que según su argumento de fuentes escasas sobre el tema, habría sido imposible acceder a estos materiales en Bogotá, Colombia.

Por último, un logro muy afortunado que se desarrolló a partir de los libros publicados y se mantiene vigente en Miami Beach Estados Unidos, es “El Ameyal Mexican Cultural Organization”, organismo que tiene como misión compartir a la comunidad latina del Sur de la Florida, la riqueza de la herencia cultural mexicana a través de la danza prehispánica, música tradicional, ballet folclórico y difusión cultural. En el siguiente apartado detallaremos el origen de su conformación; las actividades que se realizan, la colaboración con el Consulate General of México, Instituto Cultural de México en Miami, Miami Dade College y el History Miami Museum; y los eventos artísticos presentados en diversos foros como: West Palm Beach, The Wynwood Yard, Koubek Center, entre otros.

### III.4. Trabajo en “El Ameyal Mexican Cultural Organization”

El origen del proyecto de El Ameyal, es resultado del trabajo de difusión realizado del *Compendio de Sones Jarochos*, al ser solicitado por Alfredo Martínez para iniciarse en el estudio de la música tradicional mexicana, aunado a subsecuentes y sostenidas asesorías.

Alfredo Martínez Portugal, nació el 12 de enero de 1967 en Martínez de la Torre Veracruz, lugar que dejó desde muy joven con la intención de estudiar Agronomía pensando que era la que requería México, pero se decepcionó del sistema educativo mercantilizado. Recorre casi todo México de a “raid” y vive en la Ciudad de México durante 6 años enfrentándose a dificultades derivadas de la discriminación y clasismo imperante en la capital del país, por lo que decide abandonar México y migrar a los Estados Unidos en busca del tan recurrente y actual “sueño americano” para tener un estilo de vida más digno. Viaja de Matamoros, Tamaulipas a Houston, Texas y pasa por 14 ciudades estadounidenses antes de asentarse en Nueva York, donde se casa con Yuridia Cano también migrante de Veracruz.

Para ese tiempo, al ser originario de una ciudad sin una tradición arraigada al lugar, ya que está poblada por inmigrantes de muchos lugares, no tiene el referente de la música tradicional mexicana. Su influencia musical y entorno sonoro de origen, eran géneros como la cumbia, el merengue y la salsa. Tanto, que en un desfile en Nueva York donde participaban varios países en aquel festival, creía que se acercaba México al escuchar música tropical que en realidad representaba en ese evento a Puerto Rico. El primer acercamiento que tiene a las tradiciones mexicanas, surge al incorporarse a la clases de danza folklórica, logrando participar en el Ballet Folclórico Mexicano de New York, para después realizar el proyecto “**México más allá del Mariachi**” con la intención de utilizar música viva, no grabaciones, para acompañar los bailes, ya que, quería ver a los músicos tocar sus instrumentos y ser partícipe de la interpretación mientras transcurre la danza.

Después de vivir en Nueva York durante 12 años, él y su esposa deciden mudarse a Miami con la ilusión de encontrar un lugar más parecido a Veracruz, que fue donde ambos nacieron. Ya instalados al sur de Florida, logra establecer a su familia trabajando como jardinero, pero principalmente como artesano elaborando pulseras y collares, que él mismo vendía en las calles y con ayuda de su esposa trabajando como estilista en salón de belleza.

Ya con casi 25 años en estados Unidos y 50 años de edad, su interés por la música y danza tradicional de México, se incrementó tanto que esta inmersión lo llevó a la búsqueda de materiales para aprender a tocar en principio el requinto jarocho. En internet inicio su aprendizaje con videos tutoriales y después conoce el *Compendio de Sones Jarochos*, viendo este material como herramienta que detonaría la motivación por aprender la teoría y lectoescritura musical. Así pues, me contacta por correo electrónico para solicitar clases particulares formales de música aplicada al folklore mexicano y por medio de llamadas telefónicas se mantiene una comunicación constante de asesoría convirtiéndose pronto en una buena amistad. En este periodo se descubre una serie de coincidencias en cuanto a inquietudes y pensamientos. Tenemos la misma fecha de nacimiento y somos de localidades con poca tradición arraigada al lugar de origen, al ser de ciudades de inmigrantes de diversos lugares (Martínez de la Torre, Veracruz y Nezahualcóyotl, Estado de México). Esto genera en ambos, una necesidad de búsqueda de origen y establece coincidencias en cuanto a la visión de la función artística de la música en la sociedad y acerca del quehacer en la enseñanza y difusión de las tradiciones de México. De este modo, se comienza a gestar el proyecto Ameyal, al que se nos invita para trabajar en la orientación pedagógica y metodológica en materia musical y asesoría en la gestión y difusión cultural.

Al tener ya suficiente experiencia escénica en la danza folklórica y al obtener los conocimientos básicos de la música tradicional, Alfredo encontró, con verdadero entusiasmo, un universo de posibilidades para desarrollar un proyecto que, por un lado, fomentara la difusión y promoción del arte y la cultura mexicana, y por otro, se compartiera con la comunidad latina que se encontraba en una situación similar en Miami, Estados Unidos: lejos de su lugar de origen y con la necesidad de recrear un entorno sociocultural que permitiera el libre desarrollo de sus tradiciones y costumbres. Alfredo la expresa así:

Cuando le conté a una amiga sobre el proyecto, me respondió con desánimo: “Alfredo, estás solo”. Ella tenía razón, estábamos solos, y si queríamos continuar con nuestras prácticas, necesitábamos fundar una organización que cultivara específicamente estas tradiciones. Ninguno de los abuelos de los bailarines viajó a Miami. Ningún grupo trajo la tradición del fandango a Miami. Esto nos hizo pensar que podríamos enriquecer mucho el ambiente cultural de esta ciudad con nuestra organización.

Tanto la tradición del fandango como la danza ritual son prácticas comunales; sólo alcanzamos su verdadera dimensión en el contexto del grupo. No había círculo de baile en Miami, así que tuvimos que establecer uno. Miami no tenía un grupo jaranero, entonces tuvimos que entrenarlos para poder continuar con la tradición.

Por otro lado, Miami tiene características ambientales aptas para la práctica del son jarocho y es un lugar perfecto para el desarrollo del fandango. Sones como: la iguana, el pato, el gallo, las olas del mar, el coco, la caña de azúcar, cobran sentido en la naturaleza de Miami, [donde] son parte de nuestra vida cotidiana [y] es tierra fértil para el son jarocho, sólo teníamos que traer la semilla (Alfredo Martínez, 2017)<sup>8</sup>.

El desafío era desarrollar el proyecto “Ameyal”, con un enfoque de difusión, enseñanza y aprendizaje de las tradiciones, muy distinto en muchos aspectos en comparación con las Escuelas de música y danza, que privilegian el estudio disciplinado a cierto sector y no a la comunidad en general como medio de expresión social. Además, el trabajar sin recursos, despertó la creatividad modificando y construyendo sus instrumentos, practicando en parques, patios traseros o departamentos prestados al carecer de espacio propio y haciendo lo posible con los recursos que se tenían a la mano. Al ser conscientes de estas carencias, se solicita el apoyo de un equipo de profesionales en diversos ámbitos, en mi caso particular, se mantiene un diálogo constante y abierto con la intención de ayudar, al proveer de herramientas básicas teóricas, prácticas y materiales para la realización del proyecto en la medida de las posibilidades y con la limitante del trabajo a distancia.

Así, el proyecto “Ameyal Mexican Cultural Organization”, surge de estas necesidades y se materializa por el esfuerzo y entusiasmo de la comunidad que lo conforma, gracias a nuestro aporte académico y profesional coordinado por el fundador Alfredo Martínez y con la misión de:

Compartir la riqueza de la herencia cultural mexicana a través de la danza prehispánica, música tradicional, ballet folclórico y difusión cultural. Estas son las cuatro columnas que sostienen nuestra organización, nos gusta diversificar las disciplinas que practicamos aquí en Ameyal para interpretar la cultura mexicana en su total esplendor. Nuestra intención es crear un epicentro acogedor que apoye a todos los interesados de la comunidad en el cultivo de la expresión artística Mexicana. Tenemos actividades programadas todos los días, girando alrededor de cada uno de nuestros talleres que representan el orgullo de la cultura mexicana en todo su esplendor. Encontrarás desde talleres de Son Jarocho, Danza Tradicional, Círculo de Danza Prehispánica y eventos de difusión cultural<sup>9</sup>.

Ya como organización formal y sin fines de lucro, se promueven, adoptan, gestionan y se desarrollan diversas actividades culturales en coordinación con diversas dependencias gubernamentales y privadas, en las cuales me corresponden las siguientes actividades.

---

<sup>8</sup> Entrevista completa en el Museo de Historia de Miami en 2017:

<https://historymiami.org/south-florida-folklife-center/artist-in-residence-programs/alfredo-martinez-with-ameyal-mexican-cultural-organization/>

<sup>9</sup> Página Oficial en <https://www.ameyal.org>

Dado mi perfil profesional, se me encomiendan funciones de Formación, Dirección Musical y Asesor General del Proyecto, impartiendo talleres y clases a distancia por medio de video conferencias grupales y video llamadas individuales, dirigidas a los interesados en el aprendizaje de la teoría musical y la ejecución de instrumentos tradicionales como: guitarra, requinto, jaranas, percusiones y violín. Al mismo tiempo, se trabaja de la mano de Alfredo en la administración y planeación de actividades artísticas y en la dirección musical del montaje de repertorio, además del apoyo en la adquisición de instrumentos hechos en México para lograr el estudio y la práctica en los talleres. En cuanto a lo meramente musical, se proporcionan las herramientas teórico-pedagógicas, guiando en el estudio de conceptos básicos, elaborando material de apoyo didáctico y escribiendo las partituras del repertorio que se interpreta en las presentaciones públicas. Cabe mencionar, que siendo congruentes con el organismo, todo esto se lleva a cabo sin cobrar honorarios, ante el compromiso social que implica entender que una formación artística, puede ser la diferencia en el desarrollo sociocultural de las comunidades migrantes en el extranjero.

La realización de los talleres y actividades están encaminadas a crear, mantener y fortalecer un vínculo cultural, enfocado en los cuatro aspectos básicos que se mencionan en la misión: Música Tradicional Mexicana, Bailes folklóricos, Círculo de Danzas Conchero - Mexica y Difusión cultural. Sin embargo, también se abarcan otro tipo de actividades que promueven las tradiciones y la cultura mexicana, como: talleres de cocina, artesanía, música y danza con artistas invitados, charlas con especialistas, noches de cine, presentaciones de libros, etc. Además, hay un programa multidisciplinario de Danza, Música y arte popular mexicano dirigido a niños entre 5 y 12 años de edad, llamado "Ameyalitos". Estas actividades, toman un sentido real al insertarse en el contexto de las fiestas tradicionales, como el día de la Candelaria, día de Muertos, días Patrios y Navidad, realizando fandangos con adornos, comida, música y baile, aplicando lo aprendido de manera natural, sin reservas y sin más propósito que compartir y disfrutar las celebraciones.

Con el objetivo de difundir y mostrar todo este trabajo al público, se han realizado múltiples eventos culturales y presentaciones artísticas, de las cuales estuvo a mi cargo la planificación, las partituras del arreglo, la dirección y el montaje musical. Algunas en coordinación con instituciones como el Consulate General of México, Instituto Cultural de

México en Miami, Miami Dade College y el History Miami Museum, y otras en foros como West Palm Beach, The Wynwood Yard, Koubek Center, entre otros. Por ejemplo<sup>10</sup>:

- Presentación de la obra “La Ruta del Mictlampa“ en Día de Muertos (Octubre 2016).
- “Balajú: el sueño de un cielo sin nubes”. Adaptación de un cuento del escritor chiapaneco Manuel Jiménez. en un contexto de Sones Jarochos (de 2017 al 2018).
- Hispanic Heritage Month - Mes de la Herencia Hispánica (de 2017 al 2021).
- Se une los festejos de la Virgen de Suyapa de Honduras (Febrero 2018).
- Primera muestra de Son Jarocho en el Sur de la Florida. (Conferencia de Rafael Figueroa, Proyección del documental: “La Tercera Raíz” y Fandangos (Marzo 2018).
- Se presenta en el programa “Buenos días América” de Univisión Radio (Mayo 2018).
- Presentación en TV “Un Nuevo Día” de Telemundo Center (2018, 2019 y 2021).
- Participa en la premier de la opera biográfica novelada de Robert Xavier Rodríguez “Frida”, organizada por la compañía “South Florida Grand Opera” (Marzo 2019).
- Participa en el Festival de Comida Mexicana en la Florida organizado por el Club Migrante Guanajuatense y el colectivo ÁRBOL (Abril 2019).
- Participa en el Proyecto TA’AN (Mixteco: familia) Celebrando el año Internacional de las Lenguas Indígenas y el Día Mundial de la Diversidad Cultural (Mayo 2019).
- Presenta “Balajú 2 Fandango de Animalitos (la aventura continúa...)” (Julio 2019).
- Participa en la obra “La Fiesta de la Friducha” de Lilliam Vega (Septiembre 2019).
- Inauguración de la “Casa Ameyal” durante pandemia (Agosto 2020).
- “México Unplugged”, México Desconectado / Acústico (Octubre 2021).
- Inauguración de la VAIPOIME, Ventanilla de Atención Integral a Pueblos Originarios e Indígenas de México en el Exterior (Abril 2022).
- Participan los Soneros de Ameyal en el 13° Festival de Poesía: Grito de Mujer (2023)

Con todas estas actividades se cumple la misión trazada, apostando a la herencia cultural y a las expresiones artísticas, como una forma de fortalecer a la cultura mexicana en tanto individuos y en comunidad, incrustados en un contexto reconstruido y lejano al lugar de origen. Y se hace honor al nombre que Alfredo le da a la organización, explicando que:

La palabra Ameyal significa “agua de manantial” en lengua náhuatl, y eso es lo que pretendemos ser: un manantial que brota de nuestras raíces y nuestras tradiciones desde lo más profundo de nuestro corazón. Un manantial respeta el terreno por donde discurre, amoldando su corriente a la topografía. De manera similar, nuestra organización respeta las diferentes características y procedencias de las personas. Al mismo tiempo, estamos abonando el terreno donde nuestra cultura, nuestra semilla, germinará en diversas formas y expresiones artísticas. El agua de manantial nos define como organización y las cosas que hacemos todos los días. Imagina en lo que es capaz de hacer un manantial en su viaje

---

<sup>10</sup> Se puede consultar la mayoría de las actividades en <https://www.facebook.com/ameyalmco>



hacia el mar al reencontrarse con su esencia. En Ameyal se cree que la cultura, las tradiciones y nuestras raíces, independientemente de nuestro lugar de origen, pertenecen al vasto océano que es el espíritu humano. Cuando contemplamos la majestuosidad del océano, no hay razón para hacer distinciones entre las gotas individuales que lo crean.

En un contexto más reciente y actual se han obtenido logros importantes. Se cuenta con la “Casa Ameyal”, un espacio destinado para ensayos, talleres y organización de las actividades, las cuales se realizan sin ningún tipo de fondos, federales, estatales o locales, ya que subsiste gracias al apoyo de particulares residentes de Miami y por medio de rifas, bazar de venta de artesanías, se recaudan fondos para pagar la renta de este espacio. Durante su inauguración y presentación oficial se nos otorga el honor de nombrar “Aula Bernal Maza” al salón destinado para la música (16 agosto de 2020)<sup>11</sup>.

Hace un año, se abre en el Consulado Mexicano en Miami, la Ventanilla de Atención Integral a Pueblos Originarios e Indígenas de México en el Exterior en colaboración con Ameyal (7 de abril del 2022). Desde la VAIPOIME Miami se continúa impulsando los talleres, las clases de danza folklórica y música tradicional bajo mi asesoría, así como, la realización de material interactivo para difundir la importancia de preservar las tradiciones de México en el exterior. Además, se realiza la identificación y el mapeo de la comunidad mexicana que habla alguna lengua originaria para conocerla y trabajar en estrategias que promuevan la diversidad cultural de los pueblos originarios en el sur de Florida, ofreciendo talleres que dan los mismos hablantes de la organización, que por el momento son de: Totonaco, Mixteco, Mazahua, Wixarika, Nahuatl, Zapoteco y Hñahñu.

Por último, cabe mencionar que durante todo este tiempo he formado y capacitado personal para la enseñanza y la dirección musical, por lo que actualmente ha cambiado el organigrama, mi apoyo únicamente es como Asesor General y en la Gestión de Proyectos, Mateo Cano (sobrino de Alfredo) a quien desde niño impartí clases particulares a distancia de teoría musical y violín, ahora es Director Ejecutivo y Director Musical. Alfredo Martínez dejó la Dirección General y se encomendó esa responsabilidad a Cecilia Ortega. Las actividades que se encuentran en planeación actual, se abordarán a detalle en el Apartado 4 “Actividad reciente y proyectos en puerta” del siguiente Capítulo.

---

<sup>11</sup> Se puede ver la Inauguración y presentación de la Casa Ameyal en: [https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=407685990209808&id=100029052306526&sfnsn=scwspwa&mibextid=RUbZ1f](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=407685990209808&id=100029052306526&sfnsn=scwspwa&mibextid=RUbZ1f)

## IV. EDITORIAL MÚSICA ALTERNA

*Uno hace la revolución porque es la mejor manera de vivir.*

Danny “El Rojo”

### IV.1. Conformación y perfil editorial

Una vez expuesto el desarrollo de los libros publicados y los alcances que han tenido, en este apartado hablaré del origen y conformación de mi proyecto editorial al que dieron pie. Como dimos cuenta en el capítulo anterior, este material ha sido bien aceptado y está cumpliendo con el objetivo de difundir y transmitir la música tradicional por la vía escrita. La comunidad más beneficiada es un sector de la población autodidacta, que ha tenido que auxiliarse de la escritura para aprender a interpretar el son, ya que no se encuentra definida dentro de la tradición local, ni de la academia. Independientemente de su perfil o procedencia, músicos y compositores lo han incorporado a su repertorio, además, es utilizado en centros de educación musical y es base para talleres impartidos en la capital, el interior del país y el extranjero, generando la conformación de agrupaciones. Los resultados obtenidos con los Compendios de Sones, motivaron a la realización de una segunda edición de estos 3 volúmenes, iniciando la “Serie Música Tradicional de México” y la creación del sello Editorial Música Alterna con el propósito de dar salida a publicaciones de material didáctico enfocadas a la difusión y enseñanza de la música tradicional por la vía escrita.

Tres aspectos básicos impulsaron esta idea, en primer lugar: que los 3 Compendios que describimos en el capítulo anterior se agotaron en su primera edición casi de manera sincronizada, a pesar de que fueron publicados de manera escalonada y que el Compendio de Sones Huastecos al ser el primero ya contaba con una reimpresión, por lo que al existir aun una demanda sostenida fue necesario planear una segunda edición. En segundo lugar, la motivación y herramientas de administración, marketing (cultural) y gestión que se obtuvieron de la materia optativa de Gestión Cultural de Organismos de Naturaleza Musical cursada al final del carrera de Etnomusicología, que dieron la pauta para la realización de un proyecto de vida laboral autogestivo. Y en tercer lugar, la posibilidad que se daba en las convocatorias del FONCA de postular proyectos de continuidad a Editoriales Independientes, con la intención de obtener apoyos anuales para publicar de manera

periódica nuestros materiales subsecuentes. Lamentablemente esto no pudo aplicarse, ya que, con la nueva administración en el cambio de gobierno ya no existe esta modalidad.

Los objetivos principales del proyecto fueron: 1. Crear el sello o marca “Editorial Música Alterna” con el cual se realizaran y publicaran trabajos sobre músicas tradicionales y/o populares que son poco difundidas y transmitidas en notación. 2. Desarrollar la serie “Música Tradicional de México” dando inicio al trabajo de Editorial con una segunda edición corregida y nuevo formato de los tres volúmenes sobre Son mexicano ya publicados. 3. Elaborar un CD-Rom de cada libro de la serie con el contenido del repertorio en formato de video, siendo una Guía Audiovisual que optimice el proceso didáctico. 4. Promover y difundir el material por medio de la Web, estableciendo contacto con el público anunciando la propuesta y finalmente presentarla en foros y ferias de libro.

El proyecto fue seleccionado para recibir el apoyo financiero del FONCA a través del “Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales” en su emisión 31 - 2015, con el título: Editorial Música Alterna: Publicación de la Serie "Música Tradicional de México". El seguimiento se hizo con base a los lineamientos de este programa gubernamental en la modalidad financiera de Fomento y condicionada a informes cuatrimestrales detallando las actividades que se desarrollaron durante el año que se realizó el proyecto (de 01/11/2016 a 31/10/2017). En el primer cuatrimestre, se contempló revisar y corregir el contenido de cada uno de los Compendios de Sones; En el segundo cuatrimestre, la edición y formación de los libros y la elaboración de los videos guía correspondientes al repertorio de cada volumen; Y en el tercer cuatrimestre, la impresión de los materiales en un tiraje de 500 ejemplares cada uno y la maquila de los CD-Rom del material de apoyo audiovisual. Estos discos contienen el repertorio integro de cada libro, donde cada una de las piezas está editada en un pequeño video guía, que consiste en la reproducción de la partitura seguida con un cursor y sonorizada simultáneamente.

En cuanto a los aspectos de índole legal, se realizó un cambio de régimen ante el Servicio de Administración Tributaria, (SAT) que considerara las Actividades Empresariales y Profesionales que se llevan a cabo. Por otro lado, ante la falta en México de una agencia derivada de INDAUTOR que otorgara claves de ISMN (International Standard Music Number), un número internacional para identificar unívocamente las publicaciones de música notada en partituras, nos registramos en una agencia internacional en Alemania, que nos diera las facultades editoriales para asignar y auto asignar las claves y

códigos de barras de ISMN correspondientes para esta nueva serie de libros (Dic. 2017). Además, se obtuvo el título de registro de marca “Editorial Música Alterna” ante el IMPI (Instituto Mexicano de Propiedad Industrial) en la categoría de Servicios Editoriales, dando de alta el signo distintivo de nombre y diseño (Octubre 2017). El logo registrado en blanco y negro, consiste en un par de claves de Sol opuestas, una en negativo y otra invertida en espejo, representando la escritura musical convencional, pero aplicado de manera alterna a las músicas tradicionales que no hacen uso de la notación para su enseñanza.

El producto cultural generado de este proyecto, fue presentado por primera vez con el sello EMA en el XIII Foro Internacional de Música Tradicional, organizado por la Fonoteca del INAH en el Auditorio Jaime Torres Bodet, teniendo como marco la XXIX Feria del Libro del Museo Nacional de Antropología e historia (7 Octubre 2017). El material se presenta en formato de ponencia con el título “Editorial Música Alterna: Puente Fronterizo entre la oralidad y la escritura” con el fin de exponer los argumentos que sustentan el proyecto, los cuales abordaremos en el siguiente apartado. Un par de presentaciones más, tituladas “Material Didáctico de Música Tradicional Mexicana” se realizaron, una, en la 39 Feria del Libro del Palacio de Minería de la Ciudad de México. (4 de marzo 2018); y otra, en el Tercer Festival de Música Tradicional Mexicana “Al Son de las Olas” organizado por Gobierno Municipal de Chapala, Jalisco. (29 de Marzo 2018).

El perfil editorial, plasmado gráficamente en el logo, consiste en ser un organismo enfocado en realizar y publicar materiales dedicados a la enseñanza-aprendizaje de músicas tradicionales y/o populares que son poco difundidas y transmitidas en notación. El uso de la notación en la interpretación y enseñanza musical en estos materiales, se justifica al considerar que la incorporación de esta herramienta, diversifica los procesos de transferencia de saberes al proponer vías alternas y puentes comunicativos entre distintas tradiciones musicales, además de que establece una comunicación generacional intermitente, ya que la lectura del texto musical puede ser interrumpida, retomada y reinterpretada a voluntad de cada lector en diferentes tiempos y contextos. El perfil editorial y su propuesta didáctica, están sustentados bajo el principio de la confrontación conceptual entre oralidad y escritura, pero no como una oposición ideológica, sino como un **puente fronterizo de ida y vuelta** entre las formas de emplear el conocimiento musical en las culturas orales y las culturas con escritura, viendo a la Oralidad y la Escritura como herramientas tecnológicas en el proceso didáctico musical. Así pues, se ponen sobre la

mesa otras posibilidades que desencadenan un diálogo entre saberes musicales alternos a la hegemonía occidental por medio de la escritura, pudiendo reincorporarse a la tradición oral al ser decodificadas en la lectura y conservando así, su valor de uso en la conformación de nuestra cultura musical actual.

La labor de un editor en general, consiste en orquestar la producción de un libro desde la concepción de la idea inicial hasta que se pone a disposición de determinado lector, volviéndose el eje principal en la cadena de la industria editorial aunque su trabajo no siempre es comprendido o reconocido al diluirse en el mismo objeto del libro. El oficio del editor es un tanto desconocido, ya que lejos de ser un especialista, es necesario un enfoque multidisciplinario capaz de armar un rompecabezas al poner una serie de piezas en conjunto y poder vislumbrar los diversos aspectos que tienen que ver con la edición de un libro, que sea pertinente lo que el autor está diciendo con la imagen, el diseño, a quien va dirigido, la comercialización y rentabilidad, incluso la negociación de derechos. No se trata sólo de ser un lector, revisor y corrector de pruebas, sino que en base a su experiencia e intuición es el filtro mediador que marca las pautas de lo que hay que hacer, la manera de hacerlo y como llevarlo al público.

En el caso particular de la Editorial Música Alterna, se corren más riesgos y adversidades al ser independiente y al realizar trabajos de autoedición, se vuelve un oficio complejo que requiere, además, gestionar y administrar los recursos materiales y humanos, improvisando al adecuar los proyectos a las circunstancias cuando se complica el proceso por el cual llega un libro a manos del lector. Sin embargo, se tiene libertad en cuanto al catálogo editorial, visto como un gran libro compuesto por todos los libros que van componiendo ese catálogo, en nuestro caso con un perfil didáctico de música tradicional. Por medio de la Editorial, además de publicar obras propias, se da asesoría y apoyo en el trabajo de transcripción y edición musical a ejecutantes, docentes, compositores e investigadores que están interesados en dar a conocer su trabajo de investigación o repertorio, guiando durante el proceso de edición del material hasta llevar a cabo la publicación. Además de los 3 volúmenes que dan inicio a la "Serie Música Tradicional de México", se han realizado otros trabajos con el mismo perfil y se encuentran en desarrollo un par de volúmenes más de la serie, de los cuales hablaremos más adelante.

## IV.2. Enfoque didáctico en la música tradicional

Existen diversas posturas en torno a la pertinencia de usar la escritura en los procesos didácticos del son mexicano, debido a que, la manera tradicional de enseñarlo y aprenderlo por medio de la oralidad, difiere considerablemente a como se enseña la música en las academias al modo Occidental, auxiliados invariablemente en la notación de una partitura para su estudio. En este apartado, se plantean los argumentos de esta oposición y se dan algunos ejemplos de la aplicación y uso de la escritura, en la música tradicional del son.

Es común escuchar a maestros soneros defendiendo su postura en frases como estas: “esta música se aprende líricamente, tratar de hacerlo por nota es sumamente complicado, aparte son difíciles de escribir”; “encerrarla en un marco académico le quitaría al son parte de su esencia”; “en un papel no se puede plasmar el recuerdo de un pueblo o un platillo, eso se siente; no tiene caso interpretar una pieza con notas contrarias al estado de ánimo, lo mejor es alejarse de esas cuestiones estrictas y tocar como uno lo siente”; o bien, “el son, es como el idioma, antes de saber leer y escribir un niño aprende a hablar. Se requiere de un gusto hereditario, no se trata de música leída o escrita, tienes que escuchar y luego imitar” (Violinistas huastecos Eduardo Bustos, Rolando “Quecho” Hernández y otros).

En otro sentido, el historiador Antonio García de León<sup>12</sup> comentó en conferencia que, los sones a finales del siglo XVIII ya estaban regionalizados y fue a partir de los años setenta que dicha música tradicional “volvió por sus fueros”, pero actualmente está en un horizonte de crisis de estilos y agotamiento musical. Apuntó además, que no se cree totalmente que los artistas populares sean buenos, aunque no lean música, pero que serían mejores si lo hicieran. Considera que el uso de la escritura es la única puerta para el desarrollo del son jarocho y si no se abre esta puerta se seguirá girando en torno a lo tradicional y es necesario dar un paso adelante en las fusiones. Refiriéndose a la necesidad de la música escrita, de esta manera:

El son jarocho a nivel cuantitativo crece, pero a nivel cualitativo está en crisis al no haber avance. La expansión de ejecutantes ha aumentado pero con un nivel de estancamiento. Si queremos desarrollar el son jarocho se necesita de música escrita, ya no se puede seguir enseñando de oídas, esa raíz es buena y está ahí, pero sólo se puede construir a partir de la música escrita (García de León, 2013).

---

<sup>12</sup> “El son jarocho vive una crisis cualitativa” Conferencia en *Encuentro de Son Jarocho*. Centro Nacional de las Artes, México. 2013.

Algunos estudiosos han optado por defender a la oralidad, ante una aparente amenaza de la escritura, dada su historicidad impositiva. Por ejemplo el antropólogo Jesús Jáuregui hace un esquema de oposiciones entre el mariachi tradicional y el mariachi moderno, en donde el primero aprende su oficio o sus melodías “de oído”, sin enseñanza formalizada, sin transcripciones ni lectura musicales, y directamente de otros músicos. Y el segundo aprende sus melodías de las grabaciones y los arreglos son preparados por músicos “instruidos” que “saben nota”. De esta manera esta oposición que caracteriza al mariachi es la que lo ubica en el campo de “lo popular”, lo lírico, de la tradición que no se fundamenta en un sistema de escritura (ni de notación), sino que se reproduce con base en la “lógica de las cualidades sensibles”, esto es, a partir de “operadores concretos”. Se aparta y se distingue de la tradición “cultura”, que supone la enseñanza formal, el uso de la lógica que se fundamenta en las abstracciones y cuyo apoyo principal es un sistema de escritura (Jáuregui, 1987:93-126).

Por otro lado, el etnomusicólogo Gonzalo Camacho, expuso en conferencia (2010) cómo la oralidad se basa en una relación de saber-hacer y hacer-saber; para que el conocimiento sea transmitido, aprendido y vuelto a transmitir. Este saber-hacer se basa en la interrelación social, que al implicar gestos, sonidos, posturas, intenciones, etc., hace de la oralidad una situación cultural que difiere notablemente de la civilización de la escritura y que emplea un lenguaje que le es propio y que constituye un proceso social formativo. Además, dijo que la escritura es aún muy reciente en comparación con los años que lleva el hombre transmitiendo su saber de forma oral y que aún en las escuelas se utiliza la oralidad, pues la enseñanza de la música escrita no está tampoco exenta de estos mecanismos. La escritura es una de varias técnicas mnemotécnicas, pero no da cuenta de todo lo que se aprende al estudiar un instrumento o una disciplina musical, pues en el aprendizaje de este código de la oralidad influyen muchos aspectos, tales como la música, el ritmo, la actitud, la gestualidad, el ambiente, la relación entre los participantes, su cultura, su contexto personal, entre otros; ya que soporta la responsabilidad de un código de conducta memorizada, pues se conforma de un código específico que posee sus propias reglas y se puede hacer sin necesidad de la escritura (Camacho, 2010). Este mismo autor abunda sobre este tema en su ensayo “Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal” (2009). Aquí una cita en la que plantea el contexto del saber musical colectivo:

Una diferencia sustancial en la transmisión oral del saber musical, es que las reglas, a través de las cuales se producen los sintagmas sonoros, se encuentran en el saber colectivo. Su práctica no requiere que éste se haga explícito, no es una condicionante para la creación; incluso ostenta una extraña vocación de virtualidad. Sólo tenemos prueba de estas “reglas gramaticales” de la producción musical cuando se materializan en las manos hábiles de los músicos que tejen melodías, patrones rítmicos, texturas. Operan procesualmente cuando un músico ejecuta una pieza en el fandango, en el atrio de una iglesia, en el regocijo de la fiesta de aniversario o frente a la tumba de un miembro de la comunidad recién fallecido (Camacho, 2009:31).

Aunque el contexto ideal de la música tradicional es la fiesta y las costumbres inmersas en la cosmovisión de sus creadores originales, es necesario reconocer que actualmente no es el único, ya que existen otros contextos que son generados por eventos sociales, políticos y económicos, donde su transmisión y desarrollo natural se han visto alteradas por diversas cuestiones extramusicales como: la migración, el abandono del campo, la pérdida de territorio y la falta de espacios comunitarios; creándose otros entornos donde los talleres y los manuales que hacen uso clandestino o doméstico de la herramienta escrita en partituras, son el único medio para recrear la música con la que siente arraigo un individuo alejado de su comunidad, pero no de sus costumbres y tradiciones. La música tradicional se enfrenta a contextos adversos, donde las prácticas musicales no se desarrollan en su ambiente convencional. Aunado a esto, dichas prácticas corren el riesgo de desaparecer si sólo dependen de la transmisión oral en comunidad, como lo reconoce Camacho a continuación:

La continuidad del saber musical propio de la oralidad depende de su creación-ejecución constante. Pero también es aquí donde radica su vulnerabilidad. En el momento en que los actos de interpretación-creación se suspenden, el conocimiento se pone en riesgo. Sabemos que ante la desaparición total de una determinada práctica musical, el saber queda durante algún tiempo ceñido a la memoria, pero después de un lapso determinado la pérdida es inevitable. Las estrategias de salvaguardia, relacionadas con este tipo de prácticas musicales, requieren tener presente dicha particularidad (Camacho, 2009:33).

Los argumentos de estos investigadores son comprensibles, si se conciben derivados del uso colonizador que se le dio en su momento a la escritura, desde su incorporación y/o imposición en la alfabetización de nuestros pueblos. Pero el que se le haya dado ese uso homogenizador, no implica que tenga que ser así en todos los casos y en todos los tiempos. Por eso es conveniente diferenciar a la oralidad de la escritura, como se planteó anteriormente, “para liberarlas incluso de la visión eurocéntrica, que algunos autores les asignaron a las sociedades alfabetizadas, como superiores a las sociedades ágrafas”. En ese sentido, la “cultura escrita” (*literacy*, en inglés) representaba a “la cultura” y era



considerada, a la vez, como algo que se diferenciaba de las condiciones subalternas de la “cultura oral” (Mostacero, 2011:102,110).

Por todo lo anterior, se considera que hace falta un mayor acercamiento entre las dos visiones para poder distinguir las cualidades y aportaciones del otro. Así, los procesos de transferencia de saberes que tienen los músicos académicos y los músicos de tradición oral, se podrían compartir y complementar entre sí, potenciando sus posibilidades comunicativas. Sin embargo, existen varios intentos de abordar estos procesos de enseñanza-aprendizaje en la música tradicional, con la elaboración de materiales didácticos que por su naturaleza gráfica de libro, hacen uso de la escritura para su interpretación. Al hablar de escritura, me refiero no sólo a las partituras, sino a “lo escrito” como herramientas nemotécnica para interpretar el son, tales como: versos, gráficos de posiciones (guitarras y jaranas), tablaturas, notas y demás; en cuanto a interpretación no me refiero sólo a la ejecución musical, sino a maneras de ver lo escrito, al desciframiento del texto sea cual sea su registro gráfico. A continuación, con el fin de ejemplificar este acercamiento entre la escritura y la tradición oral, haré una revisión sin ser exhaustivo, describiendo algunos materiales que he utilizado y que al igual que mis Compendios, tienen el interés de enseñar la ejecución del son mexicano (**Huasteco, Jarocho** y de **Tierra Caliente**).

El material que me inició en el estudio del **Son Huasteco**, fue *El violín huasteco. Método teórico-práctico* de Eduardo Bustos Valenzuela (1996), un cuadernillo con instrucciones y un sistema muy sencillo basado en cifras para designar cuerdas y digitación de algunos sones huastecos, además de los gráficos de las posiciones en la Jarana Huasteca y la Huapanguera para el acompañamiento. Al querer abordar el repertorio me enfrenté con la dificultad de no poder ejecutar los sones porque carecía de información de los valores métricos y compás, me decía el maestro Bustos que había considerado librar este problema al adjuntar un casete con los audios correspondientes, pero no había sido posible incluirlos. Sin embargo, este material es muy importante para mí, porque aprendí los elementos básicos y me motivó a la realización del Compendio de Sones Huastecos.

Otros materiales similares realizados localmente con gráficos para los instrumentos de acompañamiento son: *Método de ejecución de la guitarra quinta huapanguera* de Tomás Gómez Valdelamar (1993), *Método para jarana huasteca* de Romeo Baltasar Arteaga (s/f). Y *Un modo sencillo de acercarse a los instrumentos huastecos* de J.

Guadalupe Camacho González (2005) que además considera un sistema de letras (cuerda) y cifras (digitación) para abordar la música del violín, similar al del maestro Bustos.

Las primeras partituras de son huasteco me las encontré como anexo al final del libro *Los trovadores huastecos en Tamaulipas* de Juan Jesús Aguilar León (2000) con 30 piezas entre sones y huapangos de autor escritos en notación, aunque de difícil interpretación por estar en manuscrito y con imprecisiones rítmicas. Aun así, fue posible acercarse un poco más a la ejecución del violín huasteco que con los métodos descritos anteriormente.

Otros libros que incluyen recopilación de partituras de son huasteco para fines de interpretación, con una escritura más precisa y una edición más clara, son: *Mexican Folk Fiddles Tunes. 42 Traditional Pieces for violin son huasteco and son calentano* de Diego Brosellet-Hernández, Julia Chardavoine y César Juárez-Joyner (2017) con instrucciones y apoyo fonográfico. Y *Tsentsen ajab: la jarana huasteca a lo rasgueado y a lo punteado* de Jorge Moreno Salazar (2018), que con fines didácticos, reseña la historia del instrumento, sus características organológicas y sus posibilidades sonoras del rasgueo y punteado a la manera antigua; contiene ejercicios, sones tradicionales y huapangos de autor en partitura y tablatura para la jarana, además incluye un DVD con videos tutoriales. En este material apoyamos desde la Editorial Música Alternativa para su primera edición en formato digital.

En cuanto al **Son Jarocho** me inicié con algunos materiales de Rafael Figueroa Hernández: *Jarana Jarocha: acordes y tonalidades* (2002), *Jarana Nivel 1* (2005) y *Requinto Jarocho Nivel 1* (2006). Los tres materiales en CD con audios y datos, el primero sólo tiene gráficos de las posiciones de acompañamiento armónico en la jarana y los otros dos contienen un método de aprendizaje para la jarana y el requinto o guitarra de son respectivamente. En archivo PDF se dan las indicaciones necesarias para la ejecución, las posiciones de acordes, la progresión armónica y las líneas melódicas para 4 sones jarochos. Además, se incluyen los audios para cada uno de los sones con los instrumentos por separado y en ensamble con acompañamiento y voz. Aunque incluye muy pocos ejemplos musicales, las instrucciones y el repertorio son suficientes para iniciarse como principiante.

Sin embargo, el libro que dio más claridad en cuanto a la interpretación del son jarocho y que me motivó a la elaboración del Compendio de son jarocho fue: *La guitarra de son. Un método para su aprendizaje en diferentes tonos (Libro Primero)* de Francisco García Ranz y Ramón Gutiérrez Hernández (2002), ya que abarca la explicación del contexto cultural y da las bases de manera más precisa en términos musicales al considerar

afinaciones, encordaduras, cifrados de acompañamiento, ejercicios preparatorios y partituras con tablatura y digitación. Lo cual no deja lugar a dudas para abordar el repertorio, que consta tan solo de tres sones. Sin embargo, este inconveniente se resuelva con otro volumen de los mismos autores, *La guitarra de son. Sones por cuatro (Libro Segundo)* (2010), en el que se consideran ya 12 sones jarochos y se explica a detalle todo el procedimiento con ejercicios didácticos que llevan de la mano para lograr su ejecución. Ambos libros, cuentan con diversos ejemplos musicales en audio, tanto para diferenciar los estilos, como de apoyo para la correcta interpretación de ejercicios y repertorio.

Para el estudio de **Son de Tierra Caliente**, me inicié con un par de libros de música de Michoacán, el primero es *El arpa grande de Michoacán. Cifra y método para tocar arpa grande* de Víctor Hernández Vaca y otros autores (2005), en el que además de contextualizar sobre el arpa y la música de la región, se instruye por medio de gráficos y cifrados en el arpa, para aprender la formación de acordes con la respectiva digitación en ambas manos sobre el instrumento. Esto, con el fin de acompañar una serie de danzas, minuets y sones con cifrado armónico, que se incluyen al final del libro. Aunque el método no es del todo claro y no se apoya con ejemplos musicales en partituras, si orienta al principiante para lograr su objetivo de ejecutar el arpa al menos en su función de acompañamiento. Y el segundo es *El violín del sur de Michoacán. Método y cifra para tocar el violín del sur de Michoacán* de Yasbil Yanil Berenice Mendoza Huerta y otros autores (2005), contiene una breve historia y contexto musical seguido de un método con gráficos, ejercicios y posiciones, claramente inspirado en el libro para violín huasteco de Eduardo Bustos, pero a diferencia de este, el sistema de cifrado se complementa con la partitura correspondiente y ayuda mucho en el aspecto rítmico, para poder resolver el repertorio que consta de 16 piezas que incluyen también danzas, minuets y sones.

Otro material que abarca la música ejecutada por conjuntos de arpa grande es el *Cancionero Tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán (I. Géneros bailables, el son y el jarabe ranchero)* de Raúl Eduardo González (2009), un estudio en el que se detallan las características líricas, coreográficas y musicales de canciones líricas bailables y los géneros de baile tradicional de parejas. Casi medio libro reúne un corpus de canciones con coplas y melodías en partitura de más de 100 sones, aunque sólo está escrita la parte del canto. Sin embargo, tomando como base los 2 métodos que se comentaron primero, puede descifrarse

el acompañamiento del arpa y lograr entender más claramente esta música si se considera que muchas veces el violín interpreta la misma línea de la voz cantada.

Y por último, un enorme trabajo de repertorio musical también de Tierra Caliente pero de la región de la Cuenca del Río Balsas, es el material digital *Partituras del Balsas. CD-Rom con transcripciones de 149 piezas musicales del repertorio calentano y adornos*, realizado con idea original de Ana Zarina Palafox (2018). Por un lado, contiene los “Adornos para violín” de Ángel Tavira Maldonado, en donde clasifica las figuras ornamentales para sones y gustos calentanos por estilo y tonalidad, dando una aproximación al procedimiento en que tradicionalmente los violinistas forman sus versiones. Y por otro lado, contiene transcripciones y arreglos de Paul Anastasio de diversos géneros como: gusto, son, vals, danzón, marcha, foxtrot, tango, paso doble, bolero y polka de autores varios como Juan Reynoso Portillo, Isaías Salmerón Pastenes, entre otros. Un gran catálogo que tiene la intención de ser una herramienta de trabajo para formadores, alumnos e intérpretes de violín, tanto para aprendices como para violinistas formados que deseen enriquecer su repertorio, ya que además, contiene los archivos editables que pueden sonorizarse y manipularse por medio de un software secuenciador, ayudando así en el proceso de aprendizaje y apropiación de esta música.

### IV.3. Complementariedad entre oralidad y escritura

Dado que nuestro perfil editorial está basado en la confrontación de los conceptos: oralidad y escritura, es necesario ahondar sobre esta relación, presentando algunas posturas que aunque en su mayoría son expuestas en el ámbito verbal, son de mucha utilidad para poder esclarecer la falsa dicotomía que existe entre ambas formas de comunicación en el ámbito musical y particularmente en el son mexicano, ya que como veremos más adelante, estas posturas desde la palabra son muy semejantes a las que se hacen aún en la actualidad contra la escritura aplicada en músicas de tradición oral. Para concluir esta apartado, plantearemos algunos argumentos que pueden ayudar a establecer una relación dialógica entre la oralidad y la escritura en favor de la salvaguarda de la música tradicional.

La escritura vista como una simple transcripción donde la palabra se vuelve objeto, ha sido criticada por varios autores en diferentes épocas y con distintos enfoques. Por ejemplo, las mismas objeciones que se hicieron en su momento contra las computadoras, fueron dirigidas por Platón contra la escritura, diciendo que la escritura es inhumana y artificial, que destruye la memoria y debilita el pensamiento (Ong, 1987:82). Rousseau planteó una objeción a las pretensiones acerca de la escritura que se ha vuelto la piedra angular de la lingüística moderna cuando escribió: “La escritura es apenas la representación del habla: es extraño que se le preste más atención a la determinación de la imagen que al objeto”. Y Lévi-Strauss ve en la escritura como parte de un plan colonizador al decir que: “la función primaria de la escritura, como medio de comunicación, es facilitar la esclavitud de otros seres humanos. El uso de la escritura con fines desinteresados, y con vistas a satisfacer el espíritu en el campo de las ciencias y las artes, es un resultado secundario de su invención (y tal vez no sea sino una manera de reforzar, justificar o disminuir su función primaria)”. (Olson, 1998:28-29).

En contraste, Walter Ong en su libro *Oralidad y escritura*, además de describir principalmente los mecanismos de la cultura oral, ve a la escritura como una herramienta tecnológica de la palabra que ha generado cambios significativos en el pensamiento y la expresión humana. Afirmando que “sin la escritura, el pensamiento escolarizado no pensaría ni podría pensar cómo lo hace, no sólo cuando está ocupado en escribir, sino incluso normalmente cuando articula sus pensamientos de manera oral. Más que cualquier otra invención particular, la escritura ha transformado la conciencia humana” (Ong,

1987:81). Y como respuesta al supuesto platónico de considerar a la escritura como artificial, describe el por qué ese no sería un defecto, sino que:

Afirmar que la escritura es artificial no significa condenarla sino elogiarla. Como otras creaciones artificiales y, en efecto, más que cualquier otra, tiene un valor inestimable y de hecho esencial para la realización de aptitudes humanas más plenas, interiores. Las tecnologías nos son sólo recursos externos, sino también transformaciones interiores de la conciencia, y mucho más cuando afectan la palabra. Tales transformaciones pueden resultar estimulantes. La escritura da vigor a la conciencia. La alienación de un medio natural puede beneficiarnos y, de hecho, en muchos sentidos resulta esencial para una vida humana plena. Para vivir y comprender totalmente, no necesitamos sólo la proximidad, sino también la distancia. Y esto es lo que la escritura aporta a la conciencia como nada más puede hacerlo (Ong, 1987:85).

Como hemos visto, ambos enfoques son efectivos en sus respectivos contextos al transmitir el saber musical, ahora presento algunos argumentos con los que pretendo ubicar a la oralidad y la escritura, no como oposiciones, sino complementarias con límites inexistentes o difusos, ya que “entre dos ámbitos culturales vecinos cualesquiera hay siempre zonas fronterizas y de transición, lo cual no nos autoriza a negar la existencia de dos campos diferentes o la fecundidad de tal deslinde” (Jakobson, 1977:22).

Podemos observar que en esta relación oralidad-escritura, siempre se generarán efectos de una hacia la otra, como argumenta Raúl Dorra que observa por un lado un *grafocentrismo*, pero por otro un *fonocentrismo*, diciendo que:

(...) muy esquemáticamente, por un lado tenemos los complejos procesos de la oralidad y la escritura y por otro sus agentes respectivos que son la vocalización y la graficación. Podemos imaginar que entre aquellos procesos y estos agentes hay una relativa independencia. Esa independencia es relativa porque si bien se puede vocalizar un discurso escrito y se puede transcribir un discurso oral, nunca se lo puede hacer impunemente: el cambio de agente, en efecto, supone indefectiblemente otros cambios; de todos modos... La voz atraviesa todo el espacio de la oralidad y puede ser encontrada también en la escritura pues la escritura se constituye a partir de la imagen de una voz (Dorra, 1997:56-73).

Aunque es evidente esta inseparable y añeja retroalimentación, existe desde sus orígenes una oposición generada en la cultura occidental, al marcar una línea continua que exalta las virtudes de la voz y otra que exalta las virtudes de la letra. Esta cultura, que es la que más ha explotado los efectos de la escritura, está fundada sobre una relación dinámica entre escritura y oralidad, donde no sólo la función sino sobre todo la valoración de una y otra presuponen una contradicción original. Ante esta supuesta oposición se ha generado que

estudiosos en el tema vean a la escritura como una amenaza a la funcionalidad de la oralidad, basada en el paternalismo. Dorra da cuenta de esto al decir que:

Nuestros teóricos de la oralidad son, me parece, demasiado proclives a la moralización de su objeto, moralización de la que no se deriva realmente una ética sino más bien una perturbación de la teoría. Es como si el teórico estuviera preso de un mecanismo metonímico que convierte la confrontación conceptual escritura-oralidad en una oposición ideológica que lo impulsa a ver en la segunda a una víctima de los abusos de la primera y a ponerse, por lo tanto, afectivamente del lado de aquélla. No es raro, entonces, que se nos muestre a la escritura como un instrumento perverso dedicado a profanar toda pureza y a urdir toda desgracia. No es raro, tampoco, que una lectura más o menos atenta termine revelando que el autor, en el fondo, no cree en lo que dice (Dorra, 1997:56-73).

El estudioso de la cultura quechua de Bolivia Víctor Hugo Quintanilla, considera que el mayor temor que se le tiene a la escritura, es que provoca una alteración de los sentidos de la memoria, generando una crisis en la oralidad al dejar de ser el único medio de representación comunal y testimonial. La oralidad afectada por la escritura ya no se ajusta a los contenidos de la memoria, porque está influenciada por una historia escritural. Esto se hace evidente cuando ciertas comunidades orales convierten en parte de sus tradiciones acontecimientos de como la implementación de la escuela y, a partir de ello, también en parte de la organización de su cotidianidad desde la escritura, desde aquellos documentos que declaran su existencia y otorgan un estatuto sociocultural en el contexto al que corresponden. Sin embargo, al exponer su posición, el autor aclara que no desea mostrar que la escritura ejerza una influencia perversa, hegemónica o colonial sobre lo oral y la memoria (Quintanilla, 2003). Más bien asume lo siguiente:

La relación entre oralidad y escritura debe ser leída como una relación continua, como un proceso de redefinición recíproca; como un tránsito generador de alternativas formas de representar y practicar las costumbres, diferentes a las que se ha estado imaginando desde las perspectivas polarizadoras. Desde este punto de vista, el entrecruzamiento de lo oral con lo escriturario no es, en el fondo, sino un proceso creativo de sistemas semióticos, de estéticas, poéticas, de discursos y posiciones alternos a lo oral y lo escriturario, vistos simplemente como modos de producción cultural autónomos (Quintanilla, 2003:32).

Habiendo partido del propósito de diferenciar oralidad de escritura, hemos llegado a la dimensión semiótica del término de “escrituralidad”, (planteado por Mostacero por primera vez en 1986 y que siguió desarrollando en años posteriores). Donde “no existe tal oposición, sino complementación, si se entiende que tanto la oralidad como la escritura y la escrituralidad forman parte de las manifestaciones de la comunicación humana y del uso de

dispositivos y de soportes que hacen más variada y más rica la interacción cotidiana”. (Mostacero, 2011:108). Dada por un *continuum* cultural que tiene como resultado la variación, como explica Mostacero a continuación:

En años recientes la concepción eurocéntrica ha dado paso a una interpretación más justa que diferencia entre culturas dominantes y dominadas. Y en el dominio de la lingüística se asume un enfoque interactivo, discursivo y pragmático. Ya no se admiten posturas maniqueas, ya no se esgrimen interpretaciones reduccionistas. En lugar de una realidad definida y analizada dicotómicamente, se debe considerar la existencia de un *continuum* cultural donde los fenómenos se perciben en un espectro, sin más diferencias que los matices o grados de pertenecer a la oralidad o a la escrituralidad. Se acepta, más bien, la tesis de la variación. Por eso es necesario postular la existencia de una nueva categoría que recubra la otra parte del continuum y dicha categoría es la de escrituralidad. (Mostacero, 2011:110)

En el contexto de la Música Tradicional de nuestro país, es necesario **ignorar los viejos prejuicios** acerca de la pertinencia de escribir en partitura nuestras tradiciones y folclore musical, generando estudios, trabajos de investigación y manuales de enseñanza, que **vinculen** la herramienta escrita con el uso oral en el quehacer musical. Tales prejuicios se han superado en el discurso pero no en la práctica, prueba de ello es que desde hace mucho tiempo no ha surgido un incremento de materiales didácticos, que posibiliten el intercambio de conocimiento musical en la tradición oral por la vía escrita. Sin embargo hay que reconocer los esfuerzos de estudios que han logrado construir puentes comunicativos, reconociendo la complementariedad entre la oralidad y la escritura en distintas tradiciones musicales, librando estas fronteras ideológicas desde diferentes ámbitos, como la composición, la interpretación y la didáctica, que plantaremos a continuación.

**Desde la composición**, una investigación que busca entender el proceso creativo de los compositores purépechas es la tesis *El Proceso Creativo de la Pirekua: un estudio de caso* de Cecilia Reynoso Rique (2011). En este trabajo se reconoce en el proceso de creación musical, la existencia de una relación dialógica que combina a la oralidad y la escritura como estrategias complementarias, ya que, este proceso no depende sólo de la oralidad, sino que utiliza la escritura como herramienta mnemotécnica o de recordación, que se corrobora en la práctica de la ejecución musical. La autora lo explica así:

(...) existe una estrategia que combina la oralidad y la escritura donde la parte escrita corresponde a este "mapa compositivo" o "mapa de palabras" y la parte orales es la ejecución de dicho mapa. Ambas estrategias cumplen con una función específica. Los mapas proporcionan una imagen visual del proceso de composición y ayudan a plantear



cuál será la tarea o el paso a seguir: el mapa es el proceso mediante el cual el compositor obtiene una idea concreta de su composición y de su desarrollo; la ejecución es el proceso mediante el cual el compositor lleva a la práctica y a la audición esa imagen visual. En este sentido, oralidad y escritura representan dos **estrategias creativas complementarias** y no opuestas como se podría pensar (Reynoso, 2011:128).

Desde la interpretación, podemos tomar como referencia la tesis de maestría de Yasbil Mendoza, *Diferencias, glosas y adornos melódicos del violín en el son El Fandanguito en la tradición del huapango en Hidalgo* (2022). Aunque en esta investigación la autora advierte que no se tiene como tema principal el contraste escritura-oralidad, acepta que si está dirigida también a los músicos intérpretes, con la intención de motivarlos a que ejecuten entendiendo y agregando elementos improvisatorios, sin quedarse solo con la lectura de las partituras. Sin embargo, Yasbil nos deja una reflexión que nos remite al concepto de *continuum* cultural de Mostacero (2011) donde no existe tal oposición entre oralidad y escritura, sino complementación. Y lo explica de la siguiente manera:

(...) no se debe confundir entre el objeto de estudio (la música) y sus formas de transmisión, que pueden estar apoyadas más en la oralidad o más en la escritura; además, la transmisión de forma escrita puede considerarse, si no en uno de sus extremos, sí al interior de un **continuo gradual** que no se opone a la transmisión oral, dado que la música es un objeto sonoro y la escritura es una herramienta de ella, por ser un objeto visual. (...) no se niega que las músicas estudiadas no tengan un componente improvisatorio; pero ello no quiere decir que los practicantes recurran a la composición en el performance, sino que utilizan intencionadamente ciertas fórmulas que explican su proceso creativo-generativo (Mendoza, 2022:22).

**Y desde la didáctica** plantearé mi propia experiencia obtenida con la aplicación del uso de material escrito en la música tradicional, la cual, ha incrementado el interés por el estudio del texto musical y su engranaje con la oralidad. Al hacer uso de la escritura para registrar músicas que tienen como medio de transmisión la oralidad y ponerlas a disposición de múltiples intérpretes, ha generado mayores posibilidades de interpretación y re-creación de un mismo texto musical, ya que al sonorizar las notas de una partitura en la ejecución, se vuelven a poner en circulación y por lo tanto en interacción con la misma oralidad de donde provienen. Los materiales didácticos sobre música de son mexicano que hemos desarrollado y han sido utilizados por un sector considerable de población, ofrecen suficiente evidencia y dan indicios de efectos favorables en el aprendizaje, al hacer uso de la escritura en la interpretación de la música de tradición oral. Carlos Ruíz, percibe en el

*Compendio Sones de México* cierta complementariedad entre ambas estrategias de transmisión y los alcances que puede tener este libro en tareas didácticas y de divulgación:

Llama la atención que el compendio, en la lógica de su formato, otorga importancia a la transmisión de conocimiento por la vía escrita, aunque entre líneas puede verse la huella del aprendizaje por la vía oral. Ambas estrategias han tendido a verse como separadas, cuando es posible advertir frecuentemente su **complementariedad**. Para algunos, la escritura de músicas transmitidas por vía oral prescribe cierta “fijeza” a los repertorios, pero para otros se convierte en un referente interpretativo que puede ampliar significativamente el alcance de divulgación de este tipo de expresiones, e incluso, llegar a cumplir tareas didácticas “de vuelta” en las propias culturas de origen (Carlos Ruiz, 2014).

Por último, se ha podido percibir a través del tiempo, una sensación de aparente clandestinidad entre colegas al vernos en la necesidad de notar la música de son para poder aprenderla y enseñarla en nuestro quehacer educativo. Se tiene la sospecha de que el escrutinio académico del folklore y la etnomusicología, que tiene entre sus objetivos la defensa y salvaguarda de las tradiciones orales, podría estar inhibiendo la elaboración de mejores materiales didácticos de apoyo y por ende la producción de conocimiento derivado de estos. Por tal motivo, considero necesario aportar desde la interdisciplina y encontrar mecanismos multidisciplinarios de conservación, no en el sentido de preservar el objeto (partitura), sino de mantener viva la práctica musical.

Sin embargo, falta recabar mayor información sobre los efectos que tiene la incorporación de la escritura en el proceso didáctico de la musical de tradición oral, así como, su respectivo análisis y sistematización, esto sería el inicio de mi investigación en la Maestría. La generación de conocimiento en base a los resultados obtenidos de la investigación, pueden ser un punto de partida para futuras aportaciones dirigidas a la salvaguarda y preservación de nuestras culturas musicales. Pero no desde el objeto de la partitura, sino desde la implementación y aplicación de estos materiales en favor de la práctica musical sin discriminación de su uso y contexto.

#### **IV.4. Actividad reciente y proyectos en puerta**

En tiempo más reciente, se han realizado algunos proyectos editoriales particulares que no fueron publicados, además de cuantioso trabajo sobre pedido de transcripción y edición, con fines de aprendizaje de música tradicional específica. Un ejemplo, es la solicitud de Jorge Luciano Orta, hijo de Aureliano Orta Juárez violinista del trío Huastecos de Pánuco, quien quería tener un libro con partituras de la música tocada por su padre, para en el futuro sus nietos pudieran iniciarse en el violín y continuar el legado de la música huasteca, finalmente aplicó el material también a otros niños en escuelas de Houston Texas, que es donde radica actualmente (Desde 2016). Casos como este, podríamos enumerar varios a nivel nacional y en el extranjero, incluyendo el material trabajado para la comunidad mexicana y latina en Miami Florida, con la organización “El Ameyal” que ya se detalló.

En otro contexto, se realizó un trabajo como Servicio Social y Prácticas Profesionales apoyando en los procesos de documentación de la Dirección de Acervos de la Coordinación General de Patrimonio Cultural e Investigación, en el área de Fonoteca de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, CDI (ahora INPI). Dicho trabajo, fue la elaboración del cuadernillo de transcripciones y análisis musical de la colección discográfica completa de “Categorías Nativas. Musicales” (Abril - Octubre, 2016). “Una serie que pretende difundir las expresiones musicales indígenas para fortalecer el patrimonio material e inmaterial de estos pueblos y la diversidad cultural y lingüística del país, a fin de propiciar la erradicación de prácticas discriminatorias hacia este sector de la población, paso necesario para la construcción del diálogo intercultural”<sup>13</sup>. Los títulos publicados de esta serie que se transcribieron en su totalidad son: 1. *Yaa Ntaa Chilena. La otra chilena*. 2. *Música maya peninsular. Cantos de la Tierra Blanca*. 3. *Tlalnamicayotl cuicatl. Pensamiento musical de los nahuas de la huasteca Hidalguense*. 4. *Pirekua: poesía cantada en lengua p’hurépecha* y 5. *El arte verbal musicalizado de los comcáac: canciones seris con palabras y sin palabras*. Este material, aunque no fue publicado, se encuentra en resguardo para su consulta en el área de Fonoteca de la Dirección de Acervos de la Coordinación General de Patrimonio Cultural e Investigación.

---

<sup>13</sup> Proyectos editoriales de los acervos: Manuscrito ofrecido por Margarita Sosa Suárez, Directora de Acervos de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, para su difusión mediante la RED INERINDI, (Marzo de 2013)

Un material en el trabajamos desde la Editorial Música Alternativa y que recibió el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales en su convocatoria 32-2016, fue el libro de Jorge Moreno Salazar que ya comentamos, *Tsentsen ajab: la jarana huasteca a lo rasgueado y a lo punteado* (2018). Aunque, apoyamos en la elaboración de los gráficos y diagramas en la sección de “Apuntes Técnicos y Metodológicos” y nos hicimos cargo de la primera versión digital de este libro en formato PDF, nuestra editorial no se vio favorecida para ser la que realizara la edición final y la impresión del tiraje.

En la actualidad, se encuentran en proceso de edición y producción 2 nuevos volúmenes de mi autoría que dan continuidad a la Serie Música Tradicional de México, titulados *Música Tradicional del Norte de México* y *Música Tradicional del Sureste de México*. Este proyecto fue seleccionado para recibir el apoyo del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC) de la Secretaría de Cultura, a través del programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, 2019, titulado “Serie Música Tradicional de México - Editorial Música Alternativa (2 nuevos volúmenes con CD-Rom Guía)”. Con este trabajo se pretende ampliar los horizontes y compartir los diversos saberes musicales de nuestro país, abarcando ahora la música tradicional del Norte y Sureste de México respectivamente, con el fin de incrementar el catálogo de material con enfoque didáctico y cumplir el perfil editorial de realizar y publicar trabajos sobre músicas tradicionales y/o populares que son poco difundidas y transmitidas en notación, desde una vía alternativa a la tradición oral desde un punto de vista académico basado en la escritura.

Este par de materiales están dirigido a un público interesado en la interpretación y estudio de la música tradicional mexicana, contiene una introducción explicativa de la región y los géneros, un método para la ejecución instrumental y la notación musical de una versión didáctica de cada pieza. El repertorio de cada libro comprende casi 100 partituras de música tradicional de los estados correspondientes a cada zona del país, el libro *Música Tradicional del Norte de México*, contiene música de Sinaloa, Chihuahua, Tamaulipas, Nuevo León, Coahuila, Durango, Sonora y Baja California, considerando las agrupaciones musicales de la región: Conjunto Norteño, Banda de Alientos, Picota y Tamborileros del Norte, que interpretan: Polkas, Redovas, Chotises, Huapangos Norteños, entre otros. Y el libro *Música Tradicional del Sureste de México*, abarca música de Campeche, Quintana Roo, Yucatán, Chiapas y Tabasco, considerando las agrupaciones instrumentales de la

región: Tamborileros de Tabasco, Conjunto de marimba, Orquesta Jaranera y Grupo de Mayapax, que interpretan: Sones, Zapateados, Jaranas 3/4, Jaranas 6/8, entre otros. Cada volumen incluirá un CD-Rom Guía, que contendrá el repertorio íntegro con cada una de las piezas en archivos editables que pueden ser reproducidos y/o manipulados por cualquier secuenciador o dispositivo MIDI. Con estos libros se continúa con la misión de favorecer a la recuperación, desarrollo y reconfiguración de las músicas populares, que al publicarse en material escrito, favorece que se diversifique su interpretación y/o se cree nuevo repertorio.

Al desarrollarse estos libros en tiempos de Pandemia, se tuvieron dificultades durante su realización por la paralización social y limitaciones económicas que se vivieron mundialmente en el 2020 y 2021. Sin embargo, el trabajo pudo avanzarse con una versión preliminar del material y se lograron un par de Presentaciones de promoción, exponiendo los avances como parte de los compromisos con el programa gubernamental de la Secretaría de Cultura. Dichas presentaciones se llevaron a cabo en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, (Noviembre 2021) y en la 43 Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería. (Abril 2022). Y para el presente año (2023), se tienen programadas un par de presentaciones públicas y presenciales de estos dos nuevos volúmenes: Una, en el XIX Foro Internacional de Música Tradicional que organiza la Fonoteca del INAH y que se realizará del 13 al 15 de octubre de 2023, en el marco de la 34 Feria Internacional del Libro del Museo de Antropología e Historia, con el tema “Variabilidad de género, cosmogonía, ritual y costumbre en las músicas y danzas tradicionales”; Y otra, como parte de las celebraciones del Día de la Raza en el Festival Internacional de Chihuahua, 2023 (FICUU) en coordinación con el Conservatorio de Música de Chihuahua y con el apoyo musical del Grupo Latinoamérica.

Un proyecto editorial que se tiene considerado realizar el próximo año (2024) es una publicación titulada: *Tratado de Ornamentación para Violín de Son Huasteco (Diferencias, glosas y adornos)*, coordinando el proyecto en colaboración con Yasbil Mendoza Huerta y con la posibilidad de ser coeditado por el Centro INAH-Hidalgo y Editorial Música Alterna. Este trabajo está basado en la tesis de maestría de Yasbil (2022), la cual se adecuó y extendió para proponerla como libro, incluyendo una muestra más amplia de ejemplos musicales en partituras, provenientes de otras partes de la Huasteca. Además, se integraron otros autores en el capitulado, como Fernando Nava, María Díez-Canedo y Carlo Prieto. El texto es una propuesta de clasificación y tipología del sistema ornamental, que realizan los

violinistas huapangueros en los sones huastecos. Se plantea que la propuesta puede cumplir una triple función: difundir la investigación, difundir la música huasteca y tener un uso didáctico para los interesados en aprender y estudiar el son huasteco. Por lo anterior, este año estamos trabajando en la planeación, coordinación y revisión del material para que pueda ser expuesto de manera didáctica, respetando el perfil editorial y enriqueciendo la investigación. Después de la revisión y consenso del equipo de trabajo, se postulará el texto como propuesta de publicación y coedición.

Y por último, estamos gestionando un proyecto artístico musical en Miami Florida en coordinación “El Ameyal Mexican Cultural Organization”, con el apoyo de la Secretaría de Cultura, a través del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC), en la próxima convocatoria de la vertiente Residencias Artísticas, que consisten en estancias cortas gestionadas por el mismo participante, que se lleven a cabo en instituciones artísticas o culturales reconocidos en el país de elección, con los propósitos de desarrollar o concluir un proyecto artístico que enriquezca la experiencia profesional, al entrar en contacto con un ámbito cultural diferente e incentivar la internacionalización y creación de redes en el quehacer artístico. Se tiene contemplado llevar a cabo esta Residencia de Libre Gestión, con el fin de poder continuar con mi labor en este organismo y dar un seguimiento personal al proyecto original, que en estos momentos requiere mi presencia física en Miami, pues es fundamental analizar y diagnosticar las nuevas necesidades de los artistas que se han estado formando durante estos años y la organización de nuevos proyectos. Entre las actividades a desarrollar se considera: la impartición de un ciclo de Talleres para la ejecución de los diferentes géneros del son mexicano, talleres de formación académica que proporcionen las herramientas teóricas indispensables para dar continuidad al crecimiento musical de la comunidad de Ameyal. Fundamentar las bases de una Academia de Música Tradicional Mexicana en el estado de la Florida. Y finalmente, realizar presentaciones de mis Libros y eventos artísticos mostrando el repertorio resultado de los talleres en espacios como: Casa Ameyal, Miami Book Fair, University of Miami y el Consulado Mexicano, entre otros.

## V. VALORACIÓN CRÍTICA AL PLAN DE ESTUDIOS

*No hay palabra verdadera que no sea unión inquebrantable entre acción y reflexión.*

Paulo Freire

### V.1. Situación actual del Plan de Estudios de Etnomusicología

Para hacer una valoración crítica de los Planes de Estudio vigentes en la Facultad de Música y poder iniciar mi análisis, es necesario en principio, poner en contexto su situación actual de manera resumida y en base a documentos oficiales. En este apartado se dará un seguimiento, desde que entraron en vigor (2008), hasta su última reacreditación otorgada este año (2023) por el Consejo para la Acreditación de la Educación Superior de las Artes (CAESA), organismo especializado en la materia.

El plan de estudios de la Licenciatura en Etnomusicología data de 1995, de 2002 a 2004 la entonces Escuela Nacional de Música, integró el “Seminario de Revisión y Reestructuración de los Planes y Programas de Estudio”, del cual, se derivó un diagnóstico puntual de las condiciones en la formación profesional del campo etnomusicológico. Este diagnóstico incluyó el análisis de procesos, informes y resultados cuya conclusión fundamental fue atender el proceso de modificación del plan de estudio de esta licenciatura, enfatizando la preparación del futuro etnomusicólogo sustentada en un fuerte bagaje conceptual, educativo y de investigación que recupera el carácter social de la formación universitaria. Fue hasta el 2007 que por acuerdo del Consejo Técnico de la ENM se aprueba la actualización de los planes y programas de estudio<sup>14</sup>.

Durante el 2008, en víspera del “80 Aniversario” de la Escuela Nacional de Música, se iniciaron los preparativos para esta celebración con actividades que se enfocaron en resaltar la trascendencia de la institución. Con este marco, en ese mismo año se comenzó la elaboración del nuevo modelo curricular con una planeación que permita la articulación y congruencia formativa, desde la iniciación musical hasta el posgrado. Se realizó la modificación de contenidos en todas las licenciaturas y entraron en vigor los nuevos planes y programas de estudio de Canto, Composición, Educación Musical, Etnomusicología, Instrumentista y Piano, con el fin de lograr una formación integral y una preparación

---

<sup>14</sup> Proyecto de Modificación del Plan de Estudios de la Licenciatura en Etnomusicología, 2007 (p. 3).

musical de alto nivel que permitiera a los estudiantes integrarse en diferentes áreas de actividad profesional musical<sup>15</sup>. Más adelante, en 2011 se inició el primer proceso de certificación de las seis licenciaturas ante el CAESA, en el que se realizó un diagnóstico de las condiciones académicas, de servicios y de infraestructura, dando como resultado la acreditación de los programas, ese mismo año.

Otro evento relevante para la institución fue su transición de Escuela a Facultad, que inició con el *Proyecto de Transformación de la Escuela Nacional de Música en Facultad de Música de la UNAM* (Mayo, 2014)<sup>16</sup>, el cual fue aprobado por unanimidad por el H. Consejo Técnico de la ENM en su XIII Sesión Ordinaria del 29 de enero de 2014. Dicha propuesta obtuvo una opinión favorable por parte del Consejo Académico del Área de las Humanidades y las Artes, en su II Sesión Plenaria Ordinaria el 4 de abril del mismo año. En este documento, se establece una clara diferenciación entre Escuela y Facultad, haciendo énfasis en el nuevo enfoque al considerar a la investigación, el pensamiento crítico, la reflexión teórica y el contexto histórico-social en el fenómeno musical, resaltando su perfil humanista de origen:

La distinción principal entre una escuela y una facultad de música reside en el hecho de que, en la segunda, se realiza investigación. Dicho en otras palabras, si en una escuela el principal enfoque está en la transmisión de conocimientos básicos y en el desarrollo de habilidades musicales, en una facultad el fenómeno musical es también objeto de reflexión teórica y de historización crítica: pensar la música sumado al hacer musical. El egresado de una facultad de música no se conformará con el bien hacer musical: sabrá defender en lo teórico y situar históricamente su interpretación o su composición. El pedagogo no se conformará con la transmisión eficiente de prácticas musicales heredadas a los niños y jóvenes; sabrá cuestionar e innovar los contenidos de esas prácticas y enseñanzas de acuerdo con las necesidades de entornos diversos y cambiantes.

(...) Este ideal humanístico no es nuevo en la Escuela Nacional de Música. Ha estado presente de modo más o menos explícito en los diversos planes de estudio que conforman su historia y está claramente manifiesto en los planes actuales, aprobados en 2008 (ver anexo I). Como se ha dicho antes, es este perfil el que nos distingue del modelo exclusivamente profesionalizante que prevalece en los diversos conservatorios del país. La transformación de la Escuela en Facultad de Música, sin embargo, implica tomarse mucho más en serio la tarea de analizar e historizar las prácticas y los contenidos de la música a partir de nuestro momento y contexto particulares (p. 40).

Además, en este proyecto se reconoce a la Etnomusicología como una disciplina relevante en la historia de la ENM y se advierte la necesidad de su actualización:

---

<sup>15</sup> "Escuela Nacional de Música" en *Memoria UNAM 2008*. (p. 1)

<https://www.planeacion.unam.mx/unam40/2008/PDF/43501mem.pdf>

<sup>16</sup> <https://stunam.org.mx/41consejouni/consejo%20universitario15/2014/3pleno2014/3sesionplenocu5dic14/&dictamenesclu/c.transformacionenmenfm/3.2transformacion+ENM+a+fm+acuerdos.pdf>



[la etnomusicología], ha formado parte de la historia de la Escuela desde hace muchos años, conformando su único ingrediente investigativo, aquél que nos ha distinguido fundamentalmente de otras instituciones de enseñanza musical. Este campo de conocimiento, estrechamente ligado a los ideales originales de la institución, ha tenido épocas variablemente productivas. En fechas recientes, sin embargo, ha perdido figuras influyentes, por lo que es urgente su enriquecimiento con docentes jóvenes, competentes y teóricamente actualizados (p. 41).

El principal motivo de hacer referencia a este proyecto de transición, además de su trascendencia, es que incluye como Anexo I, el *Proyecto de Modificación del Plan de Estudios de la Licenciatura en Etnomusicología* (2007), el cual se realizó bajo el precepto de “garantizar una formación universitaria integral, flexible y actualizada, enmarcada dentro de un proceso plural y participativo, y basada en una sólida estructura curricular,” (p. 4). De este documento, independientemente del proceso de modificación, quisiera sólo retomar un par de cuestiones de su fundamentación académica que son, por un lado, “Las Demandas del Contexto”, en las que se buscó una adecuada congruencia entre los contenidos de la licenciatura y los objetivos sociales de la UNAM, que lograran satisfacer de manera específica las siguientes:

- El aseguramiento del nivel y la calidad de los egresados de la UNAM como resultado de la modificación al plan de estudios de la Licenciatura en Etnomusicología.
- La incorporación y valoración de elementos de la diversidad cultural musical, con énfasis en la mexicana.
- El fortalecimiento del área pedagógica que apoye los procesos de formación musical y recursos humanos para el desarrollo del sistema educativo nacional.
- La oportunidad de mantener un liderazgo en la enseñanza musical ante escuelas y facultades, nacionales e internacionales.
- La posibilidad de alcanzar estándares nacionales e internacionales de evaluación externa de los estudios que ofrece la ENM ante los Comités Interinstitucionales para la Evaluación de la Educación Superior y organismos acreditadores que se creen al respecto. (viñetas más, p. 6).

Y por otro lado, “Los Resultados más Relevantes del Diagnóstico”, que arrojaron información sobre algunas problemáticas que terminaron por moldear los Planes de Estudio que se mantienen vigentes en la actualidad, entre las que se encuentran:

- Ausencia de objetivos institucionales.
- Carencia de una descripción formal de la orientación filosófica-pedagógica.
- Imprecisiones en los perfiles de ingreso y egreso.
- Inconsistencia del examen de área específica.
- Seriación sin plena justificación.
- Asignaturas optativas sin orientación vinculación precisas.
- Falta de justificación en el marco curricular.
- Falta de actualización tanto teórico-metodológica como bibliográfica en los programas.
- Ausencia de referentes multidisciplinarios para el tratamiento de la formación musical.

- Ausencia de referentes metodológicos, pedagógicos y didácticos en los programas
- Poca inclusión de la música popular, folklórica y tradicional mexicana.
- Imprecisiones en la definición de las múltiples capacidades cognitivas, habilidades y actitudes que el egresado debe mostrar.
- Escasa atención hacia la formación de criterios en el estudiante para el desarrollo de su autonomía e iniciativa y al fortalecimiento de su autoestima y creatividad.
- Contenidos con bajo nivel de desarrollo conceptual y con imprecisiones en el dominio de habilidades.
- Repetición de contenidos en diferentes asignaturas.
- Falta de vinculación entre el contenido de la propuesta curricular y la práctica de la música en el entorno social.
- Falta de definición en los programas de asignatura y de los recursos educativos que requeriría la propuesta curricular.
- Falta de sustento en los criterios para la evaluación del alumnado.
- Formación escasa en investigación que no favorece la vinculación entre los estudios de licenciatura y los de posgrado.
- Ausencia de aspectos formativos en el ámbito psicopedagógico a pesar de que la mayoría de egresados se dedica a la enseñanza. (viñetas más, p. 6).

Años después se comienza a gestar de nueva cuenta una reestructuración curricular, dentro de los objetivos del *Plan de Desarrollo Institucional 2015-2019 de la UNAM*<sup>17</sup> se propone en el apartado “Planes y Programas de Estudio” la creación y modificación de planes y programas de estudio, con la finalidad de garantizar su calidad y pertinencia en función de las necesidades y retos actuales de la sociedad. Considerando entre otras cosas:

1. Realizar un diagnóstico integral de los planes y programas de estudio del bachillerato, licenciatura y posgrado, con la finalidad de identificar el estado actual de los mismos y detectar nuevas áreas de oportunidad.
2. Promover la participación de los profesores de carrera y de asignatura en el diseño de los programas de estudio y la planeación de contenidos de sus respectivas asignaturas.
3. Promover la evaluación externa y la acreditación de los programas de licenciatura de la UNAM en todas sus modalidades. (p. 17-18)

Resalto estos 3 puntos de la cita anterior, ya que son los que dieron pie a que la Facultad de Música solicitara formalmente la evaluación del CAESA para la reacreditación de sus seis licenciaturas en noviembre del año 2016, la cual obtuvo en septiembre 2017 con una vigencia que se extendió hasta septiembre 2022. Sin embargo, durante el proceso se identificó la necesidad urgente de revisar los planes y programas de estudio de las licenciaturas y el Ciclo Propedéutico, con la finalidad de actualizar o modificar su estructura, tomando como base los resultados de un estudio diagnóstico. En este sentido, en el Informe de Evaluación CAESA 2017 (Etnomusicología)<sup>18</sup>, se recomienda lo siguiente:

<sup>17</sup> <https://www.rector.unam.mx/doctos/PDI-2015-2019.pdf>

<sup>18</sup> <https://www.fam.unam.mx/campus/docs/InformeCaesaEtnomusicologia.pdf>

- El Programa Académico cuenta con un diagnóstico de necesidades sociales, económicas, políticas y de desarrollo cultural, local, regional y nacional, así como del avance de la disciplina en el mundo realizado en el año 2007 por lo que ya no es vigente ni pertinente, por lo tanto hacemos la siguiente: **Recomendación 5:** Realizar un estudio diagnóstico de necesidades sociales, económicas, políticas y de desarrollo cultural, local, regional y nacional y que contemple el avance de la disciplina en el mundo. Adicionalmente debe obtener información de alumnos, docentes, egresados y empleadores con respecto de las fortalezas y áreas de oportunidad del Plan de Estudios vigentes que se puedan considerar para la modificación del Plan de Estudios del Programa Educativo de la Licenciatura.
- El Plan de Estudios no detalla claramente los objetivos, contenidos y las actividades de enseñanza - aprendizaje; así como su congruencia, consistencia, articulación y pertinencia con los propósitos del Programa Académico de arte, por lo tanto hacemos la siguiente: **Recomendación 6:** El Cuerpo Evaluador observa que el Plan de Estudios cuenta con poca coherencia horizontal y vertical, que los docentes y los alumnos la perciben y que el Programa Educativo no está actualizado y ha perdido vigencia por lo que es necesario considerar esta mejora en la siguiente modificación del Plan de Estudios.
- El Plan de Estudios no fue revisado formalmente en forma colegiada en su conjunto y actualizado en los contenidos de sus asignaturas por lo menos una vez en los últimos cinco años, o de acuerdo con la normatividad de cada universidad por lo tanto hacemos la siguiente: **Recomendación 7:** Establecer procedimientos firmes orientados a la revisión y actualización del Plan de Estudios; esto con el propósito de que en la visita de seguimiento del organismo acreditador, a realizarse a los dos años y medio, el Plan de Estudios cuente con el estudio diagnóstico que lo sustente, y esté ya en proceso de aprobación por las instancias y autoridades institucionales requeridas (p. 14-16).

Derivado de esta solicitud, en 2018 la Secretaría Académica en coordinación con la Unidad de Planeación y Evaluación Académica, llevaron a cabo el “Diagnóstico Institucional de los Planes y Programas de Estudio de la Facultad de Música”<sup>19</sup> (**desde la perspectiva de los docentes**). Del cual, sólo se ha realizado la primera de cuatro fases que consiste en el análisis de las condiciones sociales, científicas e institucionales del contexto en el que se inscriben los planes de estudio evaluados. Fases: 1. Análisis de temas transversales del currículum, 2. Análisis del campo disciplinar, 3. Consulta en línea a la comunidad de alumnos y maestros, y 4. Entrevista en profundidad a profesores y alumnos (p. 8).

Otro estudio acerca de la situación de los planes actuales, realizado con apoyo de la Dirección y coordinado por la profesora María Celeste Alejandra Cragnolini, es el “Diagnóstico para la actualización de los planes y programas de estudio de las carreras de la Facultad de Música de la UNAM” pero **desde la perspectiva de los estudiantes**, el cual se encuentra a resguardo por tratarse de un documento confidencial<sup>20</sup>. Será importante que este documento sea también considerado durante el proceso de actualización y sea posible incorporar la información vertida por el alumnado como se recomienda el CAESA.

<sup>19</sup> [https://www.fam.unam.mx/campus/docs/FASE1\\_DIAG-PLANESyPROGRAMASESTUDIO.pdf](https://www.fam.unam.mx/campus/docs/FASE1_DIAG-PLANESyPROGRAMASESTUDIO.pdf) (2018).

<sup>20</sup> Oficio: FaM/UPYEA/0032/2022 en la oficina de la Unidad de Planeación y Evaluación Académica.

Las observaciones y recomendaciones emitidas por el CAESA en el año 2017 fueron atendidas en su mayoría, excepto aquellas que se refieren a la modificación de los planes de estudio, la cual se vio suspendida por la emergencia sanitaria que provocó la enfermedad del Covid-19 en el año 2019. Ya que, durante los años 2020 y 2021 en todo el sistema educativo, la UNAM y por consiguiente la Facultad de Música, no se pudieron realizar actividades académicas con reuniones de los miembros de la comunidad, incluyendo el proceso de revisión y las fases pendientes del diagnóstico de los planes de estudio.

A pesar de la pandemia, se puede considerar que incluso la observación que se hace sobre la necesidad de Actualización de Planes de Estudio, sí ha sido parcialmente atendida con la realización de la primera fase del Diagnóstico que ya mencionamos. Pero es de resaltar que, después de revisar todos los Informes del CAESA 2023 de las seis Licenciaturas, las únicas recomendaciones mencionadas como “desatendidas”, tienen que ver con la Licenciatura de Etnomusicología<sup>21</sup>, en cuanto al Plan de Estudios:

El Plan de Estudios está sustentado bajo dos Modelos Educativos: Modelo Educativo del Músico Práctico y Modelo Educativo Humanista Universal, los cuales establecen la realidad académica de la UNAM y la práctica dentro de las aulas, aunque se cuenta con una estructura ordenada y una clara identificación por áreas de formación, este Plan de Estudios data del año 2008 y no ha sido actualizado conforme a los estatutos institucionales, que indican que este trabajo se debe realizar cada seis años; por lo que ha perdido vigencia.

Por otro lado, no se observa un texto producto de una reflexión interna del profesorado sobre la fundamentación filosófica y epistemológica, así como disciplinar que considere las demandas sociales y del mercado laboral, así como aspectos científico-tecnológicos; a partir de lo anterior, se considera desatendida la recomendación 5 emitida por el CAESA en el año 2017: “Realizar un estudio diagnóstico de necesidades sociales, económicas, políticas y de desarrollo cultural, local, regional y nacional y contemplar el avance de la disciplina en el mundo.” (p.10).

Y en cuanto a la Formación Integral, en la que se hacen las siguientes observaciones:

La FaM cuenta con múltiples programas institucionales para la formación integral de los estudiantes, sin embargo en algunos casos no atienden necesidades específicas del Programa Educativo, un ejemplo es el programa Innova UNAM, el cual promueve el emprendimiento, sin embargo no se cuenta con ejercicios que impacten de manera favorable en los estudiantes de etnomusicología, tampoco se observaron eventos relacionados con el tema. Se muestran acciones desde diversas asignaturas pero no se ha logrado implantar una cultura que permita a los estudiantes identificar oportunidades para generar y gestionar recursos o fuentes de financiación para un proyecto o negocio, a partir de lo anterior, se considera desatendida la recomendación 15 emitida por el CAESA en el año 2017: “Diseñar e implementar un programa de desarrollo de emprendedores del

---

<sup>21</sup> <https://www.fam.unam.mx/campus/caesa2023/2023-Informe-CAESA-ETNO-UNAM.pdf>

Programa Educativo en Etnomusicología y que se evidencie la participación de los estudiantes.” (p. 12).

Por otro lado, si bien la Facultad cuenta con diversas actividades artísticas y culturales, dentro de éstas no se evidencia la promoción de la etnomusicología, por lo que el impacto en sus alumnos es nulo. Estudiantes y docentes del programa llevan a cabo diversas actividades de difusión en pro de este rubro, pero desde iniciativas personales; por lo que la recomendación 16 emitida por el CAESA en el año 2017 se considera desatendida, a saber: “Implementar estrategias efectivas de asistencia a dichas actividades y sistematizar la evidencia documental, con el propósito de fortalecer el perfil del alumnado y abonar a la formación integral del estudiantado.” (p. 13).

A pesar de estas recomendaciones, determinadas por el CAESA como “no atendidas” en los Informes de Evaluación del 2023, se ha obtenido nuevamente y de manera consecutiva la reacreditación actual de las seis licenciaturas que se imparten en la FaM, con una vigencia de marzo del 2023 a marzo del 2028<sup>22</sup>. Sin embargo, como aclaración a la comunidad sobre este asunto, la Dirección de la Facultad de Música emite en mayo 2023, el documento “Atención a las Recomendaciones del CAESA 2017 y 2023”<sup>23</sup>, en el que se justifican los incumplimientos y se resta importancia a lo que en principio se consideraba un evento trascendente y relevante para la FaM: promover la evaluación externa y la acreditación de un organismo especializado en la materia, con el propósito de mantener los estándares de calidad educativa. Además, se deja a la siguiente administración las líneas de acción a seguir en la actualización de los Programas Académicos, señalando que:

Si bien son correctos los señalamientos del CAESA A.C. en relación con aquellas recomendaciones denominadas como “No atendidas”, es importante destacar que la Facultad de Música desde el año 2016 al 2023, ha incorporado en los planes de trabajo anuales de la Dirección, avalados por la Dirección General de Presupuesto de la UNAM, todas las acciones que buscaron atender, en su mayoría, las recomendaciones de este organismo acreditador.

Es importante resaltar que el CAESA no es un organismo fiscalizador, ni punitivo, sólo emite observaciones y recomendaciones de orden académico que se atienden en función de las circunstancias y condiciones institucionales, presupuestales y de recursos humanos y materiales con los que cuentan las entidades.

Por otro lado, todas las recomendaciones que tocan a cambios o modificaciones a los planes de estudio, fueron justificadas ante el citado Consejo en términos de las disposiciones institucionales de parte de la rectoría de la UNAM en el año 2020 de suspender todo tipo de actividades y reuniones académicas, de difusión y artísticas debido a la pandemia por Covid-19.

La no atención a estas recomendaciones no implicó falta de voluntad o capacidad para realizar los cambios, sino que las circunstancias globales, nacionales e institucionales no nos lo permitieron. Lo más importante es la mirada prospectiva de la comunidad y la

---

<sup>22</sup> Todos los Informes de Evaluación, los dictámenes y las constancias de la reacreditación 2017 y 2023, se encuentran publicados en <https://www.fam.unam.mx/campus/direccion.php#demoTab6>

<sup>23</sup> <https://www.fam.unam.mx/campus/caesa2023/AccionesRS-Recomendaciones-CAESA.pdf>

administración, que comparte el punto de vista general de la comunidad de iniciar con las tareas de evaluación y diagnóstico de los planes de estudio de las seis licenciaturas que se imparten en la Facultad de Música.

Nuestra labor administrativa consiste en proporcionar todos los recursos para que, en conjunto, como comunidad académica, es decir, la administración, docentes y alumnos, podamos dejar a la administración siguiente las necesidades de cambio en la oferta educativa, así como las líneas de acción a seguir, producto del resultado del diagnóstico.

La actual administración se encuentra en proceso de identificación y valoración de las opciones más adecuadas para la realización del diagnóstico de los planes y programas de estudio, en cuanto tengamos identificada la opción más adecuada que dé cabida a la comunidad docente, así como al alumnado, se comunicarán los criterios de participación en este evento (p. 32).

Este último comentario de la cita anterior, se reitera en un oficio en el que el H. Consejo Técnico de la Facultad de Música, en su III sesión extraordinaria celebrada el 2 de mayo de 2023, acordó emitir un comunicado en el que “invita al profesorado y al alumnado de esta facultad a retomar las actividades para la revisión de los planes y programas de estudio de la Facultad de Música. Con fundamento en el Artículo 16 del RGPAEMPE y del Artículo No. 30 de los Lineamientos Generales para el Funcionamiento de los Estudios de Licenciatura, en breve se comunicarán los criterios de participación en los términos que establece la Dirección de Evaluación Educativa de la UNAM y la Legislación Universitaria”<sup>24</sup>. Sin embargo, si consideramos que en el Informe del CAESA 2017 se establece que “El Plan de Estudios no fue revisado formalmente en forma colegiada en su conjunto y actualizado en los contenidos de sus asignaturas por lo menos una vez en los últimos cinco años, o de acuerdo con la normatividad de cada universidad” (p. 16), el *Diagnóstico Institucional de los Planes y Programas de Estudio de la Facultad de Música*, realizado en 2018 habría perdido su vigencia este año 2023 al cumplirse este plazo límite. Por lo tanto, dicho diagnóstico tendría que reformularse o adecuarse en las subsecuentes Fases, a los condiciones y contextos actuales de la sociedad, más aún con lo aprendido de las experiencias que dejó la Pandemia, en materia de trabajo y estudios en modalidad a distancia y la incorporación de las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones emergentes (TICS), que se desarrollaron y llegaron para quedarse en nuestra vida cotidiana, laboral y académica.

Por último, es necesario mencionar las nuevas propuestas vertidas en cuanto a la Oferta Educativa planteadas en el vigente *Plan de Desarrollo Institucional (PDI) 2020-*

---

<sup>24</sup> <https://www.fam.unam.mx/difusion/cartel/Comunicado-FaM%20017-2023-2-mayo.pdf>

2024<sup>25</sup>. En el que, además de reiterar la urgente revisión y actualización de los planes de estudio de las licenciaturas y replantear la coherencia de los mapas curriculares, se considera entre otras cosas: 1. La necesidad del análisis y comparación de oferta académica similar nacional e internacional; 2. La adaptación de ideas, conceptos y modelos a la realidad de la FaM; y 3. Dar continuidad al *Diagnóstico Institucional de los Planes y Programas de Estudio* en sus siguientes fases, para coadyuvar a la futura toma de decisiones respecto a la creación de nueva oferta educativa para la Facultad (p. 34).

Ante esta inquietud, de contar con una oferta educativa que permita resolver las problemáticas actuales de nuestro país, la Facultad de Música busca atender la diversidad de necesidades, no sólo a través de la creación de nueva oferta académica, sino a través de la actualización de los estudios profesionales que ofrece. Un alto porcentaje de estudiantes y profesores, considera que es necesaria la creación de nuevas licenciaturas y que existen distintos nichos de profesionalización que deben ser atendidos a través de la creación de nueva oferta educativa. Entre las propuestas más sobresalientes se mencionan:

- Licenciatura en Música Antigua o Interpretación Históricamente Informada.
- Licenciatura en Dirección Orquestal y Coral.
- Licenciatura en Jazz.
- Licenciatura en Producción Musical.
- Licenciatura en Tecnología Musical.
- Licenciatura en Ingeniería de Audio.
- Licenciatura en Composición para medios audiovisuales (cine, teatro, entre otros).
- Licenciatura en Musicología,
- Licenciatura en Música popular o Folklórica. La necesidad de que la Facultad se amplíe a otros géneros musicales, considera la creación de esta licenciatura desde el ámbito de la ejecución y no sólo desde el ámbito de la investigación.
- Licenciatura en Musicoterapia. En la actualidad, el uso de la música con fines clínicos, médicos y de salud comunitaria es una realidad laboral y profesional que está tomando fuerza internacionalmente y que, además, permite repensar nuestra profesión en espacios como clínicas y hospitales. (PDI 2020-2024:17 y 85).

Por último, aunque la UNAM abre carreras en función de las necesidades sociales, también las cierra en base a los resultados de egreso con respecto al ingreso, por lo que es necesario hacer un balance entre el número de egresados y la demanda que existe en el plano laboral. Los escenarios en la música son amplios y diversos, sin embargo, las plazas disponibles de trabajo formal son escasas, lo que genera que la mayoría de los egresados ejerzan de manera independiente, muchas veces sin una preparación profesional especializada.

---

<sup>25</sup> [https://www.fam.unam.mx/campus/docs/FaM\\_PDI\\_2020-2024.pdf](https://www.fam.unam.mx/campus/docs/FaM_PDI_2020-2024.pdf)

## V.2. Análisis comparativo: Etnomusicología vs Instrumentista

Para justificar el por qué hacer un análisis comparativo entre las carreras de Instrumentista y Etnomusicología en la Facultad de Música, creo necesario antes que nada, compartir una anécdota que generó la inquietud por definir el perfil profesional de mi quehacer musical, ya que, el haber estudiado como Guitarrista y haber realizado mi primer libro titulado *Compendio de Sones Huastecos: Método Partituras y Canciones*, motivó a involucrarme en los terrenos de los Foros y Congresos de investigación musical. En dichos eventos, percibí que había una contradicción entre ser músico **instrumentista** académico (de música clásica) y estar interesado, por otro lado, en la **investigación** de las culturas musicales, por lo que me intrigaba saber el origen que provocaba, que los respectivos gremios hicieran tal diferenciación con un tinte discriminatorio, entre ambas disciplinas.

Durante el Tercer Congreso Internacional de Cima y Sima: Musicología en Acción, titulado "La Música en México como factor para la construcción de identidad: Una lectura interdisciplinaria", el cual se realizó el viernes 10 de octubre de 2008 en el Aula Magna José Vasconcelos del Centro Nacional de las Artes, participé en la Mesa 4. "Expresiones populares y tradicionales de la música en México: su contribución en los procesos de construcción de identidades. Música Popular y Música Tradicional", presentando la ponencia *El Son Huasteco: Sus fronteras entre lo tradicional y lo académico*, con el fin de promover mi primer libro. En el receso, antes de iniciar la siguiente mesa, se ofreció una comida para los ponentes participantes, a quienes yo desconocía por completo al ser novato en estos eventos, sin embargo, quería aprender y estaba atento a sus pláticas y comentarios. Algún investigador ya mayor, argumentaba con el fin de amenizar el momento y en un tono irónico que sólo existían dos tipos de músicos: los "tocantes" y los "pensantes", comentario que desató una discusión con argumentos que cuestionaban el quehacer de los músicos ejecutantes que carecen de conocimientos teóricos musicológicos, mientras que los investigadores solían no ser buenos intérpretes, aun así, la mayoría de los ahí presentes se reconocía y prefería ser reconocido como músico "pensante". Otro ponente etnomusicólogo que habló sobre la "marginación como elemento de identidad en las canciones del Tri", añadía con cierto sarcasmo, que en realidad había tres tipos de músicos: los "tocantes" los "pensantes" y Ricardo Arjona, haciendo alusión a que este cantautor guatemalteco, ni tocaba, ni pensaba. Yo sólo escuchaba mientras consumía mis alimentos, ya que, aunque no



estaba de acuerdo y no creía necesario tomar partido al enmarcarme dentro de uno de estos “tipos” de músico, carecía de argumentos para involucrarme y defender mi postura.

Al reconocer mi falta de preparación y al encontrar más preguntas que respuestas en estos encuentros, tuve la necesidad de profundizar en estos temas e inicié mis estudios en Etnomusicología, sin embargo, este pensamiento lo vi muy marcado al ingresar a la licenciatura de esta disciplina, ya que durante toda la carrera observé como se trasfiere el discurso disciplinar de la mayoría de los docentes al alumnado, quienes pretenden perfilarse y legitimarse profesionalmente durante sus estudios haciendo alarde de la “erudición”, en contraposición al “virtuosismo” de los alumnos instrumentistas. Todo esto, enfatizó y reforzó la necesidad de entender la procedencia de tal diferenciación, que ahora pretendo vislumbrar, al hacer una revisión y análisis comparativo de ambas disciplinas: Etnomusicología e Instrumentista (Guitarra), ya que al ser las licenciaturas que he estudiado, he podido constatar este planteamiento desde la praxis. No será de extrañar que esta tendencia se vea reflejada, incluso detonada desde el mismo sistema educativo, al contrastar perfiles y planes de estudio como veremos más adelante.

Los argumentos que expone la profesora Alejandra Cragolini en su ponencia “Sujeciones y disrupciones. Discurso disciplinar-institucional y praxis del pensamiento en el ámbito de la licenciatura en etnomusicología de la Facultad de Música de la UNAM”<sup>26</sup>, dan cuenta de lo anterior y son un excelente preámbulo a nuestro análisis comparativo:

Siguiendo a Foucault, pensamos a la etnomusicología desde el orden del discurso, como espacio de lucha y como objeto de deseo. En tanto disciplina científica rige y controla la producción del discurso, define sus objetos, sus métodos, y un corpus de proposiciones consideradas verdaderas. Asimismo, los sistemas educativos bajo los cuales la disciplina se transmite, constituyen modalidades políticas de perpetuación o modificación de dichos discursos (Foucault 2009).

La licenciatura en etnomusicología que, desde 1985, se imparte en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, configura un dispositivo (Agamben 2011) más en el entramado de sostén, perpetuación o cuestionamiento de saberes y de formaciones discursivas disciplinarias.

El objetivo de esta ponencia es interpretar críticamente el proceso local de formación del discurso etnomusicológico, en interacción con la praxis académica y del pensamiento, circunscribiéndonos al ámbito de construcción de conocimiento en la relación docentes-alumnos. Se presenta una sistematización de los principales problemas de investigación planteados por los alumnos de la carrera de etnomusicología en la última década, en el marco de proyectos de cambio de nivel de propedéutico a licenciatura, y de tesis de licenciatura, en correlato con su posicionamiento en el entramado del diseño curricular, y del contexto institucional.

---

<sup>26</sup> Primer Congreso de Etnomusicología de la Facultad de Música (Programa General), 2016.  
<https://www.fam.unam.mx/coordinaciones/congreso/pc/programa.php>

Partiendo del supuesto de que, tanto docentes como alumnos somos hablados por el discurso disciplinar-institucional (Lacan 2003), se analizan las tensiones generadas en el proceso de planteamiento de preguntas de investigación y de las correspondientes metodologías para su abordaje, en relación a la sujeción a proposiciones de verdad. Asimismo se problematiza en torno a cómo dicha coacción de saberes interviene en el plano actitudinal, imposibilitando ciertas preguntas, reforzando represiones y mecanismos defensivos, o deviniendo en angustia frente al imperativo de métodos no adecuados para problemáticas emergentes.

En tanto dicho disciplinamiento discursivo se instala en un cuerpo, lo sujeta a significantes que insisten a pesar de los procesos de puesta en cuestión; lo afecta con imperativos totalizantes posicionadores de sujetos. Sin embargo, en el acto de pensar, irrumpen saberes, conceptos, preguntas que, anclados en lo vivencial, trastocan los límites y los objetos de las formaciones discursivas disciplinarias y ponen en jaque la compulsión a repetir proposiciones y métodos con valor de verdad. Lo que aparece como disruptivo genera extrañeza y resistencias, en tanto el Discurso Universitario, del lado del Amo (Lacan 2006), opera desde un “saber” sobre lo que se debe hacer. La lucha con esta tensión se traduce en un constante repensar métodos, en un convivir con la angustia de la incertidumbre frente a la subversión del mandato y en una configuración de nuevos saberes que, progresivamente, des-sujetan y producen políticas de intervención desde el saber hacer de la disciplina (Resumen de Ponencia, 2016:69-70).

Este discurso disciplinar o mejor dicho “disciplinamiento discursivo” institucional, es diferenciado en cada carrera de la FaM y se rige en gran medida por la manera en la que se distribuyen las asignaturas en los Mapas Curriculares, las cuales, ponen en acción ciertos conceptos y valores de la comunidad académica en cada uno de los claustros correspondientes. La estructura curricular del plan de estudios comprende 5 *Líneas de Formación* organizadas en bloques de conocimiento, de acuerdo con los elementos esenciales en la educación musical y la formación de profesionales en sus diferentes orientaciones, los cuales, se desarrollan de manera progresiva durante la licenciatura.

Las **Líneas de Formación** son: 1) Musical, 2) Humanística-Social, 3) Educativa, 4) Investigación, y 5) Multidisciplinaria. Dichas líneas, están integradas a su vez, con *Áreas de Conocimiento* vinculadas entre sí respecto al corpus de contenidos que las definen, ya que, las asignaturas están organizadas conforme a un campo de conocimiento específico, estableciendo distintos marcos de referencia del saber musical. Las **Áreas de Conocimiento** son: Conceptual, Interpretación, Estructura Musical, Histórica-Social, Filosófica (Estética y Ética), Pedagógica, Psicológica e Investigación, las cuales incluyen asignaturas que proporcionan los contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales, básicos para el abordaje de cada una de las carreras en la FaM<sup>27</sup>. Estas áreas se inclinan en mayor o menor medida hacia un perfil disciplinar: Ejecución, Investigación o Educación.

---

<sup>27</sup> Proyecto de Modificación del Plan de Estudios de la Licenciatura en Etnomusicología, 2007.

Para entender algunos de los mecanismos de integración o exclusión en los procesos de formación de cada disciplina o perfil disciplinar, es necesario acudir a los planteamientos de Bourdieu sobre el concepto de *Campos*, un conjunto de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones en ámbitos de lucha social, ejerciendo violencia simbólica como medio de imposición en formas específicas de dominio y monopolio. En las universidades, “este espacio se halla en medio de luchas y alianzas por el dominio del poder simbólico de nominar lo que es legítimo en la formación de estudiantes, la producción de investigaciones y de tesis” (Sánchez Dromundo, 2007). En otras palabras:

Este espacio se caracteriza por relaciones de alianza entre los miembros, en una búsqueda por obtener mayor beneficio e imponer como legítimo aquello que los define como grupo; así como por la confrontación de grupos y sujetos en la búsqueda por mejorar posiciones o excluir grupos. El **campo académico** es un espacio complejo compuesto por productores (investigadores y académicos), distribuidores (profesores e instancias de difusión), consumidores (estudiantes, investigadores y estudiosos) e instancias legitimadoras y distribuidoras del bien (universidades e institutos de investigación) (p. 6).

Para ejemplificar la aplicación de las teorías y conceptos de Bourdieu, mostraré un trabajo que aborda esta lucha de legitimación entre campos disciplinares. En la tesis de licenciatura *Una etnografía en la Escuela Nacional de Música: donde la Institución propone y los alumnos disponen. Prácticas y creencias musicales en voz de sus estudiantes* de Kaaren Mastache Martínez (2010), se observa desde el título, que se da mayor peso a los elementos reproducidos y practicados por los estudiantes, bajo el canon de la música académica que rige las relaciones sociales y convenciones de comportamiento en la ENM. Abordando las diferencias en cuanto a percepción y prestigio, así como, los estereotipos dominantes que se tienen entre las distintas especialidades de esta escuela, la autora asevera que:

Sin duda, algo que queda claro es que la percepción y construcción de diferencias existe. En ocasiones esta diferencia se construye a partir de actitudes personales –divo, egocéntricos, fiesteros, joviales, borrachos-, en otras ocasiones tiene que ver con el origen social con que se asocia al instrumentista y su instrumento –banda, de pueblo, de élite, naco, fresa-, o en otras ocasiones con las actividades que tienen más prestigio en la ENM –no tocan, muy teóricos, estudiosos-. En muchas de estas distinciones es evidente la relación entre grupos análogos y opuestos: los que tocan y los que no, cantantes e instrumentistas, intérpretes y compositores, cuerdas y alientos, piano y guitarra (Mastache, 2010:75).

Como vemos, en esta tesis se recarga en los alumnos toda la responsabilidad de la construcción del discurso disciplinar discriminatorio, según estereotipos, prejuicios y cuestiones individuales, sin reconocer que dicho discurso está configurado desde los

lineamientos institucionales y su ejercicio de dominación en los respectivos claustros de cada carrera, como se pretende demostrar en el desglose comparativo a continuación.

Antes de iniciar como tal el **Análisis Comparativo** de cada rubro (publicados en la página oficial de la FaM), cabe aclarar que dicha comparación se hará en los términos señalados, es decir, contrastar similitudes y diferencias entre las disciplinas en cuestión. Ya que en los documentos ya mencionados (CAESA 2017, CAESA 2023 y Diagnóstico 2018) se hacen innumerables observaciones de diversa índole que no será pertinente reiterar aquí.

**Comparación de Objetivos Generales**, los cuales son, una síntesis que expresa los resultados que se pretenden alcanzar con el proceso formativo, es decir, las capacidades (saberes y competencias) que se pretenden desarrollar en el estudiante (Márquez, 2015: 50). Los objetivos generales en la FaM, son idénticos para todas las disciplinas: “Que el estudiante obtenga una sólida formación respaldada en referentes musicales, humanísticos-sociales, educativos y de investigación, que le permitan enriquecer la vida cultural del país y contribuir al mejoramiento de los procesos educativos”<sup>28</sup> (Guía Conceptual, 2018:8). Por lo tanto, en este rubro no se reflejan diferencias entre Etnomusicología e Instrumentista, en “ambas” licenciaturas se presume una “sólida” formación: musical, humanística, educativa y de investigación, lo cual no se sostiene como veremos de aquí en adelante, ya que desde los requisitos de ingreso se determina un cierto perfil para cada disciplina.

**Comparación de Perfiles** que se dividen en, el Perfil de Ingreso: integración de los conocimientos, habilidades y actitudes que debe reunir el aspirante para cursar y terminar con mayores posibilidades de éxito los estudios profesionales que pretende iniciar. Y el Perfil de Egreso: descripción de las características específicas (conocimientos y habilidades; valores y actitudes) que obtendrán los alumnos una vez concluido el proceso formativo. El desarrollo de tales características, contribuirán a que los estudiantes tengan un desempeño exitoso, pertinente y eficaz en el ámbito profesional (Márquez, 2015:51-53).

En la FaM se requiere la acreditación de un Ciclo Propedéutico de tres años, con el propósito de homogenizar los conocimientos, desarrollar las capacidades y habilidades musicales de los alumnos interesados en iniciar una licenciatura en la Facultad. Los perfiles de ingreso y egreso de este periodo, integran la formación básica musical indispensable para su ingreso al nivel superior<sup>29</sup>. A continuación, los aspectos de contraste (negritas):

---

<sup>28</sup>. [https://www.fam.unam.mx/temp/docs/UPEA\\_GUIA\\_CONCEPTUAL\\_2018.pdf](https://www.fam.unam.mx/temp/docs/UPEA_GUIA_CONCEPTUAL_2018.pdf)

<sup>29</sup> <https://www.fam.unam.mx/campus/propedeutico.php>. Recuperado en Mayo 2023.

CUADRO COMPARATIVO DE PERFILES EN EL CICLO PROPEDÉUTICO		
PERFIL	Instrumentista	Etnomusicología
Ingreso	Aptitudes musicales.	Aptitudes musicales.
	<b>Habilidad instrumental e intelectual.</b>	<b>Habilidad para comprender y sintetizar textos.</b>
	<b>Técnica, teoría y expresividad musical.</b>	<b>Apertura a la diversidad musical.</b>
	<b>Disciplina en el estudio y sensibilidad.</b>	<b>Capacidad para la reflexión.</b>
	Aspectos humanístico y social.	Áreas de ciencias sociales y humanidades.
Egreso	<b>Formación básica instrumental-artística.</b>	<b>Formación básica musical.</b>
	Conocimiento técnico.	Conocimiento técnico.
	<b>Ámbito estilístico y teórico.</b>	<b>Ámbito científico y metodológico.</b>
	Enfoque humanístico-social.	Enfoque humanístico-social.
<b>Profesional</b>	No existe	No existe

Los perfiles de ingreso a este nivel son congruentes con respecto a los exámenes de admisión, (sobre el examen de Aptitudes Musicales Generales haré mis cuestionamientos de su aplicación y eficiencia en el Apartado 4), principalmente con el de Área Específica. Para Etnomusicología: se evalúan las aptitudes hacia la investigación, la reflexión en torno a las prácticas musicales y las habilidades de comprensión de textos, de síntesis conceptual y de argumentación, plasmadas de manera holística en un ensayo y cotejadas en entrevista. Y para Instrumentista (Guitarra): se evalúa el nivel de formación mecánico-estructural con ejercicios de técnica, las posibilidades expresivas y discursivas en la interpretación de una pieza obligatoria y las habilidades técnico-mecánicas en la ejecución de una obra elegida<sup>30</sup>. Ahora bien, en el Perfil de Egreso vemos por un lado, que se diluye la diferencia trazada en el de ingreso y por otro, falta articulación con el perfil de ingreso de la licenciatura.

En el nivel superior, a pesar de que el Objetivo General de los planes de estudio es el mismo en todas las carreras y no considera las diferencias entre disciplinas, vuelve a hacerse evidente el contraste, el menos en la descripción de la **Características de las Licenciaturas** que se hace en la página oficial de la FaM<sup>31</sup>, donde se menciona que en la Licenciatura de Instrumentista, se forman especialistas en la técnica, el repertorio y la estilística de la música instrumental; para la interpretación musical y constituir así un enlace entre el compositor y el público. Y en la de Etnomusicología, se prepara a investigadores abocados al estudio y registro de las diferentes culturas musicales, con énfasis en las mexicanas, permitiendo desarrollar tareas de registro, análisis musical e histórico-social, de las distintas manifestaciones musicales.

<sup>30</sup> <https://enmvirtual.net/aspirantes/AEPropedeutico01.php>. Recuperado en Mayo 2023.

<sup>31</sup> <https://www.fam.unam.mx/campus/licenciaturas.php>. Recuperado en Mayo 2023.

Sin embargo, aunque en la descripción de las características de las Licenciaturas están marcadas las diferencias que hemos estado señalando, en los perfiles de Ingreso, Egreso y Profesional hay ambigüedad por el afán de mostrar que en ambas carreras se logra una formación interdisciplinar. En su descripción, ya no queda tan clara la diferenciación, ya que en la mayoría de los puntos hay coincidencia con mínima variación, como se muestra:

CUADRO COMPARATIVO DE PERFILES DEL NIVEL LICENCIATURA		
PERFIL	<b>Instrumentista</b>	<b>Etnomusicología</b>
<b>Ingreso</b>	Aptitudes musicales, <b>instrumentales</b> e intelectuales.	Aptitudes musicales e intelectuales.
	Aspectos técnico, teórico, expresivo, y humanístico-social.	Aspectos técnico, teórico, expresivo, y humanístico-social.
	Disciplina en el estudio, sensibilidad y capacidad para el trabajo individual y colectivo.	Disciplina en el estudio, sensibilidad y capacidad para el trabajo individual y colectivo.
	Interés por la docencia, investigación y difusión de la cultura musical.	Interés por la docencia, investigación y difusión de la cultura musical.
	Sentido ético y creatividad.	Sentido ético y creatividad.
<b>Egreso</b>	Sólida formación <b>instrumental</b> y artística.	Sólida formación artística.
	Conocimiento técnico, <b>estilístico</b> , teórico y humanístico-social.	Conocimiento técnico, <b>científico, metodológico</b> y humanístico.
	No se define. (Objeto de Estudio)	<b>Estudiar, comprender y explicar la unidad y diversidad de las culturas musicales de México y otras latitudes.</b>
	Enriquecer la vida cultural del país a través de la difusión, la enseñanza y la investigación de la música.	Enriquecer la vida cultural del país a través de la investigación, la enseñanza y la <b>Práctica Artística: creación, ejecución</b> y difusión.
	Actitud crítica, <b>ética, creativa y con disposición para la superación permanente.</b>	Perspectiva <b>multidisciplinaria, analítica, comprensiva, colaborativa, propositiva, abierta</b> y crítica.
<b>Profesional</b>	Incide de manera crítica, creativa y ética en el desarrollo cultural nacional e internacional.	Incide de manera crítica, creativa y ética en el desarrollo de la cultura y la <b>ciencia</b> en el país.
	Mediante <b>la interpretación</b> , la difusión, la enseñanza, la investigación, la promoción y administración de la música.	Mediante la investigación, difusión, enseñanza, <b>preservación</b> , promoción y administración de la música.
	En el ejercicio libre de la profesión, en instituciones educativas, centros culturales y de formación artística, <b>compañías grabadoras, funciones teatrales, compañías de ballet y ópera.</b>	En medios de comunicación, instituciones educativas, centros académicos y culturales, centros e <b>institutos de investigación, acervos documentales, museos, bibliotecas, foros de concierto.</b>
	<b>Interviene como solista o miembro de un conjunto, en conciertos, grabaciones, espectáculos músico-teatrales, filmaciones y otras actividades artísticas.</b>	No se define (Actividades)
	Puede fortalecer su desarrollo artístico en México y el extranjero; ingresar a estudios de especialidad o de maestría en <b>interpretación, pedagogía, dirección</b> y disciplinas afines.	Puede fortalecer su desarrollo artístico en México y el extranjero; ingresar a estudios de especialidad o de maestría en <b>musicología</b> y otras disciplinas afines.

A continuación, se presentan algunas observaciones que hacen los profesores de la FaM y que coincide de alguna manera con mi planteamiento:

- Un aspecto importante a evaluar es la pertinencia de los perfiles de ingreso, egreso y profesional de las seis licenciaturas de la Facultad de Música, respecto al objetivo general de los planes de estudio.
- La ambigüedad y amplitud con la que están redactados los distintos perfiles no sólo confunde a los profesores sino sobre todo a los aspirantes y alumnos que entran con cierta idea de lo que implica estudiar música en la Facultad de Música. En ese sentido, es que algunos docentes consideran que son imprecisos o incluso, engañosos.
- Los perfiles no están diferenciados en función de las características particulares de las licenciaturas.
- Los perfiles apuntan a distintas habilidades y actitudes, sin embargo, no se hace explícito cómo éstas serán desarrolladas. Este es el caso del tema de la creatividad, en ese sentido, consideran pertinente el desarrollo de perfiles más realistas, con características acotadas, con la finalidad de que éstas sean metas alcanzables.
- Los perfiles de egreso debido a la cantidad de conocimientos, habilidades y aptitudes que refieren, no sólo parecen ambiguos sino ambiciosos para el nivel de licenciatura (Diagnóstico, 2018:24-26)

**Comparación de Modelos Educativos**, en los que se sustentan los Planes de Estudio de las carreras en la FaM, son: el Modelo Educativo del Músico Práctico y el Modelo Educativo Humanista Universal, los cuales representan la forma en que se debe llevar a cabo el proceso de enseñanza-aprendizaje y la práctica dentro de las aulas. Se sustentan en teorías y enfoques filosóficos, sociológicos, psicológicos y pedagógicos, que orientan la práctica educativa guiando las tareas de diseño, planeación, implementación y evolución dentro de la institución. A continuación, se describen los dos tipos de Modelo Educativo<sup>32</sup>:

- **Músico Práctico.** Su perfil general es formar intérpretes (instrumentistas, pianistas y cantantes) y compositores de música clásica; con compromiso ético y humanista para la preservación del patrimonio musical universal y nacional, así como para alcanzar un liderazgo educativo en estos campos disciplinares. Además, el perfil de músico práctico, implica **tocar** (interpretación-ejecución instrumental) algún instrumento musical de manera individual o colectiva (en ensambles diversos), **cantar** (interpretación-ejecución vocal) a partir de la notación musical tradicional moderna, y **crear** obras musicales (composición).  
Este modelo presenta las relaciones del fenómeno de la formación del músico profesional en su perfil músico práctico, a través de dos grandes dimensiones: a) de la estructura, el funcionamiento institucional y el desarrollo histórico; y b) de las funciones sustantivas de docencia, investigación y extensión y difusión de la cultura.
- **Humanista y Universal.** La definición corresponde al modelo educativo tradicional en el ámbito de las humanidades y las ciencias sociales, siendo su estructura epistemológica de base el conjunto de referentes y estructuras ideológicas de las siguientes disciplinas:

---

<sup>32</sup> Evaluación de Planes de Estudio. Guía Conceptual: Definiciones Académicas e Institucionales de la FaM. [https://www.fam.unam.mx/temp/docs/UPEA\\_GUIA\\_CONCEPTUAL\\_2018.pdf](https://www.fam.unam.mx/temp/docs/UPEA_GUIA_CONCEPTUAL_2018.pdf)

antropología y pedagogía, así como de la psicología, la filosofía y algunas áreas de las ciencias duras tales como las matemáticas y la física.

La columna vertebral de este modelo contiene la línea filosófica del humanismo con todos sus referentes concomitantes tales como: la idea del ciudadano y su participación activa cívica, la ética y moral seculares, y la noción del ciudadano de su nación y ciudadano del mundo (Guía Conceptual, 2018:5).

Estos modelos son nombrados de otra manera en el documento de Diagnóstico del 2018 al que ya hemos hecho referencia, en donde se considera que académicamente se identifican dos grandes Ámbitos de Formación: el Artístico y el Interdisciplinar (Diagnóstico, 2018:16). Sin embargo, el criterio de clasificación de las seis Licenciaturas en la FaM en cuatro áreas de conocimiento es el mismo, como se muestra en el cuadro siguiente:

MODELOS EDUCATIVOS (Ámbitos de Formación)		
ÁREA	Músico Práctico (Artístico)	Humanista Universal (Interdisciplinar)
Interpretación	Lic. Instrumentista, Piano y Canto.	-
Creación	Lic. Composición.	-
Enseñanza	-	Lic. Educación Musical.
Investigación	-	Lic. Etnomusicología.

También, durante la transición de Escuela a Facultad de Música se advierte esta distinción, y aunque se apuesta por lograr en los estudiantes una formación de **Músico Universitario**, con un perfil que se distingue del modelo exclusivamente profesionalizante del **Músico de Conservatorio**, es un asunto pendiente si se considera que se mantienen vigentes los Planes del 2008 basados en estos Modelos Educativos.

Es aquí, en esta comparación, donde creo que se **gesta** la división “Pensante - Tocante” que se cuestionaba en un principio y que se encuentra institucionalmente marcada, justo por estos dos tipos de Modelos Educativos en las carreras de la FaM. Aunque, en el documento “Licenciatura en Etnomusicología: Informe de Autoevaluación CAESA-2017”<sup>33</sup>, se menciona que estos modelos son “recíprocamente complementarios”, veremos que en realidad son antagónicos e incluso excluyentes.

En dicho informe, se considera que el “corazón de la música”, está constituido por cuatro unidades de conocimiento **fundamentales** y **fundacionales** para los estudios de licenciatura: 1) solfeo y entrenamiento auditivo; 2) armonía tonal; 3) contrapunto tonal) y, 4) el estudio técnico del instrumento musical (incluidas las cuerdas vocales y los resonadores naturales en los cantantes). Los contenidos de la enseñanza musical se

<sup>33</sup> [https://www.fam.unam.mx/temp/pdf/ETNOMUSICOLOGIA\\_INF\\_FINAL\\_AUTOEVALUACION.pdf](https://www.fam.unam.mx/temp/pdf/ETNOMUSICOLOGIA_INF_FINAL_AUTOEVALUACION.pdf)



expresan en estas cuatro unidades de aprendizaje bajo el criterio de áreas de formación, las cuales, están interrelacionadas desde los procesos formativos internos de cada unidad en un quehacer pedagógico de orden artístico. Cabe decir, que dichas unidades de conocimiento, pertenecen a la tradición europea de la música clásica, no sólo en cuanto al repertorio, sino también, a la manera de formar y desarrollar habilidades teórico-prácticas, así como, a la respuesta estética y comprensión de la obra musical (p 15-17). Sin embargo, este “corazón” parece ser un tanto más pequeño en los Etnomusicólogos que en los Instrumentistas, como se hace notar en la siguiente cita:

Aunque se considera el perfil del *músico práctico* condición ideal como etapa de base para los estudios *humanistas y universales* propios de la etnomusicología y la educación musical, **el nivel de dominio de las unidades 1-4 del perfil del músico práctico, son menores** en relación con las licenciaturas en instrumentista, piano, canto y composición. Esto se debe a la necesidad de adquirir conocimientos propios de las disciplinas en cuestión, tales como la investigación etnográfica de la música en un sentido antropológico amplio del término, o ramas de las ciencias duras como la acústica y sus aplicaciones en la definición física de los instrumentos musicales del mundo (organología). (Autoevaluación FaM, 2017:20)

En este mismo tema, se tiene una opinión contrastante desde la perspectiva de los profesores, que observan la necesidad de una mejor preparación musical en las carreras de Educación Musical y Etnomusicología:

Algunos docentes consideran que tanto los educadores musicales como los etnomusicólogos deben tener una **formación básica como músico**; en el caso de los primeros, debido a que es precisamente la música la materia que van a enseñar. Sin embargo, otros maestros mencionan una problemática presentada con anterioridad, en la cual los etnomusicólogos se sentían discriminados por la dificultad de no poder elevar el nivel y exigencia en la enseñanza del instrumento musical. (Diagnóstico, 2018:24)

Otra diferencia que tiene que ver con la formación entre carreras, es el caso de la Investigación. Donde la institución justifica de nueva cuenta la carencia de este ámbito de conocimiento, ahora del lado de los instrumentistas:

Para el perfil del músico práctico, el ámbito de **la investigación** en su sentido tradicional académico, **no constituye una de sus tareas principales**, sino una labor periférica ocasional. Lo anterior, en virtud de la demanda de concentración y preparación para sus objetivos principales que son la interpretación y la composición musicales. (Autoevaluación FaM, 2017:19)

Sin embargo, los docentes expresan abiertamente que a los músicos (prácticos) de la Facultad de Música, les cuesta mucho trabajo incluso verbalizar, escribir y analizar ideas concretas. Por esta razón, consideran que, es importante desarrollar estas habilidades a lo

largo de los estudios, ya que, son elementos indispensables para el ejercicio de la investigación y por lo tanto, también para el desarrollo intelectual de los estudiantes:

- La línea formativa en investigación en el caso de las carreras de instrumentista, composición, piano y canto es insuficiente para lograr el desarrollo de esta habilidad en los estudiantes. Esta formación es necesaria para el desarrollo intelectual del estudiante, además de que coadyuva al logro de la titulación, y facilita el ingreso al posgrado.
- El problema, [...] no sólo refiere a las asignaturas que componen los planes de estudio, sino también, a que los profesores escasamente cuentan con la formación adecuada para atender este tipo de asignaturas y dar seguimiento a los estudiantes.
- [...] algunos profesores consideran que se debe ser realista. En ese sentido, se podría poner la investigación dentro de los perfiles o los objetivos generales, siempre y cuando aparezca como una posibilidad, puesto que su obligatoriedad impacta en el ingreso y egreso de los estudiantes. Lo que implica resignificar el perfil y los objetivos.  
(Diagnóstico, 2018:28)

Como vemos, hay opiniones encontradas sobre la pertinencia de incorporar la línea formativa en investigación, a las otras áreas de estudio. Haré mi propuesta más adelante.

**Comparación del Mapa Curricular**, cuya representación gráfica y esquemática del plan de estudios, permite ubicar la congruencia de las asignaturas y su balance entre las áreas de conocimiento. Los elementos esenciales que componen un mapa curricular son: ciclos de formación, nombre de la asignatura, número de horas, número de créditos, semestres y seriación. (Márquez, 2015: 63). Lo planteado en los Modelos Educativos de la FaM lo veremos reflejado en los mapas curriculares, como veremos a continuación.

Aunque en los mapas curriculares del **Ciclo Propedéutico**<sup>34</sup> no está definida la Línea de Formación ni el Área de Conocimiento, clasificaré las asignaturas basándome en la organización de los planes de Licenciatura al menos en el Área de Conocimiento, para que sea más clara su comparación, en el siguiente cuadro:

MAPA CURRICULAR DEL CICLO PROPEDEÚTICO		
Área de Conoc.	Instrumentista	Etnomusicología
Conceptual	Introducción a la Música I-II	Introducción a la Música I-II
	-	<b>Introducción a la Etnomusicología I-II</b>
Interpretación	Téc. y Rep. Elem. de Guitarra I-VI	Guitarra (Etnomusicología) I-VI
	Conjuntos Corales I-II	Conjuntos Corales I-II
	<b>Conjuntos Instrumentales I-II</b>	-
Teoría Musical	Solfeo y Entrenamiento Auditivo I-VI	Solfeo y Entrenamiento Auditivo I-VI
	Armonía I-IV	Armonía I-IV
	Contrapunto I-II	Contrapunto I-II
Histórico-Social	<b>El Espacio Social de la Música I-II</b>	<b>Historia de la Música Universal I-II</b>
Pedagógica	Taller de Inducción a la Vida Univ.	Taller de Inducción a la Vida Univ.
Investigación	-	<b>Métodos y Técnicas de Inv. I-II</b>
	-	<b>Introducción a la Etnografía Mus. I-II</b>

<sup>34</sup> <https://www.fam.unam.mx/campus/propedeutico.php>

Aquí, vemos una contradicción entre los perfiles y el mapa curricular, en los primeros se establece una clara diferencia, mientras que en el segundo es mínima en cuanto a las asignaturas que se inclinan más a la investigación en Etnomusicología (tres asignaturas) y ligeramente a la interpretación (Conjuntos instrumentales) en el Instrumentista. Así, el Guitarrista carece de preparación en investigación, el etnomusicólogo no practica los ensambles, y en ambas disciplinas no se cuenta con preparación pedagógica. Además, hay diferenciación en los programas de “Guitarra” en el Instrumentista y “Guitarra” en la Etnomusicología, haremos un contraste de estas asignaturas en ambos niveles más adelante.

En el nivel superior se invierten los papeles, ya que, por un lado los Objetivos y los Perfiles son demasiado abiertos, y por otro, en los Mapas Curriculares de cada Licenciatura se enfatiza la diferencia entre disciplinas<sup>35</sup>, como podemos ver en el siguiente cuadro:

MAPA CURRICULAR DE LICENCIATURA EN MÚSICA			
Línea de Form.	Área de Conoc.	Instrumentista (Guitarra)	Etnomusicología
Musical	Conceptual	- - -	Etnomusicología I-IV Transcripción Musical I-IV Acústica y Organología I-II
	Interpretación	Guitarra I-VIII Música de Cámara I-VIII Conjuntos Orquestales I-VI Armonía al Diapasón I-IV	T. S. I. Guitarra I-VIII Inst. Trad. de México I-IV - -
	Estructura Musical	Teoría y Análisis M. I-VIII -	Teoría y Análisis M. I-II Análisis Etnomusicológico I-IV
Humanística Social	Histórica Social	Historia de la M. Univ. I-IV Historia de la M. Mex. I-II - - - - -	Historia de la M. Univ. I-II Historia de la M. Mex. I-II Culturas M. de México I-II Culturas M. del Mundo I-II Folklorología I-II Teoría Antropológica I-II Antropología de M. I-II Sociología de la M. I-II
		Filosófica	Filosofía del Arte I-II
Educativa	Pedagógica	Psicopedagogía Musical I-II Prácticas Docentes I-II	Psicopedagogía Musical I-II -
	Psicológica	-	-
Investigación	Investigación	Investigación Documental I-II Seminario de Titulación I-II	Seminario de Investigación I-IV -
Línea Interdisciplinaria		6 Optativas	6 Optativas

En ambos mapas curriculares se observa que no hay contrapeso entre lo instrumentista y la investigación, sino que en realidad existe una carencia de materias en el ámbito histórico, teórico y de investigación para la carrera de Guitarra, la cual es apenas evidente en

<sup>35</sup> <https://www.fam.unam.mx/campus/mp/mp-guitarra.html>  
<https://www.fam.unam.mx/campus/mp/mp-etnomusicologia.html>

Propedéutico, pero es mucho más marcada en la Licenciatura, ya que el Instrumentista no cursa nueve materias de las áreas de conocimiento Conceptual e Histórico-Social.

Aunque se menciona en los perfiles de ambas carreras el desarrollo de la creatividad, no hay asignaturas que cubran esta necesidad incorporando técnicas como la improvisación. Lo mismo sucede con el ámbito de la enseñanza, que a pesar de ser el campo profesional de muchos egresados que se aventuran a la docencia, se carece de una formación pedagógica.

Hasta este punto, podemos afirmar que no existe articulación en el transcurso de ambas carreras, ya que se desarrollan alternando entre lo general y lo particular, entre lo integral y lo diferenciado, como se muestra en el siguiente cuadro:

→	PROPEDEÚTICO		→	LICENCIATURA		→
Objetivo Carrera	Admisión y Perfil Ingreso	Currícula y Perfil Egreso	Características Licenciatura	Perfil Ingreso	Modelos y Currícula	Perfil Egreso
<b>General</b>	<b>Particular</b>	<b>General</b>	<b>Particular</b>	<b>General</b>	<b>Particular</b>	<b>General</b>

Esta desarticulación entre los objetivos y perfiles en los distintos niveles educativos de la Facultad de Música, así como, la falta de congruencia con los contenidos de los programas de asignatura, se hace evidente en diferentes aspectos que veremos adelante.

En lo que refiere al área de **Investigación**, quisiera resaltar un par de cuestiones, 1. La información que se obtiene en las clases siempre es de segunda mano, ya que se analizan trabajos de otros sin generar teoría a partir de investigaciones propias durante la carrera. 2. Esto se debe a que se privilegia invariablemente la teoría sobre la práctica. En este aspecto los profesores de la FaM observan lo siguiente:

La redacción de los perfiles no corresponde con la realidad de lo que sucede en la Facultad de Música, un ejemplo de ello es el perfil de etnomusicología, en el cual, no se especifica si es un músico con formación para la investigación, o un investigador de la música con conocimientos musicales. (Diagnóstico, 2018:17)

En cuanto a la carrera de instrumentista y el tipo de música comentan que:

En los perfiles de ingreso no se especifica el tipo de repertorio que será estudiado en la licenciatura a la que buscan ingresar. Sin embargo, al consultar los principios rectores de la entidad en la página de internet u otros medios oficiales, se hace evidente la dirección de la Facultad de Música en torno a la música clásica. (Diagnóstico, 2018:24)

Y en cuanto a la línea de formación Multidisciplinaria, la propia institución reconoce que el plan de estudios cuenta con dos mecanismos de flexibilidad curricular: a) La creación de asignaturas optativas para cada área generadas de manera semestral por iniciativa de algunos docentes, que los estudiantes pueden elegir libremente en base a sus propios

intereses entre los diversos contenidos de las asignaturas; y b) La incorporación de contenidos vigentes por parte de los docentes bajo el principio de **libertad de cátedra**, es decir, que son los maestros quienes en base en su criterio, integran nuevos saberes a sus prácticas educativas. (Autoevaluación CAESA 2017:68). Sin embargo, de este segundo mecanismo (libertad de cátedra), los propios profesores tienen sus reservas, diciendo que:

El escaso logro de los objetivos del plan de estudios, así como de los programas que lo componen, se debe a distintas causas:

- a) Ausencia de un mecanismo institucional que regule y vigile su operatividad.
- b) Libertad de cátedra, que en ocasiones se convierte en libertinaje (de cátedra).
- c) La operatividad del plan de estudios tiene que ver con el proceso de enseñanza llevado a cabo en el aula. En ese sentido, el problema que se presenta es que cada profesor da clase de manera particular, así como en función de los temas que considera pertinentes. Es por ello que al cambiar de profesor se hacen evidentes las carencias en la formación de los estudiantes.
- d) Desconocimiento de los planes y programas de estudio tanto como por parte de los estudiantes, como de los profesores.
- e) La “inercia académica” que impide los cambios necesarios ya sea por miedo o por comodidad. En el caso de los docentes, al estar cómodos en su forma de enseñanza, por su tipo de nombramiento o bien, por miedo a aprender nuevas formas de enseñanza y nuevos lenguajes musicales (Diagnóstico, 2018:27).

Para entender este último inciso que menciona el “tipo de nombramiento” en los profesores (de asignatura o de tiempo completo), es necesario recurrir a un planteamiento que hacen ellos mismos, sobre los problemas relacionados con la Evaluación de la Actividad Docente:

El pago diferenciado entre profesores de asignatura y los profesores de tiempo completo es injusto pues la comunidad de docentes de la Facultad de Música considera que ambos hacen el mismo trabajo. [...] La comunidad de docentes percibe como injusto que algunos profesores de tiempo completo asistan poco tiempo a la facultad, tengan horarios privilegiados, justifiquen su ausencia con actividades de investigación y además cuenten con grupos pequeños. Por lo tanto, solicitan un equilibrio justo en la asignación de grupos entre los profesores de asignatura y los docentes de tiempo completo. (Diagnóstico, 2018:39)

Regresando al tema de la libre cátedra, tengo algunos ejemplos de mi experiencia personal:

- En la materia de Transcripción Musical en la carrera de Etnomusicología, aunque se cursó con tres profesores distintos, ninguno llevó a la práctica la transcripción como tal, ni siquiera como ejercicio en las culturas musicales de México.
- En la misma carrera pero del ciclo propedéutico con el plan anterior, la asignatura de Prácticas de Campo se limitaba al análisis de textos referentes al tema, sin embargo nunca se realizó práctica alguna, por lo que entre compañeros la nombrábamos con sarcasmo “Pláticas de Campo”. En estos dos puntos, como ya había mencionado, al igual que otras materias se privilegia la teoría sobre la práctica durante toda la carrera.

- En la materia de Instrumento Tradicional de México, sólo se aborda repertorio de manera grupal, el cual está supeditado a un par de géneros que el profesor conozca o tenga cierto acercamiento, dejando fuera toda la diversidad musical de nuestro país.
- Y por último, la asignatura de Guitarra en la licenciatura de instrumentista, que al igual que la anterior, el repertorio queda restringido a los gustos y perfil del profesor en turno. De esta materia haremos una comparación entre disciplinas a continuación.

**Comparación de Programas de Asignatura**, que son las unidades básicas con las cuales se instrumenta y opera el plan de estudios, en las que se sistematizan los contenidos y las actividades de forma lógica y secuencial, en función de los objetivos del plan de estudios para permitir a los estudiantes el logro de conductas más puntuales (Márquez, 2015: 67). En esta comparación contrastamos los contenidos de la única materia que se repite en nomenclatura, pero no en el tratamiento diferenciado que se le da en cada licenciatura, en el que resalta básicamente: un nivel técnico interpretativo más alto en el ámbito académico para los Instrumentistas y un nivel más bajo en un ámbito incluyente (académico y tradicional) para el Etnomusicólogo, como se hace notar en el siguiente cuadro:

CUADRO COMPARATIVO DEL PROGRAMA DE ASIGNATURA		
NIVEL	Instrumentista (nivel alto)	Etnomusicología (nivel bajo)
Propedéutico	<p><i>Técnica y Repertorio Elemental de Guitarra</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 16 Horas semestre (5 Créditos).</li> <li>• Ejercicio instrumental Sólido.</li> <li>• De concierto (solista y c/orquesta).</li> <li>• Técnica solvente e informada.</li> <li>• Escalas, acordes, ligados y arpegios.</li> <li>• Repertorio diversos períodos y estilos.</li> <li>• Bibliografía: estilística, técnica, historia y organología.</li> </ul>	<p><i>Guitarra</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 16 Horas semestre (5 Créditos).</li> <li>• Práctica instrumental Básica</li> <li>• Ámbito académico y popular-tradicional.</li> <li>• Técnica a nivel medio.</li> <li>• Análisis, armonía y lectura de cifrado.</li> <li>• Repertorio diverso e incluyente.</li> <li>• Bibliografía: estilística, técnica, historia y organología.</li> </ul>
Licenciatura	<p><i>Guitarra</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 32 Horas semestre (10 Créditos).</li> <li>• Ejercicio instrumental Sólido.</li> <li>• De concierto (solista y c/orquesta).</li> <li>• Técnica solvente e informada.</li> <li>• Escalas, acordes, ligados y arpegios.</li> <li>• Repertorio diversos períodos y estilos.</li> <li>• Bibliografía: estilística, técnica, historia y organología.</li> </ul>	<p><i>Temas Selectos de Instrumento Guitarra</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 16 Horas semestre (5 Créditos).</li> <li>• Estructura flexible.</li> <li>• Contenido (definido por el profesor).</li> <li>• Habilidades técnico-mecánicas.</li> <li>• Articulación, sonido y tiempo musical.</li> <li>• Repertorio (definido por el profesor).</li> <li>• Bibliografía (definida por el profesor).</li> </ul>

En la carrera de **Instrumentista** tanto en Propedéutico como en Licenciatura se observa que el objetivo y la descripción son idénticos en ambos niveles. También existe un abuso del *copy-page* en el Programas y Contenidos de todos los semestres, sin desglosar progresivamente (“de forma lógica y secuencial”) los conocimientos y habilidades que debe desarrollar el alumno en cada grado. Esta carencia sucede en ambos niveles, aunque en la licenciatura se describe con más detalle la destreza digital en la técnica instrumental.

En el propedéutico de **Etnomusicología** se agradece la intención de desglosar los contenidos adecuados al nivel de cada semestre, sin embargo, se observa que:

- Mientras que para el Instrumentista de ambos niveles se considera toda la gama de instrumentos, el etnomusicólogo sólo puede acceder a piano, guitarra, violín o flauta dulce. Y el educador musical sólo tiene opción para acordeón, guitarra o piano.
- En el ciclo propedéutico de Etnomusicología, la materia de Guitarra plantea que no sólo se abordará la música **académica**, sino que también se dará **popular y tradicional**, sin embargo, no se contempla esta última como repertorio en las unidades didácticas, ni como sugerencia de repertorio y tampoco de bibliografía.
- En su defecto, a partir del III semestre se aborda el ejercicio de la Improvisación y a partir del IV semestre se propone hacer uso de la “Transcripción de música popular y/o tradicional en la guitarra”, supongo que esto se debe a la carencia de materiales.
- Las únicas aproximaciones a la música tradicional las detecto sólo en el III y IV semestres proponiendo: Rasgueo en la música mexicana (jarocho, jalisciense, huasteco, etc.) y Rasgueos y ritmos tradicionales de la música latinoamericana.
- En el nivel licenciatura hay una gran desatención en el **Programa** y Contenidos de instrumento, no sólo de Guitarra sino de todos los instrumentos, ya que son idénticos. Además, al plantear “flexibilidad”, se abusa de este término y no se describen los contenidos, ni objetivos particulares, ni unidades didácticas, ni repertorio y tampoco bibliografía, dando pie al “libertinaje de cátedra” que cuestionaban los profesores.

Por todo lo anterior, considero que no hay argumento suficiente para dar un tratamiento diferenciado en el instrumento al separarlo por disciplina, ya que, el alumno sea instrumentista o etnomusicólogo, necesita integrar las herramientas técnicas que se sugieren en ambos programas. Lo mismo sucede con el dilema que implica, la separación del tipo de música que se debe enseñar en cada carrera, ya sea tradicional o académica.

Esta última problemática merece un apartado completo a continuación, ya que, la he detectado en tres puntos durante el desarrollo de este Capítulo: 1. En la revisión de los Planes y Programas de Estudio, 2. En algunas experiencias personales durante mis inicios en la investigación. Y en las “Posturas académicas sobre el tipo de música que se enseña en la Facultad de Música” planteadas por los profesores en el Diagnóstico del 2018.

### V.3. Dilemas entre música “tradicional” y “académica”

En este apartado no voy argumentar teóricamente sobre el tema, sino desde la práctica y la experiencia que da el ejercicio de la profesión. De la misma manera que iniciamos el apartado anterior, hablaré de las inquietudes y dudas acerca de mi quehacer en la música que surgieron después de haber concluido la licenciatura como Guitarrista y haber desarrollado el *Compendio de Sonos huastecos*. Como ya se había dicho, estas inquietudes se vieron reflejadas y contrastadas durante la participación en foros y congresos en donde percibía una línea muy marcada entre la música “académica” y la “tradicional”, tema que ya me cuestionaba desde la Presentación de este libro (ver página 43). Intentando autodefinir mi perfil profesional caí en cuenta de que tales dilemas no me eran propios, sino que se compartían y se sostenían en los ámbitos académicos y de investigación etnomusicológica. Esto motivaría mi futura preparación en esta disciplina donde intenté, sin éxito, aclarar los motivos de tal frontera entre músicas.

Este dilema, aunque para muchos está superado, sigue permeando en el ámbito académico en la actualidad donde se ve, por un lado, a la música tradicional y popular ocupando un lugar marginal calificada con poco valor estético, simple y repetitiva; y por otro lado, a la música académica o culta, en un lugar de elite, otorgándole un carácter de complejidad, seriedad y de trascendencia universal. A continuación, comparto una definición común del término “dilema” que servirá de guía para las siguientes reflexiones:

En el lenguaje cotidiano, se entiende al dilema como un problema que puede resolverse a través de dos soluciones pero que ninguna de las dos resulta completamente aceptable o, por el contrario, que las dos son igualmente aceptables. En otras palabras, al elegir una de las opciones, la persona no queda del todo conforme. Lo que hace un dilema es poner a un individuo en una situación de duda, debatiéndose entre dos alternativas<sup>36</sup>.

Antes de entrar en materia, quisiera compartir un a par de experiencias en las que se muestra el inicio de mi búsqueda de respuestas a este problema. Durante mi participación como asistente al IV Foro de Música Tradicional: “Raíces, trayectorias y encuentros históricos” en el Museo de Nacional de Antropología, el viernes 26 de septiembre del 2008 estuve presente en una mesa redonda titulada “El músico tradicional”<sup>37</sup> moderada por

---

<sup>36</sup> <https://es.wikipedia.org/wiki/Dilema>

<sup>37</sup> “El músico tradicional (Mesa Redonda)” en *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia No 86*. Nueva Época, mayo-agosto de 2009. (Pág. 30 a 39).



Alfonso Muñoz Güemes y con la participación de Amparo Sevilla Villalobos, Gonzalo Camacho Díaz, Guillermo Melquisedec González y Juan Guillermo Contreras Arias, que tenían como propósito hacer una serie de planteamientos acerca de qué es la música tradicional o quiénes son los músicos tradicionales. Después de la presentación de ponentes el moderador abrió la discusión con el cuestionamiento: “yo solamente quisiera preguntar, en primera instancia, Melquisedec, ¿qué es la música tradicional? ¿Cómo la concibe un antropólogo especializado en problemas de lingüística, pero que además es portador de la cultura zapoteca y de la lengua náhuatl?” (p. 31). A lo que el ponente respondió:

[...] la primera cosa que quisiera yo plantear [la música tradicional] como un elemento pues, que se inscribe en el contexto de la comunidad, y en ese sentido un **músico tradicional** deja de serlo en la medida en que guarda para sí mismo, y sólo para sí, el conocimiento que tiene; es decir, solamente cuando lo trasmite puede ser un músico tradicional (p. 32).

Y más adelante el mismo ponente, comentaba que:

[...] algo que me faltó decir acerca de la **música tradicional** es que tiene que ver con la música que está arraigada y tiene identidad, que no está construida a partir de un momento histórico y nada más, sino que ha sido transmitida de generación en generación y entonces nos permite identificarnos con ella (p. 35).

Aunque el objetivo de la mesa era responder a la pregunta de qué es un músico tradicional, los ponentes se dedicaron más a hablar de los riesgos de pérdida y amenazas que tiene la música tradicional por la influencia de medios de comunicación y la globalización, así como, de las transformaciones generadas por los estereotipos de la folklorización, que la sacan de su contexto original al insertarse o utilizarse en el ámbito político del estado y en los espectáculos de la academia.

Sin embargo, una vez finalizada la presentación yo tomé como argumento los dos comentarios anteriores para formular mi pregunta, cuestionando si con mi perfil, al haber elaborado un *Compendio de Sones Huastecos* que contiene partituras para su aprendizaje fuera de contexto, con el que se pretende “transmitir un conocimiento” de una música “arraigada y con identidad” que se enseña “de generación en generación”, yo podría ser considerado un músico tradicional. Para responder le dieron la palabra a Gonzalo Camacho y sin saber que decir, le pasó la palabra a Guillermo Contreras quien respondió, que mejor fuera a preguntarle a la “doctora corazón” y pasaron a la siguiente pregunta.

Un par de semanas después, ahora en el Tercer Congreso Internacional de Cima y Sima: Musicología en Acción "La Música en México como factor para la construcción de identidad: Una lectura interdisciplinaria", en el Centro Nacional de las Artes el viernes 10 de octubre de 2008; durante la Mesa de "Aportaciones de las ciencias humanas y sociales a la musicología en el estudio de la identidad (Tema: Historia, arqueología y organología)" se presentó la ponencia: *Lo popular y lo (o)culto: música de tradición oral e "historias" de la música en México* a cargo de Carlos Ruíz que compartía un análisis sobre lo poco que se aborda la música tradicional en los libros de historia, detallando incluso el número de páginas que se le dedicaba. En la misma mesa se presentó una propuesta editorial titulada *Hacia una antología histórica de la música en México* por parte de Eugenio Delgado Parra (coordinador del congreso). Al finalizar las presentaciones en la sección de preguntas, cuestioné: cuántas páginas se dedicarían a la música de tradición oral en esta antología, considerando el contexto de la ponencia anterior, a lo que se me respondió que: "ninguna". Con este par de anécdotas me quedaba claro que hasta ese momento el dilema no estaba resuelto, por el contrario, corroboraba que se encontraba vigente y en activo.

Con el fin de mostrar que este dilema prevalece hasta la actualidad, a continuación voy a citar algunas "Posturas académicas sobre el tipo de música que se enseña en la facultad de música" expuestas por los profesores en el Diagnóstico del 2018 y surgidas de un debate de orden epistemológico expresado en dos aspectos: 1. La poca claridad conceptual para referirse a la música clásica (docta, de concierto, académica, universal, entre otras) y 2. La necesidad de incluir el estudio de otras músicas (comercial, popular, tradicional o repertorio de otras culturas musicales) además de la clásica, con el propósito de ampliar el espectro de posibilidades; en este segundo aspecto, también se plantea la opción de mantener el canon que tradicionalmente se estudia en esta institución, o bien, la posibilidad de sumar ambas propuestas. Entre los principales problemas que se identificaron, se encuentra la ruptura entre las expectativas creadas por los aspirantes sobre el tipo de música que buscan estudiar y lo que en realidad ofrece la Facultad de Música en sus planes y programas de estudio, es decir, algunos estudiantes imaginan que durante la carrera aprenderán repertorio de otras músicas y estilos, como la comercial, la popular o tradicional de pueblos originarios nacionales o de otras culturas del mundo, cuando en realidad se da una formación académica profesional con un perfil hacia la interpretación y la composición de la música clásica (Diagnóstico, 2018:19).

Algunas problemáticas que detectaron los profesores en esta discusión son las siguientes:

- Necesidad de flexibilización del paradigma de la música de concierto como corpus de conocimiento exclusivo de las licenciaturas del área de la interpretación y composición.
- Escasa claridad sobre el tipo de música que se debe enseñar como parte de los contenidos de los programas de asignatura.
- Al interior de la comunidad, a decir de algunos profesores, no se tiene claro qué tipo de música se enseña en la Facultad de Música, lo que deriva en una fuerte crisis de identidad profesional de los alumnos en tanto que se saben músicos, pero no se asumen como músicos clásicos.
- Se manifiesta abiertamente la preocupación por ampliar el espectro de las músicas que se enseñan en la Facultad de Música, sin desconocer el valor y aporte cultural y artístico de la música de concierto.
- La perspectiva de algunos maestros es la necesidad de observar que la categoría de "lo clásico" ya se ha rebasado en tanto única opción, siendo que en otras universidades y conservatorios del mundo ya está abierto el espectro a otras culturas y repertorios en la formación musical profesional. Por lo tanto, se requiere un cambio de paradigma.
- La acentuación de la formación en la música clásica hace que no se desarrollen habilidades propias de la música popular, tales como la improvisación.
- La intersección de los distintos campos de conocimiento o instrumentos que se enseñan en la facultad no se da de manera natural, sino a través de escenarios construidos específicamente para la realización de ensambles diversos, orquestas o de cámara.
- La naturaleza de los estudios de música, desde la perspectiva del músico, es la interpretación y la composición, en este sentido se manifiesta una imperiosa necesidad de que se respete la necesidad del músico de tocar su música. Por lo tanto, es necesario valorar las cargas académicas del plan de estudios de acuerdo con el perfil de los campos de conocimiento, ya sean del área artística o del área interdisciplinar.
- Existe una falta de consenso respecto a la enseñanza de la música popular: si debe ser o no incorporada como parte de los planes y programas de estudio, acerca de cuál es la forma adecuada de añadirla en caso de que se considere su incorporación.
- La cuestión referente a qué tipo de música/s enseñar evidencia la reducción existente en torno al campo profesional del músico. En ese sentido, expandir los perfiles, así como el tipo de música, implica expandir las posibilidades de trabajo y por ende, el campo laboral del egresado. A mayor espectro formativo habrá un mayor campo profesional.
- Existen prejuicios en torno a la música tradicional por parte de los docentes así como por parte de los estudiantes. El prejuicio en torno a la música popular se proyecta en la falta de teoría, metodología y técnica que permita a los estudiantes llevar a cabo una carrera profesional. Lo cual orilla a los alumnos a buscar las herramientas necesarias en otros espacios, como internet, tanto para su formación como para el ejercicio de su profesión.
- Los antagonismos en torno a los distintos géneros musicales que podrían enseñarse en la Facultad de Música, derivan de la idea del tipo de preparación que requieren estos géneros. Sin embargo, distintos docentes sostienen que independientemente del tipo de música / músicas y de las diferencias existentes entre las mismas, lo importante es la calidad en la ejecución. En ese sentido, más allá del género está la calidad en la composición e interpretación.
- El problema respecto a qué tipo de música enseñar, radica también en que se da por supuesto el tipo de música que vienen a aprender los alumnos. Aunado a ello, hay quienes consideran que los estudiantes no expresan sus preferencias musicales debido a que en los perfiles no están expresados o bien, en razón de un miedo a represalias.
- La apertura a otro tipo de músicas, no solo requería otro tipo de conocimientos sino incluso la modificación y apertura de los perfiles de ingreso y egreso  
(Diagnóstico, 2018:20-24)

Por último, quisiera compartir desde mi perspectiva de alumno, algunas experiencias dentro y fuera de la Facultad de Música en las que este dilema fue una constante durante mis estudios, desde mi ingreso a la carrera de Instrumentista, hasta mi egreso de Etnomusicología, que podrían aportar desde mi acercamiento personal a esta problemática:

- Al solicitar información para ingresar a la entonces Escuela Nacional de Música, el tríptico de difusión de las carreras tenía una nota al pie, en la que se advertía que en esta institución no se enseñaba ningún tipo de música folklórica, popular o comercial.
- En la presentación del *Compendio de Sones Huastecos* en la inauguración del “80 aniversario de la ENM” mi profesor Eloy Cruz comentó en la mesa que este dilema en realidad no existe, sino que sólo son fronteras ideológicas, ya que la tradición y la academia históricamente han mantenido una relación de ida y vuelta. Sin embargo, basta con dicha división ideológica para detonar la existencia de esta problemática.
- A un alumno de conservatorio no se le permitió ejecutar un son huasteco de mi libro (Petenera) como parte de su recital de examen profesional de la carrera de violín, por tratarse de repertorio de música tradicional.
- Por el contrario, al violinista Nabani Aguilar Vázquez no le otorgaron el premio de un concurso violín huasteco en San Joaquín Querétaro, tan sólo por venir de una formación académica y no ser un músico de la región. Aunque el público asistente reconoció su triunfo, el festival terminó entre abucheos ante la decisión de los jueces.
- En entrevistas siempre se me cuestionaba por qué mi interés en realizar libros para el aprendizaje de música tradicional, si era guitarrista de música clásica y no pertenecía a ninguna de las regiones culturales que se abordaban en mis materiales.
- Cuando estudiaba la carrera de etnomusicología y recién había publicado mi tercer libro de *Sones de México*, no me permitieron en Educación Continua de la FaM, dar el curso de Ejecución de Sones, porque esta serie de talleres estaba pensada para que la impartieran sólo músicos tradicionales y yo no era apto por ser músico académico.
- Al proponer como servicio social dar clases de Música Tradicional a los padres que esperaban mientras sus hijos acudían a los Cursos de Iniciación Musical de la FaM, no me aceptaron porque el programa sólo estaba dirigido a Instrumentistas y yo quería liberar mi servicio para Etnomusicología.
- En el Departamento de Investigación y Superación Académica no se aceptó mi propuesta del curso Solfeo Alternativo Experimental que pretendía dar otras alternativas didácticas musicales de análisis auditivo y lecto-escritura, basado en tradiciones musicales no convencionales en la Academia (ENM), las cuales posibilitan un mayor criterio al contrastar la música propia con la de otras culturas. Generando un diálogo permanente entre el ser musical de cada alumno con el de sus compañeros, moderando y coordinando la transferencia natural de saberes.
- Desde la docencia, un intento por integrar la música tradicional en el ámbito académico, fue la propuesta en la cátedra de Instrumento Tradicional, donde el profesor nombraba “Recital-Fandango” al examen público para evaluar la asignatura. Que en realidad, era un recital de música tradicional con un poco de baile, en el cual era mal visto ensayar el repertorio usando afinador y partitura durante las clases.

## V.4. Propuesta de retroalimentación y fortalecimiento

En este último apartado haré algunas recomendaciones vinculadas a las problemáticas que se han detectado con la comparación de las carreras de Instrumentista y Etnomusicología, las cuales aportarán información directa para la actualización o modificación de ambos Planes de Estudio. A continuación, se enumeran algunas propuestas que podrían atender las problemáticas evidenciadas, en cada análisis comparativo expuesto en el Apartado 2 de este Capítulo. En cada rubro haré referencia a las observaciones que han hecho los docentes en el Diagnóstico de 2008 relacionadas a mi ejercicio comparativo, con el fin de integrar mis reflexiones y aportaciones y no redundar a lo planteado por el profesorado de la FaM:

### Propuesta para Objetivos Generales

Dado que los objetivos generales de cada carrera en la FaM son idénticos para todas las disciplinas, no se reflejan diferencias entre Etnomusicología e Instrumentista, ya que en “ambas” licenciaturas se presume una “sólida” formación: musical, humanística, educativa y de investigación. Por lo tanto, es necesario diferenciar los Objetivos Generales por disciplina en cada carrera de la Facultad de Música, atendiendo a la correlación entre perfiles, entre niveles educativos, así como, entre los planes y programas de estudio.

### Propuesta para el Ingreso

Uno de los motivos que hizo alejarme de la docencia en instituciones educativas, es la constante del ejercicio discriminatorio hacia el “no apto” en los procesos de selección. Siempre he creído que una escuela debería estar diseñada para enseñar al que no sabe y tener como objetivo principal transmitir un conocimiento y desarrollar habilidades en quienes no las tienen, no en seleccionar a un sector dotado artísticamente y candidato a su profesionalización, dejando fuera a quien realmente necesita de cierta preparación.

Para ingresar al Ciclo Propedéutico de la Facultad de Música, en la convocatoria se recomienda para todas las áreas de conocimiento, “contar con un mínimo de **dos años** de estudios de música en forma independiente o en alguna institución de educación formal en música”<sup>38</sup>. Pero, si consideramos la siguiente observación que hacen los profesores:

---

<sup>38</sup> [https://www.enmvirtual.net/archivos/AE2023/CP\\_2023\\_2024\\_web.pdf](https://www.enmvirtual.net/archivos/AE2023/CP_2023_2024_web.pdf)

Alcanzar estándares internacionales no sólo depende del conocimiento de los criterios de evaluación internacional, sino que además, en el caso de México, la formación de los estudiantes en música no comienza a edades tempranas. Esto se debe, entre otras cosas, a las condiciones económicas del país y a que el Sistema Educativo Nacional no considera una prioridad la formación artística desde la infancia (Diagnóstico, 2018:46).

El no tener en el grueso de la población una preparación musical en la educación pública, implica la necesidad de hacer una inversión considerable para tener una formación musical básica y lograr ingresar a una carrera en la FaM; por lo que, esta posibilidad sólo es otorgada a un sector con solvencia económica y no a un público general que desea tener aptitudes musicales. Para esta comunidad que no logra acceder oficialmente, dentro de las actividades específicas en la Coordinación de Educación Continua se tiene considerado:

#### **Objetivo Estratégico**

Contribuir al bienestar y desarrollo individual y social de los participantes a través de una oferta académica dirigida al público general que permita el desarrollo de habilidades para el estudio, la ejecución y creación musical a nivel inicial.

#### **Proyecto: Iniciación Artística y Musical para el Público General**

- Consolidar los Talleres de invierno, primavera y otoño como una oferta abierta al público general, mayor de edad, para la iniciación musical instrumental y vocal.
- Consolidar los Cursos de Formación Musical como una oferta abierta al público general, mayor de edad, para la iniciación teórico-práctica musical, en las modalidades presenciales, a distancia y mixtas.
- Diseñar e implementar oferta académica de iniciación musical instrumental, vocal y teórico-práctica, con un enfoque flexible para nuevos públicos, incluyendo menores de edad. (PDI 2020-2024:41-42).

Sin embargo, esta oferta abierta y flexible, dista mucho de ser accesible a un público general si consideramos el elevado costo que implica una preparación musical, equivalente a casi treinta mil pesos para un semestre aproximadamente (ciento veinte mil pesos, por los dos años que se piden en la convocatoria), como se muestra en el siguiente cuadro con las cuotas vigentes de los Talleres y Cursos de Formación Musical que se ofrecen en la FaM:

<b>COTIZACIÓN: CURSO DE INICIACIÓN ARTÍSTICA MUSICAL (FaM - Educación Continua)</b>				
<b>Materia</b>	<b>Duración</b>	<b>Costo</b>	<b>Módulos</b>	<b>Subtotal</b>
Talleres de Instrumento I-IV	20 horas (2 meses)	\$ 3,255.00	4	\$ 13,020.00
Entrenamiento Auditivo I-II	69 horas (4 meses)	\$ 4,725.00	2	\$ 9,450.00
Solfeo I-II	30 horas (4 meses)	\$ 1,000.00	2	\$ 2,000.00
Armonía I-II	30 horas (4 meses)	\$ 1,000.00	2	\$ 2,000.00
Contrapunto I-II	30 horas (4 meses)	\$ 1,000.00	2	\$ 2,000.00
Conjuntos Corales	30 horas (4 meses)	\$ 1,000.00	1	\$ 1,000.00
			<b>TOTAL</b>	<b>\$29,470.00</b>

Antes de dar mis propuestas quisiera compartir algunas observaciones que hacen los profesores para los Cursos de Iniciación Musical, que ayudan a dar mis argumentos:

- Seleccionar cuidadosamente a los niños que ingresan al Ciclo de Iniciación Musical (CIM), para que vocacionalmente desarrollen una carrera en el ámbito de la música.
- Crear los planes y programas de estudio de este ciclo.
- Visualizar la iniciación musical desde dos perspectivas: la primera, como parte integrante de la educación básica y la segunda, como especialización en el campo a través del estudio formal de la música. (Diagnóstico, 2018:71)

Y sobre el ingreso a Propedéutico y Licenciatura, sugieren que:

- Se requiere el diseño y planeación de una evaluación adecuada para el ingreso a cualquiera de los niveles educativos de la Facultad de Música, que considere la valoración objetiva de los conocimientos y habilidades necesarios para el logro académico de los alumnos, durante sus estudios de licenciatura.
- Se requiere redefinir el examen de ingreso a la Facultad de Música, de tal manera que éste integre dos componentes: a) aptitudes y b) conocimientos musicales básicos. Asimismo, cada área de conocimiento tendría que establecer sus propios requisitos de ingreso.
- Las preguntas planteadas que se generaron a partir de las propuestas anteriores fueron: "¿Cuáles serían las aptitudes y habilidades requeridas para el ingreso? y ¿Cuáles serían los conocimientos específicos por área, que se requieren para el ingreso a la licenciatura?" (Diagnóstico, 2018:62)

Por todo lo anterior se proponen los siguientes puntos:

- Homologar o concatenar los Cursos de Iniciación Musical y los Cursos de Formación Musical de Educación Continua. Y que sean libres y accesibles (económicos o gratuitos) dirigidos a población general en tres categorías: Niños, Jóvenes y Adultos.
- Aplicación de un Examen Diagnóstico más que de Ingreso, con el fin de detectar las necesidades y habilidades particulares de los aspirantes, con el fin de clasificarlos en las categorías Amateur o Profesional.
- En este sentido, el proceso de selección se haría para diferenciar a los alumnos en tres sentidos: 1. Los que requieren aprender y obtener habilidades musicales como parte de su desarrollo personal (Amateur), 2. Los que desean, además de una formación integral del ser humano, iniciar sus estudios musicales con fines de profesionalización (Amateur → Profesional) y 3. Los que cuentan con conocimientos, aptitudes y habilidades que los hacen candidatos a una preparación musical formal (Profesional).
- Equilibrar los salarios y la carga horaria entre los profesores de Asignatura y los profesores de Tiempo Completo, para tener mayor cobertura y más presupuesto que posibilite la contratación de nuevo personal y poder atenuar la demanda de aspirantes.
- Seleccionar por sorteo (como en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México), dependiendo el cupo de aspirantes a cada categoría: Profesional o Amateur (Niños, Jóvenes y Adultos), con el fin de no ejercer discriminación hacia los rechazados. Si se considera que, una de las máximas en la Etnomusicología es que todo ser humano es por naturaleza un ser musical, todos seríamos susceptibles de formación en la música.

## **Propuesta para el examen Aptitudes Musicales Generales**

Con respecto al examen de AMG para ingresar al Ciclo Propedéutico los profesores tienen una opinión dividida en cuanto a su aplicación, mientras que algunos cuestionan su eficacia al ser estandarizado, otros consideran necesaria su evaluación automatizada:

Algunos docentes consideran que el problema en la selección de los aspirantes es que dicho proceso se lleve a cabo con un instrumento estandarizado, el cual no permite la adecuada selección de los alumnos. Frente a ello, otros sostienen que el propósito del examen de Aptitudes Musicales Generales (AMG), al ser automatizado, libera la carga de los evaluadores encargados de este proceso, ya que la cantidad de personas que realizan tal examen es muy grande. (Diagnóstico, 2018:66)

Para los que conocemos este examen, desde la posición de alumno y como profesor que ha preparado alumnos para su aplicación, sabemos que es un examen que pone al aspirante en una situación de estrés, ajena a toda lógica de lo que es una experiencia musical; con un material artificial, capcioso, engañoso y poco claro, que no da espacio a la comunicación personal entre evaluador y alumno para aclarar las intersubjetividades que se dan de manera natural un fenómeno como la música. Además, que el instrumento y el objeto sonoro, son de mala calidad, con grabaciones y sonidos distorsionados que no permiten la adecuada audición de los elementos tan específicos que se evalúan. Aunque, este examen está dirigido a jóvenes principiantes, todo esto puede poner en jaque hasta a un profesional.

Es comprensible la necesidad de un mecanismo estandarizado ante la enorme demanda de aspirantes a la FaM, pero aplicar un examen de música de manera masiva, fría e impersonal, deja a un lado toda experiencia emotiva y comunicativa impidiendo obtener información valiosa, que puede determinar de manera más certera si un aspirante tiene cualidades musicales considerando no sólo lo técnico, sino lo afectivo y lo actitudinal. Esta forma de aplicación del AMG ha permanecido por muchos años en un estado de confort y no ha evolucionado en esencia, sus cambios han consistido en volverse cada vez más complejo y confuso. Si bien esto funciona como un filtro efectivo, no es del todo adecuado.

Como vemos, más que una reestructuración y actualización de los contenidos, es una cuestión de forma. La propuesta es simple, sacrificar la comodidad que da la aplicación de un examen automatizado y aplicar un examen personalizado de 10 a 15 minutos con instrumento en mano y con una constante comunicación musical y verbal, para la evaluación de conocimientos, habilidades, aptitudes y actitudes técnico-afectivas necesarias para determinar el nivel en que se encuentra el aspirante a iniciar una preparación musical.



## Propuesta para el Ciclo Propedéutico

Para este período los docentes hacen algunas observaciones con respecto a la preparación necesaria en este nivel, ya sea para su ingreso a la licenciatura o para la actividad laboral:

- Es necesario redefinir el perfil de ingreso a la licenciatura, ya que los docentes requieren que el estudiante tenga interés por la docencia, la investigación y la difusión de la cultura. Sin embargo, dentro del ciclo propedéutico no existen las bases de iniciación necesarias en dichas áreas.
- Algunos alumnos del ciclo propedéutico incursionan en la docencia como salida profesional sin tener la madurez ni los conocimientos necesarios en pedagogía musical para llevar a cabo dicha actividad. (Diagnóstico, 2018:51-54)

Además, se propone formular un tronco común y cambiarle de nombre a medio superior:

- Se sugiere realizar un **tronco común** de acuerdo a los conocimientos necesarios de cada licenciatura, según su especificidad.
  - Especificar qué tipo de conocimientos o preparación requiere cada campo de conocimiento.
- Se mencionó la necesidad de que los docentes trabajen en equipo y que haya comunicación entre ellos para que no llegue el alumno a la licenciatura y se repitan los conocimientos, sino optimizar el tiempo y avance en su nivel
- Se propone cambiar el nombre de ciclo propedéutico a medio superior.
- Se sugiere vincular el ciclo propedéutico con el **nivel técnico** y distinguirlo en dos subniveles:
  - Con un enfoque hacia la docencia
  - Con un enfoque hacia la ejecución e interpretación musical.(Diagnóstico, 2018:67)

En base a lo planteado por los profesores se propone definir un tronco común de dos años, en el que se dé una preparación elemental en las diferentes áreas: Interpretación, Educación e Investigación, con el fin de que el estudiante tenga la posibilidad de ejercer en cualquiera de los ámbitos laborales. Y un año, con materias que lo perfilen en sólo una de las áreas. Para que por un lado, guíen al egreso de una carrera Técnica Profesional (propedéutico) que le permita ejercer a ese nivel si no se tiene la posibilidad de continuar los estudios. (Como se hace en los programas de formación profesional para el trabajo “Opciones Técnicas” en los Colegios de Ciencias y Humanidades de la UNAM, que apoyan, tanto para ingresar al mercado de trabajo, como para continuar con estudios superiores.)<sup>39</sup>. Y por otro lado, se profile para el ingreso al nivel superior de alguna Licenciatura, el examen profesional serviría a su vez para Cambio de Nivel a licenciatura para los estudiantes que deseen continuar su preparación profesional. A continuación, una posibilidad de Tronco Común:

---

<sup>39</sup> <https://www.cch.unam.mx/academica/opcionestecnicas>

PROPUESTA DE TRONCO COMÚN PARA EL NIVEL TÉCNICO PROFESIONAL		
Interpretación	Educación	Investigación
Solfeo y Adiestramiento Auditivo	Psicopedagogía	Antropología - Sociología.
Teoría y Análisis Musical	Didáctica Musical	Métodos y Técnicas de Inv.
Instrumento (Individual y Conjunto)	Prácticas Docentes	Historia Universal y de México
El resto de las asignaturas pueden ser optativas de libre elección: 1. Que guíe al egreso de la carrera Técnica Profesional dentro de alguna categoría. 2. Que se perfile para el ingreso al nivel superior de alguna Licenciatura.		

Por último, se propone realizar un convenio entre UNAM - SEP para que los egresados del Técnico Profesional, puedan ejercer en el sistema educativo gubernamental, como profesores de música en los niveles preescolar, primaria y secundaria, con el fin de cubrir esa carencia de preparación musical que se tiene en la educación básica pública.

### Propuesta para el Nivel Licenciatura

Al igual que en el nivel propedéutico se ha planteado por los profesores la necesidad de un **tronco común** en la licenciatura con las siguientes consideraciones:

- En términos generales, algunos docentes consideran la existencia de un tronco común que contenga saberes indispensables o básicos que todo estudiante universitario de música debe poseer. Asimismo, se mencionó la necesidad de crear "salidas terminales diferenciadas" tanto para los intérpretes como para los estudiantes del área interdisciplinar.
- Los docentes propusieron la necesidad de llegar a acuerdos entre ellos mismos a través de las reuniones de los claustros y academias, con la finalidad de delimitar cuáles serían los conocimientos y habilidades necesarios que deben tener los estudiantes como parte de la consolidación del tronco común. Esto se manifestó en la siguiente pregunta: "¿Cuál es ese conocimiento musical básico que debería tener un alumno de cualquiera de las seis licenciaturas?" (Diagnóstico, 2018:61)

Intentando responder a esta última pregunta de la cita anterior, con lo que busca lograr una formación realmente sólida e integral como **Músico Profesional Universitario**, se propone un tronco común de dos años, que abarque las 3 áreas de conocimiento, o bien, integre los dos modelos educativos que sustentan los Planes de Estudio de las carreras en la FaM (Músico Práctico y Músico Humanista Universal). De este modo, el alumno contaría con los conocimientos indispensables y habilidades necesarias del nivel superior, para después en una segunda instancia, cursar dos años de especialización por módulos que pueden ser dirigidos hacia la Educación, la Interpretación, la Investigación o la Interdisciplina, con asignaturas impartidas por especialistas del área de conocimiento que corresponda.

PROPUESTA DE TRONCO COMÚN PARA EL NIVEL LICENCIATURA		
Interpretación	Educación	Investigación
Solfeo y Adiestramiento Auditivo	Psicopedagogía	Antropología - Sociología.
Teoría y Análisis Musical	Didáctica Musical	Métodos y Técnicas de Inv.
Instrumento (Individual y Conjunto)	Prácticas Docentes	Historia Universal y de México
El resto de las asignaturas pueden ser optativas de libre elección: 1. Dentro de la misma categoría que guíe a una especialización. 2. Intercambiables entre categorías que lleven a la interdisciplina.		

2 años

2 años

Con esta propuesta se cumpliría realmente lo planteado en la Página Oficial de la FaM, con respecto a los Planes de Estudios 2008<sup>40</sup>, de las Licenciaturas en Música: Canto, Composición, Educación Musical, Etnomusicología e Instrumentista con cinco orientaciones instrumentales y Piano, las cuales:

Se basan en un modelo integral, flexible e integrador. El principal propósito de la propuesta curricular es vincular tres elementos dentro del desarrollo curricular universitario: el desarrollo disciplinario propio que aquí se promueve, la incorporación de estrategias de enseñanza y de evaluación, así como la investigación y la difusión de la cultura que satisfaga los estándares de desarrollo del conocimiento propio de la UNAM. (Página Oficial de la FaM UNAM, consultada en 2023).

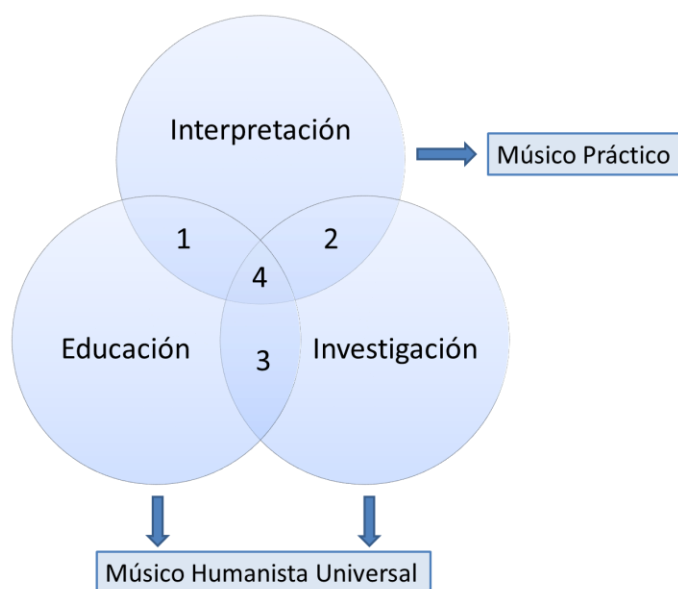
Quisiera aclarar, que no estoy desatendiendo el ámbito creativo en la disciplina de Composición, considero que esta carrera puede cursarse como una especialización ya que las materias quedan cubiertas por las optativas que se ofrecen actualmente en los planes de estudio actuales. Las materias constantes de Composición y Orquestación, podrían sumarse a las materias optativas con la posibilidad de ser cursadas dentro de las otras áreas. De igual manera, se considera la carrera de Canto dentro del área de interpretación pero viendo como instrumento a las cuerdas vocales y los resonadores naturales de los ejecutantes.

En este mismo sentido, con respecto a las nuevas licenciaturas que se proponen en el Plan de Desarrollo Institucional 2020-2024 vigente (ver pág. 86), estas podrían insertarse en el mismo tronco común y otras podrían ser incorporadas con el intercambio de materias de Otro Plan por selección libre, para obtener una formación integral en base a los intereses o inquietudes individuales de cada futuro profesionista. Incluso podrían compartirse materias de otras facultades, por ejemplo: para la posible nueva carrera de Musicoterapia se requeriría preparación de Medicina Clínica y Psicología. Cabe decir, que esta vinculación académica es considerada dentro de los programas de movilidad estudiantil de la institución y puede darse a partir del propio plan, entre entidades académicas o con otras instituciones.

<sup>40</sup> <https://www.fam.unam.mx/campus/planes.php> consultada en agosto del 2023.

## Propuesta para la Interdisciplina

Como hemos visto en la propuesta anterior, las materias optativas pueden por un lado, ser las que determinen las especializaciones, ya que están relacionadas con los diferentes perfiles profesionales, y por otro lado, este tipo de asignaturas se relacionan con la interdisciplinariedad, por la línea de formación multidisciplinaria en la que se agrupan. Esto propicia que se adquieran diversas herramientas y se desarrollen capacidades en distintas áreas de conocimiento. Dado su carácter optativo, existen casos en los que las asignaturas se pueden identificar en el mapa curricular de otra carrera, de tal manera que es posible establecer una relación con otro perfil profesional. (Autoevaluación 2017:69). De este modo, podemos ver en el siguiente gráfico, las posibilidades que surgen de la intersección de las áreas de conocimiento: 1. Interpretación-Educación, 2. Interpretación-Investigación, 3. Educación-Investigación y 4. Interpretación-Educación-Investigación.



**Diagrama del autor basado en información de la Autoevaluación CAESA-Etnomusicología 2017.**

Con respecto al área del Instrumentista, el CAESA cuestiona la flexibilidad y abona a lo que se ha comentado sobre la interdisciplinariedad, dando las siguientes sugerencias:

La realidad laboral actual, en el mundo, para los instrumentistas implica la necesidad de la autogestión, así como otras habilidades no disciplinares que incidan en su desarrollo profesional. De ahí que se hagan necesarios otros conocimientos que van más allá de lo técnico instrumental tales como: desarrollo de proyectos culturales, derechos laborales y de autor, emprendimiento, administración personal y de la cultura, nuevas tecnologías, entre otros. Será necesario incluir aspectos de gestión cultural, realización de arreglos, proyectos interdisciplinarios, etc.

Para que un Plan Curricular se considere flexible, por una parte, debe de evitar la seriación en exceso ya que dificulta el tránsito del estudiante. Por otra parte, debe tener la posibilidad de cursar asignaturas de su elección sin condicionamientos, aun cuando sean de otras disciplinas, debe tener la posibilidad de cursar asignaturas no presenciales, el uso de las TIC en apoyo al aprendizaje en diferentes modalidades, las posibilidades de asesoría y tutoría durante toda la carrera, las posibilidades de la movilidad, el reconocimiento de créditos por competencias adquiridas por fuera del ámbito escolar, así como la diversificación de las opciones de titulación que le permitan al estudiantado facilitar estos procesos. Lo flexible está en las materias optativas que distan mucho de ser congruentes con un Plan de Estudios que ayude a cubrir esos vacíos que requieren los nuevos mercados de trabajo. Tras su análisis, se observó que el Plan de Estudios carece de flexibilidad. (Informe CAESA Instrumentista 2017:23-25)

Hasta aquí, podemos observar la necesidad de flexibilizar los perfiles de egreso con el objetivo de atender al interés de los estudiantes y las nuevas necesidades profesionales que surgen en la actualidad. Una posibilidad de resolver esta problemática, es definir perfiles diferenciados para cada nivel y disciplina, que permitan abrir el abanico de opciones que puede haber desde el ingreso, hasta las múltiples salidas profesionales y laborales que requieren de la gestión cultural, el uso de nuevas tecnologías, la realización de proyectos interdisciplinarios, etc. El siguiente diagrama sintetiza las propuestas vertidas hasta ahora:

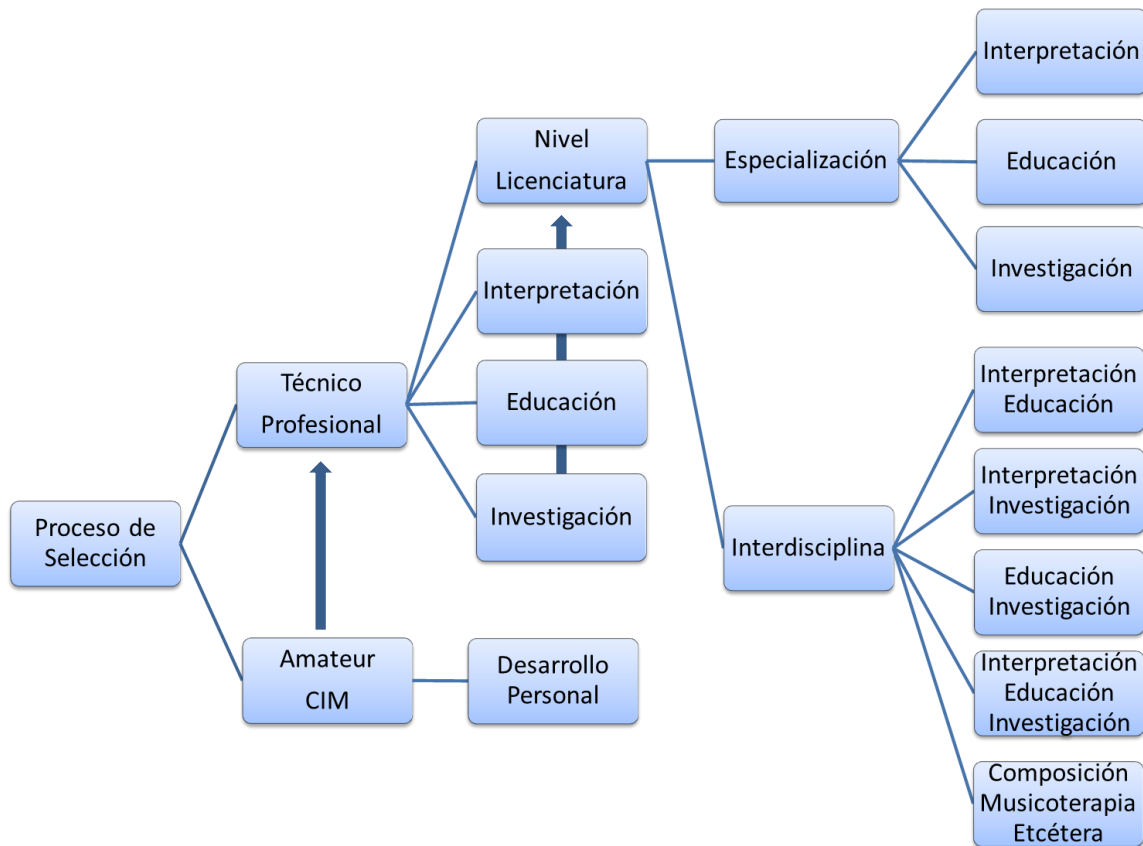


Diagrama del autor como propuesta para el desarrollo académico en los diferentes niveles y áreas.

## **Propuesta para el Programa de Estudios de Instrumento**

Vamos a retomar de manera sintética las problemáticas de los apartados anteriores sobre este punto en particular, para ir puntualizando las propuestas de solución a cada una:

En las disciplinas de Etnomusicología y Educación Musical está restringido a unas cuantas opciones para el estudio de instrumento. Se propone abrir el acceso a todos los instrumentos en estas carreras con el fin de enriquecer la formación del estudiante, ya que no se justifica dicha limitación. Además, se sugiere agregar en todas las carreras el estudio de un instrumento complementario al instrumento principal, ya sea melódico (solista), armónico (acompañamiento) o viceversa, según las preferencias y necesidades del alumno.

En la carrera de **Instrumentista** no se diferencian objetivos, ni contenidos de los programas por cada nivel y no se desglosan progresivamente los conocimientos y habilidades que debe desarrollar el alumno en cada grado. Esto genera otras problemáticas que han detectado los profesores, aunque no mencionan de donde provienen, por ejemplo:

- Los docentes se inclinan más por aquellos estudiantes con alto desempeño, descuidando a aquellos que tienen dificultades para desenvolverse.
- Escasamente se presenta atención a los estudiantes rezagados, porque los docentes no cuentan con las habilidades necesarias para darles seguimiento, ya sea por cuestiones de tipo didáctico o porque no tienen el interés.
- Lo referente al seguimiento de los estudiantes no forma parte de la evaluación que el docente debe hacer de cada estudiante. Por lo tanto, no hay un sistema académico que además de las calificaciones cuantitativas, permita conocer la situación de los estudiantes, respecto a su formación y avance (Diagnóstico, 2018:49)

Se recomienda, hacer un esfuerzo por adecuar los Programas de Instrumento de manera progresiva plasmando en los contenidos de forma detallada, lógica y secuencial, cada una de las cuestiones técnicas e interpretativas que debe dominar el alumno a cada semestre, con la intención de guiar al profesor y colocar al estudiante en el nivel que le corresponde, por medio de una evaluación que integre tanto lo cuantitativo, como lo cualitativo.

Por su parte, en los programas de Instrumento en Etnomusicología, aunque en el nivel propedéutico si se consideran las unidades didácticas a seguir, en la licenciatura no se describen los contenidos, ni los demás elementos argumentando “flexibilidad”. Por lo que se sugiere que, una vez desarrollados de manera progresiva, completa y adecuada los programas de Instrumentista en Guitarra, se homologuen con las carreras de Educación Musical y Etnomusicología, con el fin de evitar un tratamiento diferenciado de enseñanza instrumental, de primera calidad en una carrera y de segunda en las otras dos carreras.

Sumando a la propuesta anterior, se recomienda integrar las herramientas técnicas que se sugieren en los programas de ambas disciplinas, incorporando a un programa “único” de Instrumento el ejercicio de la armonía al diapasón, la improvisación, la transcripción y la interpretación de música popular y tradicional, como complementos a la formación de cualquier instrumentista independientemente de la carrera que se cursa. Esto implicaría, por un lado, el desarrollo de conocimientos y recursos técnicos e interpretativos para poder abordar otros géneros musicales, con la implementación del ejercicio de técnicas extendidas derivadas de la incorporación de instrumentos tradicionales, que enriquezcan al desarrollo musical del alumno. Y por otro lado, la integración a los programas de estudio de sugerencias bibliográficas y repertorio que cubran las necesidades de estas músicas, o en su defecto ante la carencia de materiales, promover la realización de recursos didácticos. Afortunadamente, esta cuestión también preocupan a los docentes quienes reconocen que:

Algunos miembros de la comunidad tienen la idea de que sólo la música de concierto es la música que tiene un "alto valor artístico". En el caso de las áreas de educación musical, etnomusicología y composición persiste la idea de que no se reconoce el valor cultural y artístico de otras expresiones musicales, por lo que estos sectores sugieren que se flexibilice la enseñanza de otros repertorios musicales (Diagnóstico, 2018:42).

Esta incorporación de otras expresiones musicales en las carreras de la facultad, pone sobre la mesa otras cuestiones que merecen tratarse y plantear sus propuestas por separado.

### **Propuesta para el tipo de música que se debe enseñar en la Facultad de Música**

En esta última problemática, coincido con la visión del profesorado en la mayoría de los casos, ya que algunos docentes de la facultad se han abierto al estudio de otras realidades musicales, en las cuales se combinan la enseñanza de la música clásica con las preferencias musicales de cada alumno. Para lograr el objetivo didáctico de esta combinación:

- Los docentes consideran que lo más adecuado para hacer frente a la diversidad de intereses que se presentan por parte de los estudiantes es el diseño de un plan de estudios modular que permita a los estudiantes desarrollarse en función de sus necesidades profesionales. El plan modular no sólo permitiría al alumno escoger las áreas de conocimiento de su interés, sino expandir sus posibilidades laborales.
- En lo que refiere a la música popular, consideran importante incorporar el estudio de las músicas de México, locales y representativas del país, tanto desde la perspectiva de la etnomusicología, como desde su práctica.
- El estudio de otras músicas puede lograrse a través del apoyo de musicólogos especialistas, quienes podrían contribuir a la construcción de un programa de formación para el estudio de la música tradicional mexicana (Diagnóstico, 2018:63).

Algunos aportes que propongo en esta temática, son los siguientes puntos:

- Abrir en el repertorio de todos los instrumentos clásicos o complementarios tradicionales afines, la mayor cantidad de músicas posible, ya sea de concierto, tradicional mexicana o de otras culturas, incluso la música popular y/o comercial.
- No discriminar entre categorías o géneros musicales para su enseñanza en el instrumento, siempre y cuando el nivel estudiado sea acorde a la dificultad técnica e interpretativa del repertorio.
- No hacer distinciones musicales al menos en la etapa de tronco común. y más adelante elegir al profesor con cierto perfil hacia la música de estudio preferencial.
- Para la materia de Conjuntos Instrumentales, incluir además de la música correspondiente a los ensambles propios de la Música Clásica, agrupaciones de Música Popular y Tradicional.
- Permitir que el alumno proponga al menos el cincuenta por ciento de su repertorio, independientemente del tipo de música que elija, siempre y cuando se tenga el visto bueno del profesor en cuanto a la calidad en la ejecución. la complejidad de la composición y la adecuada interpretación del género. Para lo que el profesor debe tener la apertura y preparación musical necesaria.

Para lograr resolver los puntos anteriores, se sugiere tener encuentros académicos permanentes donde a través del trabajo colegiado entre profesores y alumnos, se lleve a cabo la problematización en la formación profesional, por medio del análisis y el debate que lleve a la toma de decisiones para la evaluación constante y actualización de los Planes de Estudio, en las diferentes áreas de conocimiento de la Facultad de Música.

Por último, cabe reconocer que algunas de las problemáticas expuestas han sido consideradas por la Institución, aunque no se atienden en esencia, sino más bien se exponen de manera cuantitativa en su 2º Informe de Actividades 2022<sup>41</sup>. En el que sólo a través de la Coordinación de Educación Continua, se plantea una apertura académica por medio de Diplomados en diversas temáticas y Cursos que abordan la investigación, la redacción de documentos y la gestión. Y en cuanto a la inclusión de otras músicas se considera el Taller de Jazz y cursos para abordar el desarrollo de habilidades y recursos interpretativos en algunos instrumentos complementarios a los ofrecidos en los planes de estudio.

---

<sup>41</sup> <https://www.planeacion.unam.mx/informes/PDF/FAM-2021-2022.pdf>



## REFLEXIONES FINALES

Más que la realización de un balance de actividades profesionales en el contexto académico de titulación, este trabajo es además, la narración de una historia de vida profesional. Y como tal, es necesario comprender los hechos y hablar desde mi particular “lugar de enunciación” (Mignolo, 2009), delimitando el espacio epistémico de donde surge este discurso narrativo y me ubica como sujeto dentro de distintos contextos de enunciación: la experiencia, la formación y una postura crítica. Esto determina mi visión de la realidad, y por lo tanto, la manera de plantear el desarrollo de mi perfil profesional e ideológico en este trabajo. El cual da muestra del por qué un individuo, es como es y hace lo que hace, exponiendo desde las raíces los motivos para emprender los proyectos que se han realizado.

La Educación no se da solo en la escuela, las experiencias personales de origen, como el encuentro con la música, los gustos, los intereses y la labor artística, son tan determinantes en el desarrollo profesional de una persona, como la preparación que se ofrece en las universidades al estudiar una carrera. Los aprendizajes y conocimientos son obtenidos en su mayoría por medio de actividades extracurriculares, ya sea de manera autodidacta o por medio de la experiencia que brindan competencias prácticas, útiles para la vida a nivel personal y profesional. En mi caso particular son: el acercamiento autodidacta a la lectoescritura y práctica musical, por medio del cotejo de partituras con grabaciones de Los Beatles; y mis inicios en las prácticas de investigación y docencia de manera empírica.

Mi preparación profesional, tiene que ver con 3 líneas de formación y la experiencia. Las actividades que he desarrollado durante mi trayectoria, dan muestra del ejercicio de la interdisciplina como producto de la formación y concentra las ramas en que se divide la propia actividad musical en la FaM: ejecución, creación, docencia e investigación. Estos han sido los grandes ejes para plantear mi actividad profesional en este trabajo: 1. Como instrumentista en guitarra que otorgó experiencia en la interpretación y dominio del lenguaje musical. 2. A partir del ejercicio de la docencia en instituciones educativas de gobierno a nivel técnico y superior, e impartiendo cursos y talleres. Y 3. La realización de proyectos de investigación desde la etnomusicología y publicaciones con fines didácticos.

Los conocimientos no siempre se obtienen de manera incuestionable, el romper las reglas también forma parte de nuestra educación, por lo tanto, es necesario **desobedecer** de vez en cuando y resistir con la propia esencia e inquietudes personales, para no ser sólo receptáculos de contenidos y teorías al estudiar una carrera. Aunque, tengo preparación musical como instrumentista, de investigación en etnomusicología y experiencia en la docencia, mi enfoque difiere en cierta medida de cada una de estas bases.

Desde mi ingreso a la Escuela Nacional de Música, al solicitar información sobre las carreras, ofrecían trípticos con los requisitos de cada área y ciertos lineamientos, que en ese momento comienzan a construir ciertos prejuicios y distinciones musicales en el alumno. Hasta abajo, con letras pequeñas había una leyenda de advertencia que decía, algo así: “en esta escuela no se enseña ningún tipo de música comercial o popular”, ya que en la escuela se privilegia la enseñanza de la complejidad y riqueza de música clásica por sobre la simpleza y superficialidad de la popular. Sin embargo, los gustos y preferencias musicales personales prevalecen y al configurarse con la influencia de los profesores se determina cierto repertorio. En mi caso particular, se terminó por elegir en su mayoría, repertorio para la guitarra de música folklórica latinoamericana, más que de música clásica occidental.

Al estudiar Etnomusicología, quizá no había letras chiquitas, pero uno de los discursos constantes en la mayoría de las cátedras, radicó en lo indebido de escribir música de tradición oral, y peor aún, interpretarla con ayuda de una partitura. Algún profesor decía que “escribir un son era como matarlo”, por tratarse de música improvisada que debe ser recreada a cada interpretación. Sin embargo, fue necesario **desobedecer**, ya que, a lo que me dedico en gran parte de mi jornada laboral, es a leer y escribir sobre pedido músicas de todo tipo con fines didácticos, haciendo uso de la lectoescritura como parte fundamental en toda mi formación y trayectoria, independientemente del género musical que se trate.

Por último, durante un largo periodo como docente en Escuelas de Bellas Artes, pude constatar de primera mano los vicios, la corrupción y politización que existe en las escuelas de gobierno en nuestro país. Esto, aunado al cambio de paradigmas motivado por el estudio de la etnomusicología, me hizo cambiar mi percepción y optar por el abandono permanente de la educación institucionalizada, buscando otros medios para ejercer una enseñanza desescolarizada inspirada en autores como: Paolo Freire, Ivan Illich y Everett Reimer.

Los conocimientos adquiridos desde los antecedentes autodidactas y mi preparación en tres ejes profesionales (Instrumentista, Etnomusicología y Experiencia en educación), han dado pie al desarrollo de habilidades y competencias que se aplican en la actividad laboral actual (Editorial Música Alterna y El Ameyal Mexican Cultural Organization). Sin embargo, ciertos gustos, fortalezas, carencias y debilidades natas o adquiridas, forman también parte de esta configuración y son determinantes en el desarrollo profesional. Por lo tanto, los proyectos editoriales realizados en mi trayectoria sintetizan en su conjunto conocimientos, herramientas teóricas y prácticas para la elaboración de material didáctico de música de tradición oral en partitura, por medio de transcripciones didácticas que faciliten el proceso de enseñanza-aprendizaje, ofreciendo un puente que de circularidad entre oralidad y escritura, con nuevos procesos de transmisión que favorezca la vigencia de tradiciones musicales en nuevos contextos.

Mi padre me decía que “no hay mejor memoria que un papel y un lápiz” y mi profesor de instrumento que “la mejor escritura (musical) es la que ahorra lápiz”. No en vano estas frases resonaron en mi mente, encontrando en el objeto del “**Libro**” una vía alternativa de enseñanza, como resultado de la integración de formación, carencias y virtudes musicales, sintetizadas en la conformación de la **Editorial Música Alterna**.

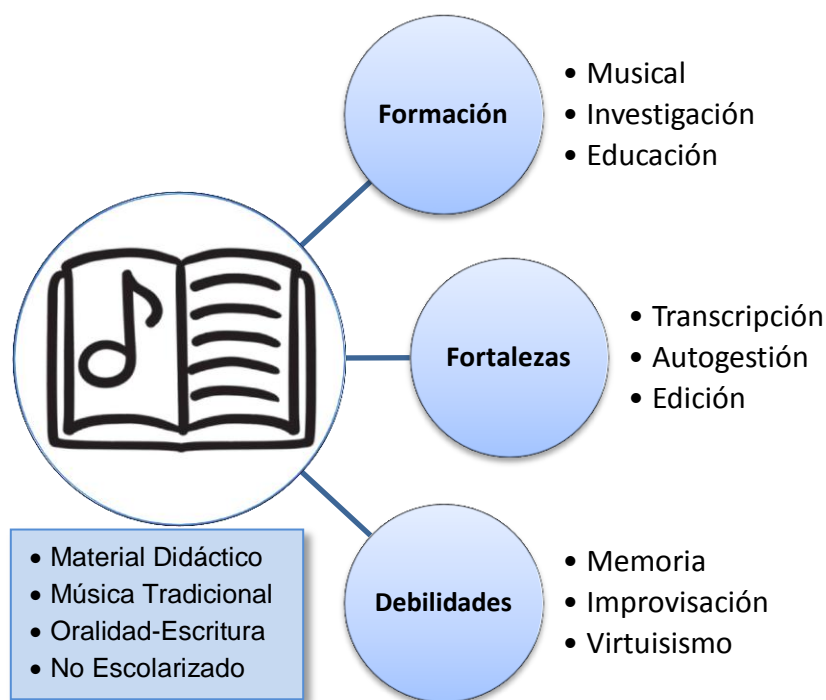


Diagrama del autor: Libro como objeto educativo, resultado de la formación integral.

Con lo que respecta al Campo Laboral y sus escenarios, muchas veces el alumno se dedica a otras actividades, que están lejos de ejercer en lo que originalmente se le preparó. A los **Guitarristas**, se les prepara como concertistas, y como tal, deberían poder obtener un empleo de ejecutante de música clásica en salas de concierto y auditorios, pero en realidad no es remunerado si no te encuentras entre los virtuosos del instrumento, por lo que tienes que dedicarte a otros tipos de música más demandadas y mejor pagadas, o bien, a la docencia como sucede con todas las carreras tanto musicales como de las demás artes y ciencias. Y a los **Etnomusicólogos**, se les prepara en la investigación para ejercerla como tal, pero las plazas disponibles en el Sistema Cultural y de Investigación mexicano son muy escasas, lo que genera que la mayoría de los egresados ejerzan su profesión de manera independiente, por lo tanto, las áreas de oportunidad laboral de la carrera no están realmente en la investigación, sino en la docencia y la ejecución musical.

Estas dos líneas, la enseñanza y la interpretación musical, deberían mejorar en esta licenciatura, ya que, la preparación como “músico” de los etnomusicólogos no es muy buena y sería ideal que en vez de preparar investigadores con habilidades musicales básicas, se preparen como músicos-investigadores. Además, ante la tendencia a que los egresados laboren en la docencia aún sin estar preparados para ello, es necesario mejorar la formación en esta línea con fundamentos pedagógicos, que les permita desarrollarse adecuadamente en el aula, ya que, la atención a este rubro es insuficiente durante la carrera.

En mi caso particular, he encontrado en la autogestión (el proyecto Editorial Música Alterna, la Investigación Independiente, la asesoría musical, etc.) una alternativa laboral ante el abandono de la docencia, la falta de oportunidades de obtener un ingreso como concertista y la poca posibilidad de obtener una plaza como investigador. Así mismo, considero necesaria la atención en el área de Gestión Cultural, con el fin de desarrollar habilidades para la elaboración y seguimiento de proyectos musicales, así como, en el trabajo interdisciplinario, lo cual, ofrecería una formación integral con la obtención de mejores herramientas para el mundo laboral al que se enfrentan actualmente los egresados.

---

A partir de **Valoración Crítica al Plan de Estudios**, se han evidenciado problemas de origen institucional, que terminan mermando en la preparación e ideología de los estudiantes. Aunque en el capítulo correspondiente se reúnen datos abundantes, que hablan

por sí mismos e ilustran bien este asunto, creo necesario fijar una postura más crítica al respecto. Por un lado, es necesario que las autoridades de la Facultad de Música hagan un esfuerzo por construir una mayor credibilidad al ser honestos y congruentes, entre el discurso y su ejercicio, entre su oferta y la práctica educativa. Ya que, se promete una formación integral que no se imparte, dando mayor o menor preparación en los ámbitos: Musical, Educativo y de Investigación, según el Área de Conocimiento al que corresponda. Es necesario abrir la posibilidad de prepararse en los 3 ámbitos en una sola carrera, sin tener que cursar 2 o 3 licenciaturas para obtener una preparación realmente integral.

Y por otro lado, se presumen altos estándares en la calidad educativa, pero no se atienden las recomendaciones del CAESA, considero que se tienen que tomar con mayor seriedad las evaluaciones que se realizan periódicamente a cargo de este organismo especializado y no verlas sólo como un requisito de certificación. Es imperativo atender sus **Recomendaciones**, las cuales, están bien estudiadas y fundamentadas, aprovechando las observaciones y sugerencias necesarias para llevar a cabo una mejora constante y real en la institución. Sin embargo, en ocasiones la institución hace caso omiso y se justifica diciendo que “es importante resaltar que el CAESA no es un organismo fiscalizador, ni punitivo, sólo emite observaciones y recomendaciones de orden académico”, dejando en claro que dicho Consejo, carece de “autoridad” para sancionar o hacer valer sus demandas o sugerencias, al no imponer medidas de peso que garanticen su cumplimiento para lograr atender con oportunidad y rigor las recomendaciones. A pesar de que éstas no se cumplen en su totalidad, aun así, se obtienen una y otra vez las certificaciones solicitadas.

Muchas de las propuestas que se hicieron para los Planes de Estudios, podrían ser resueltas si se deja de ejercer discriminación en múltiples sentidos: no discriminar entre las categorías estéticas de la música culta o popular, no discriminar entre tipos de instrumentos clásicos o tradicionales, no discriminar entre calidad o nivel de enseñanza del instrumento entre disciplinas. Pero lo más importante es, no practicar la desigualdad y la discriminación entre seres humanos como se puede ver en los tres casos que presento a continuación:

No discriminar entre: **aspirantes** a ingresar a la FaM, como “aptos” y “no aptos” para la música, entre músicos y no músicos. Ya ha sido muy estudiado desde diversas disciplinas (cognición, etnomusicología, musicoterapia, etc.) que la musicalidad es inherente al ser humano y toda persona es susceptible de preparación musical. Es necesario crear mecanismos para atender las necesidades de la población, diagnosticando y

canalizando a los alumnos según sus inquietudes, ya sea para una formación musical en su desarrollo personal, o ya sea para una preparación profesional en alguna de sus áreas.

No discriminar entre **tipos de músicos**, “pensantes” y “tocantes”, virtuosos o intelectuales, y demás exclusiones disciplinares, fomentadas desde los discursos de los claustros y los propios lineamientos institucionales de la FaM, que ofrece una preparación musical diferenciada y respaldada en sus 2 Modelos Educativos: el de Músico Práctico y el Educativo Humanista Universal. En cambio, una preparación integral como Músico con diversas posibilidades de especialización, desarrollaría competencias interdisciplinarias y posibilitaría el diálogo entre profesionales de distintas áreas de conocimiento.

No discriminar entre **profesores** “de asignatura” y “de tiempo completo”, la misma comunidad docente de la FaM percibe como injusto el pago diferenciado que se da a los maestros, siendo que hacen el mismo trabajo y solicitan un equilibrio justo en sueldos, asignación de grupos, horarios y actividades (Diagnóstico FaM, 2018:39), ya que, de manera general en la UNAM, es muy marcada la desigualdad en la distribución interna del presupuesto y los mecanismos de contratación del personal, “podemos pensar a la UNAM como si fueran dos mundos paralelos, uno de masas, y otro de élite” (Jaimez, 2019: 281).

Aunque las críticas anteriores podrían parecer ajenas a un Informe de Actividad Profesional, considero que son pertinentes con lo que respecta a la Valoración Crítica al Plan de Estudios que se pide incluir en este escrito, ya que, estas problemáticas afectan de manera directa a su conformación en estos tres niveles distintos: Aspirantes (Perfil de Ingreso), Alumnos (Currícula y Egreso) y Profesores (Diagnóstico y Actualización).

---

La cristalización de mi perfil ideológico y profesional, se ha dado por mi experiencia y mi preparación académica integral e interdisciplinaria. En todo este proceso, se fue configurando todo un cambio de paradigmas hacia una postura crítica y ética, que más allá de los fundamentos epistemológicos de la disciplina etnomusicológica, se da en base al encuentro con pensamientos como: el Marxismo, el Feminismo, el Multinaturalismo, la Decolonización y la Desescolarización. Complementados con estudios extraoficiales de Derechos Humanos, Educación Ambiental, Bioética y Musicoterapia. Sin embargo, este hecho no ha sido accidental, ya que, la etnomusicología tiene de por sí, una vocación interdisciplinaria y “tiende a integrar su discurso en los contextos más vastos de otros

discursos, sean éstos antropológicos, sociológicos, filosóficos, históricos, etc. [...] El discurso de la etnomusicología actual es plural y polifónico” (Pelinski, 2000).

El resultado de este entrecruzamiento ideológico, genera reflexiones teóricas que provocan la ruptura de los límites convencionales de la etnomusicología. El diálogo con otras ideas, estimula a la propia disciplina a formular nuevos planteamientos para enfrentar problemas sociales, ambientales, políticos y culturales de nuestro tiempo. Todo lo anterior, se ha visto reflejado, tanto en el proceso de mi transformación ideológica, como en mi trayectoria profesional. Por un lado, en lo personal, con el abandono a la docencia, al consumismo, clasismo, racismo, machismo, especismo, la religión, el salario, etc. Y por otro lado, en lo profesional, con la búsqueda de alternativas de desarrollo autogestivo, que dan lugar a proyectos musicales, culturales, interdisciplinarios, etc.; renunciando a la lógica discriminatoria de las oposiciones entre “músico” y “no músico”, “culto” y “popular”, escritura y oralidad, etc.; abordando problemáticas de diversa índole en la educación, migración, relación biocultural, salud-enfermedad, etc., intervenidas con el uso de la música no sólo como evento sonoro, sino como símbolo de pensamientos y prácticas humanas; y por último, proponiendo herramientas como la escrituralidad en la música de tradición oral, la transcripción instructiva con fines didácticos, la musicoterapia preventiva comunitaria, entre otros planteamientos explicados a detalle durante el presente escrito.

Finalmente, espero con este trabajo alentar a los lectores (Músicos, Educadores y Etnomusicólogos) a la desconstrucción constante, manteniendo una actitud crítica y reflexiva, basada en su propia configuración ideológica y profesional. Con el propósito de descubrir nuevos enfoques en la creación, educación e investigación musical, que faciliten el debate de ideas con otras tendencias disciplinares, para la construcción de conocimiento.

Mario Bernal  
Ciudad Nezahualcóyotl, Octubre 2023.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR León, Juan Jesús. 2000. *Los trovadores huastecos en Tamaulipas*. SEDESOL, Fundación Vamos Tamaulipas, Gobierno del Estado de Tamaulipas, ITCA, México.
- AROM, Simha. 1985. *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et Méthodologie*. (2 vols.) SELAF, París.
- ARTEAGA, Romeo Baltasar. (s/f). *Método para jarana huasteca*. Ediciones B-Arte-R
- BOEGE Schmidt, Eckart. [et al.], 2008. *El patrimonio biocultural de los pueblos indígenas de México*. INAH: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. México.
- \_\_\_\_ 2014 “Las Regiones Bioculturales De México” en *La Jornada del Campo* Número 76 del 18 de enero de 2014. México.
- BUSTOS Valenzuela, Eduardo. 1997. *El violín huasteco, método teórico-práctico, Libro 1*. PACMYC-CNCA, Editorial Visión Cultural, México.
- BROSELLET Hernández, Diego [et al.]. 2017. *Mexican Folk Fiddles Tunes. 42 Traditional Pieces for violin son huasteco and son calentano*. SCHOTT MUSIC. Alemania.
- CAMACHO González, J. Guadalupe. 2005. *Un modo sencillo de acercarse a los instrumentos huastecos*. PACMYC - Unidad Regional de Culturas Populares, Querétaro. México.
- CAMACHO, Gonzalo. 2009. “Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal” en Fernando Híjar Sánchez (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*. Dirección General de Culturas Populares - Conaculta, México. (pp. 25-38).
- \_\_\_\_ 2010. “El saber-hacer en culturas orales” Conferencia en el *Tercer Festival de Música de Mariachi: “La música de mariachi en la tradición oral” (Investigación, pedagogía y experiencia vivencial de la música de mariachi tradicional)*. Escuela Nacional de Música de la UNAM. México.
- DORRA, Raúl. 1997. “¿Grafocentrismo o fonocentrismo? (Perspectivas para un estudio de la oralidad)” en Kaliman, R. (Ed.) *Memorias de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana Tucumán 1995*, (Vol. I), Universidad Nacional de Tucumán, Argentina (pp. 56-73).
- FIGUEROA Hernández, Rafael. 2005. *Jarana Nivel 1*. Comosuena, México.
- \_\_\_\_ 2002. *Jarana jarocho: Acordes y tonalidades*. Comosuena, México.
- \_\_\_\_ 2006. *Requinto Jarocho Nivel 1*. Comosuena, México.



- GARCÍA DE LEÓN, Antonio. 2013. “El son jarocho vive una crisis cualitativa” Conferencia en *Encuentro de Son Jarocho*. Centro Nacional de las Artes, México.
- GARCÍA Ranz, Francisco y GUTIÉRREZ Hernández, Ramón. 2002. *La Guitarra de Son, un método de aprendizaje en diferentes tonos (Libro Primero)*. Instituto Veracruzano de la Cultura. México.
- \_\_\_\_\_. 2010. *La Guitarra de Son. Sones por cuatro (Libro Segundo)*. Taller de Gráfica, La Hoja. Tepoztlán Morelos. México.
- GÓMEZ Valdelamar, Tomás. 1993. *Método de ejecución de la guitarra quinta huapanguera*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Tamaulipas, PACMYC. México.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo. 2005. “Escritura y escritos en el Cancionero folklórico de México” en *Acta Poética* 26 (1-2, primavera-otoño) México (pp. 351-372).
- \_\_\_\_\_. 2009. *Cancionero Tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán (Vol. I. Géneros bailables, el son y el jarabe ranchero)*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. México.
- HERNÁNDEZ Vaca, Víctor [et al.]. 2005. *El arpa grande de Michoacán. Cifra y método para tocar arpa grande*. El Colegio de Michoacán A.C. - Música y baile tradicional, A.C. México.
- JAIMEZ Aguilar, René David. 2019. *Las élites del poder de la UNAM, camarillas, corporativismo y dominación en la contienda política*. Tesis doctoral en Ciencia Social con especialidad en Sociología. El Colegio de México. México.
- JAKOBSON, Roman. 1986. *Ensayos de poética*. Fondo de Cultura Económica. México.
- JÁUREGUI, Jesús. 1987. “El mariachi como elemento de un sistema folklórico”, en *Palabras devueltas, homenaje a Claude Levi-Strauss*. INAH-CEMCA-IFAL. México. (pp. 93-126).
- LÓPEZ-AUSTIN, Alfredo. 2001. “El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana”, en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge. *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. FCE. México.
- MÁRQUEZ Algara, Laura A. 2015. *Hacia la elaboración de un currículum práctico*. Ediciones Tinta Nueva. México.
- MASTACHE Martínez, Kaaren. 2010. *Una etnografía en la Escuela Nacional de Música: donde la Institución propone y los alumnos disponen. Prácticas y creencias musicales en voz de sus estudiantes*. Tesis de licenciatura en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia. México.
- MENDOZA Huerta, Yasbil Yanil Berenice [et al.]. 2005. *El violín del sur de Michoacán. Método y cifra para tocar el violín del sur de Michoacán*. Colegio de Michoacán A.C. - Música y baile tradicional, A. C. México.

- \_\_\_\_\_. 2022. *Diferencias, glosas y adornos melódicos del violín en el son El Fandanguito en la tradición del huapango en Hidalgo*. Tesis de maestría en Etnomusicología. Facultad de Música - UNAM. México.
- MIGNOLO, Walter. 2009. “El lado más oscuro del Renacimiento”, en *Universitas Humanística* No.67 enero-junio. Bogotá, Colombia (pp: 165-203).
- MORENO Salazar, Jorge. 2018. *Tsentsen ajab: la jarana huasteca a lo rasgueado y a lo punteado*. Editorial: Taller de Creación Literaria: EN EL BORDE. México.
- MOSTACERO, Rudy. 2011. “Oralidad, escritura y escrituralidad” en *Enunciación* Vol. 16, No. 2, julio-diciembre. Bogotá, Colombia (pp. 100-119).
- OLSON, David R. 1998. *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*. Colección Lea, Gedisa. Barcelona.
- ONG, Walter J. 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. FCE. México.
- PALAFIX, Ana Zarina. 2018. *Partituras del Balsas. CD-Rom con transcripciones de 149 piezas musicales del repertorio calentano y adornos* (Transcripciones y arreglos de Paul Anastasio). Gobierno del Estado de Guerrero. México.
- PELINSKI, Ramón. 2000. “Etnomusicología en la edad posmoderna”, en *Invitación a la etnomusicología*. Akal. Madrid, España. (p. 282-297).
- QUINTANILLA, Víctor Hugo. 2003. “Memoria e imaginario social: de la oralidad a la escritura” en *Oralidad*, Anuario 12. Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO. La Habana, Cuba. (pp. 25-34).
- REIMER, Everett. 1973. *La escuela ha muerto. Alternativas en materia de educación*. Barral Editores. Barcelona
- REYNOSO Rique, Cecilia. 2011. *El Proceso Creativo de la Pirekua: un estudio de caso*. Tesis de licenciatura en etnomusicología. ENM - UNAM. México.
- SÁNCHEZ Dromundo, Rosalba Angélica. 2007. “La teoría de los campos de Bourdieu, como esquema teórico de análisis del proceso de graduación en posgrado”. *Revista electrónica de investigación educativa*, 9(1), 1-21. Recuperado el 13/08/2023 de [www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1607-40412007000100008&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-40412007000100008&lng=es&tlng=es).
- SEEGER, Charles. 1958. “Prescriptive and Descriptive Music-Writing”, publicado en *The Musical Quarterly* Vol. 44 No. 2 (Abr. 1958). Estados Unidos. (pp. 184-195).
- TOLEDO, Víctor M. 2015. *Ecocidio en México. La batalla final es por la vida*, Grijalbo, México.
- VOLKOVISKII, Fátima. 2016. *El fandango en Hispanoamérica: una aproximación musicológica al ‘Fandanguito’ de México y a los fandangos de España*. Trabajo de maestría en Música Española e Hispanoamericana. Departamento de Musicología Universidad Complutense de Madrid. España.

