

EL ARTISTA

Revista de Artes, Cultura y Patrimonio Cultural

Vol. 22. Núm. 22 (enero-junio 2025)

ISSN: 1794-8614



UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



El Artista. Revista de Artes, Cultura y Patrimonio Cultural

Universidad de Guanajuato

Núm. 22 (enero-junio 2025) • ISSN: 1794-8614

El presente número corresponde a la nueva época de *El Artista*. Al respecto del contenido, se hace evidente la variación en cuanto a los temas abordados, que van desde los estudios sobre prácticas musicales a entornos de instrucción y profesionalización del arte.

El número da muestra del interés de *El Artista* por ser un referente latinoamericano en estudios sobre artes. El profesor Raúl Heliodoro Torres Medina explora un género musical otrora ignorado por la historiografía sobre la música y los músicos, lo cual representa un aporte significativo al área en cuestión. Por su parte, los estudios de Luis Flores Villagómez, Lizeth Abigail Zepeda Bacilio, Rosa Carolina Barajas Ríos y Alejandro Mercado Villalobos, examinan la música desde diversos frentes, ya en la música de concierto y su expresión de aientos metales, ya en sus múltiples maneras de difusión, como en la calle por ejemplo, a colación del estudio de Barajas sobre músicos callejeros leoneses, hasta cerrar el bloque con el trabajo de Mercado Villalobos sobre el jarabe en Guanajuato y el rechazo por parte de la clase burguesa porfiriana.

El cuadro se complementa con el estudio de Reyna Viridiana Villalpando Rodríguez y el teatro en Guanajuato, donde se cifra la actividad escénica y su desarrollo contemporáneo, seguido del interesante trabajo de Alejandri Ivette Urbina Ramírez, quien examina las formas en que la educación artística indican en la formación de primeras letras, un tema sin duda fundamental en tanto a la efectividad del arte en la instrucción del párvulo. Finalmente, el número cuenta con un trabajo profundo sobre un tema histórico. Al respecto, el historiador Oscar Antonino Torres Ruiz examina el escudo de armas de Tzintzuntzan, comunidad indígena michoacana, que ejemplifica la manera en que se fusionaron dos mundos, totalmente opuestos, pero enlazados por la fuerza de la conquista.

Directora: Carlota Laura Meneses Sánchez

Editor: Alejandro Mercado Villalobos

Imagen de portada: *Tía Consuelo*

Autora: Alejandra Mercado Ferreira

CONSEJO EDITORIAL

Raúl Heliodoro Torres Medina, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México •
Carlos Alonso Ledesma Ibarra, Universidad Autónoma del Estado de México, México •
Eduardo Camacho Mercado, Universidad de Guadalajara, México • **Amalia Ramírez**

Garayzar, Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, México • **Laura Gemma Flores García**, Universidad de Zacatecas, México • **Luis Díaz Santana Garza**, Universidad de Zacatecas, México • **Jesús Gutiérrez Guzmán**, Orquesta Sinfónica de Michoacán, México • **Carmen del Pilar Suárez Rodríguez**, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México • **José Eduardo Vidaurri Aréchiga**, Universidad de Guanajuato, México • **Lellanis Arroyo Rojas**, Universidad de Guanajuato, México • **Tarik Torres Mojica**, Universidad de Guanajuato, México • **Morelos Torres Aguilar**, Universidad de Guanajuato, México • **Víctor Hernández Vaca**, Universidad de Guanajuato, México • **Felipe Canuto Castillo**, Universidad de Guanajuato, México • **Magali Barbosa Piza**, Universidad de Guanajuato, México • **Vanessa Freitag**, Universidad de Guanajuato, México • **Alejandro Martínez de la Rosa**, Universidad de Guanajuato, México • **Guadalupe de la Cruz Aguilar Salmerón**, Universidad de Guanajuato, México • **Francisco Javier Campeán**, Universidad de Guanajuato, México • **Arturo Joel Padilla Córdova**, Escuela de Estudios Superiores, UNAM, México • **Ignacio Moreno Nava**, Universidad de la Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo • **Ana Lilia Olaya Escobedo**, Sociedad Michoacana de Estudios Históricos y Culturales • **Joaquín Edgardo Espinosa Aguirre**, Sociedad Michoacana de Estudios Históricos y Culturales • **Beatriz Adriana Gaytán Villalpando**, Sociedad Michoacana de Estudios Históricos y Culturales • **Ulises Sebastián Serrano Arias**, Sociedad Michoacana de Estudios Históricos y Culturales.

SUMARIO

Artículos

<i>La escena holística del ska femenino en México</i> Raúl Heliodoro Torres Medina	4-30
<i>Los ensayos musicales. Conceptos, ideas y reflexiones sobre el desarrollo de prácticas musicales vistos desde los ensambles de quintetos de aliento metal</i> Luis Flores Villagómez	31-40
<i>Diferencias en el desarrollo de las funciones ejecutivas en estudiantes de música y de diversas disciplinas</i> Lizeth Abigail Zepeda Bacilio	41-56
<i>Edición 2025 del Programa Teatro Escolar que realiza el Instituto Cultural de León</i> Reyna Viridiana Villalpando Rodríguez	57-68
<i>Arte como estrategia jurídica: el caso de Tzintzuntzan y el conflicto de las 3 ciudades en Michoacán del Siglo XVI</i> Oscar Antonino Torres Ruiz	69-83

<i>Los músicos callejeros como identidad cultural en las calles del Centro Histórico de León, Guanajuato. Perspectiva musical y sonora</i> Rosa Carolina Barajas Ríos	84-108
<i>Integración del aprendizaje artístico-cultural en la educación primaria: una propuesta innovadora desde el método Minjares y la experiencia en el Museo de Arte e Historia de Guanajuato</i> Alejandri Ivette Urbina Ramírez	109-120
<i>Una expresión “inmoral”: el jarabe en Guanajuato, México. Estudio hermenéutico de la prensa decimonónica y otras fuentes primarias</i> Alejandro Mercado Villalobos	121-138
 Reseñas	
<i>Sobre Carlos Flores Claudio, Con toda el alma yo canto...Del conjunto de arpa grande al mariachi y de la tradición a la industria cultural. Antonio Rivera Maciel y el Trio Aguilillas</i> Alejandro Mercado Villalobos	139-141
 Documentos originales	
<i>Sobre Luis Flores Villagómez, El Remezón</i> Francisco Javier Gonzáles Compeán	142-150

LA ESCENA HOLÍSTICA DEL SKA FEMENINO EN MÉXICO

THE HOLISTIC SCENE OF FEMALE SKA IN MEXICO

Raúl Heliodoro Torres Medina
Universidad Autónoma de la Ciudad de México
Plantel San Lorenzo Tezonco
raul.torres@uacm.edu.mx

Recepción: 3 de enero del 2025
Aceptación: 5 de mayo del 2025
ORCID: 0000-0002-5246-0426

Resumen

El papel social de la música ha sido minimizado en los estudios históricos, aún más si se trata de las expresiones populares sonoras. En este tenor, lo mismo ocurría con la participación musical de las mujeres, aspecto que fue olvidado como parte de la construcción de la música y su impacto en la sociedad. Si bien, la presencia de las bandas femeninas que interpretan ska es tan solo un segmento de nuestro presente histórico en ciernes, la visibilización de su trabajo es de suma importancia para ejemplificar desde la cotidianidad las transformaciones sociales en el México del nuevo milenio. Este trabajo contribuye a subsanar el vacío de los estudios de la mujer en la música escuchada por los jóvenes. Además, presenta, a través de las palabras de sus protagonistas, el aporte que están realizando dentro de la escena holística de este género musical.

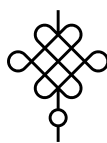
Palabras clave: música negra, ska, bandas femeninas, presente histórico, escena holística.

Abstract

The social role of music has been minimized in historical studies, even more so when it comes to popular sound expressions. In this tenor, the same occurred with the musical participation of women, an aspect that was forgotten as part of the construction of music and its impact on society. Although the presence of female bands playing ska is only a segment of our budding historical present, the visibility of their work is of utmost importance to exemplify the social transformations of the new millennium of Mexico from the mundane. This work aims to contribute to women's studies by including music listened by young people. It also intends to present, through the words of its protagonists, the contribution they are making within the holistic scene of this musical genre.

Keywords: black music, ska, female bands, historical present, holistic scene.





La herencia musical africana se ha incrustado en la cultura mexicana y pervive hasta nuestros días. Sus letras abordan desde las relaciones amorosas, los momentos graciosos y sarcásticos hasta la mordaz denuncia. Su música se ajusta con facilidad tanto a los contextos festivos como de lucha social. Por tanto, no pueden entenderse el desarrollo de la música nacional sin atender a estas raíces afrodescendientes, ya sea por ritmos traídos desde fuera o por expresiones generadas dentro de los diversos territorios del país.

Dentro de un mar de influencias culturales negras que se han funcionado a las diversas manifestaciones musicales de nuestro país, surge el ska como movimiento de cambio y protesta social entre los jóvenes mexicanos. No es ocioso recalcar que a la fecha sigue siendo parte de nuestra cultura sonora, si bien, la encontramos territorialmente focalizada. Su historia a nivel internacional corre a la par de su desarrollo en México; aunque en el contexto local encontramos nuevas vertientes que se han desarrollado con el arribo de las nuevas tecnologías digitales y las telecomunicaciones (plataformas de streaming), en conjunto con los cambios operados dentro del espectro social.

A través de la visión de trabajo de seis bandas femeninas de ska, este artículo propone que en México la cuarta ola de este género musical está caracterizada por la paulatina incursión y aceptación de la mujer grupal dentro de una escena holística dominada por hombres.¹ Un espacio temporal donde ellas han pasado de ser fans o seguidoras a protagonistas dentro de las bandas, ya no como ejecutantes o cantantes dentro de alguna agrupación masculina, sino como verdaderas conformaciones donde la totalidad del grupo está compuesto por el género femenino. El texto utiliza la metodología propuesta por la historia del presente, donde se analizan los acontecimientos desde la coetaneidad del historiador y de sus “coparticipes de investigación” dentro de un tiempo presente cuyas características se encuentran en un flujo continuo y sin concluir.² Se sustenta en la información tomada de fuentes orales y digitales

¹ El término “escena holística” se refiere a todas las partes que integran un fenómeno musical y que permiten su funcionamiento, aunque se encuentren por separado en el quehacer cotidiano. Raúl Heliodoro Torres Medina (Torres, 2022, p. 17).

² Según Graciela de Garay, el historiador debe guardar “una relación dialógica en las entrevistas, como condición necesaria para generar conocimiento científico. Se busca entonces que el investigador, a partir de una escucha dialógica y reflexiva, encuentre, en la pluralidad y diversidad de las voces singulares

(redes sociales, páginas web, etc.), lo que hoy consideramos como el nuevo archivo histórico.

LA HERENCIA SONORA NEGRA EN MÉXICO

El arribo de las primeras manifestaciones culturales negras debe remontarse a finales del siglo XVI con la importación de esclavos a la Nueva España. En los terrenos de lo musical, aunque ya pasados por el tamiz de los músicos de las catedrales novohispanas, sus rastros se pueden percibir en los villancicos. Durante los siglos XVII y XVIII, el villancico eclesiástico fue “una composición en lengua vernácula” que sustituía a los responsorios de Maitines cantados en el oficio divino en las festividades más solemnes asentadas en el calendario litúrgico. Muchos de ellos contenían una carga de jocosidad a los cuales se les imprimía un alto dramatismo (Morales, 2013, p. 13). Se ha definido a este tipo de composiciones como villancicos de remedo, su característica principal se encuentra en su sesgo lingüístico; pues “remedaban” (parodiaban) el modo de hablar de los extranjeros o de diversos sectores que componían la sociedad novohispana (Morales, 2013, p. 13, 19-20).

Los villancicos de remedo conocidos como negros, negrillos o guineos trataban de imitar el temperamento de los africanos radicados en la Nueva España: su propensión a la fiesta, la música y el baile (Morales, 2013, p. 21). Por mencionar dos ejemplos, tenemos las composiciones: *A siolo flasiquiyo* de Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla de la catedral de Puebla, y *Pue también como gente la nengla* de Tomás Salgado, maestro de capilla de la Catedral de Oaxaca (Morales, 2013, p. 21; García de León, 2002, p. 170). Si bien, estas composiciones presentaban estereotipados a sus protagonistas y utilizaban un “un lenguaje inventado” que se mezclaba con formas reales de las expresiones cotidianas usadas por los esclavos africanos, en la música que acompañaba a estos villancicos se encuentran rasgos de las sonoridades negras que fueron amalgamadas a la música europea antes del periodo de conquista.³

registrada, indicios y significados universales o generales para interpretar y construir en la negociación con su interlocutor un conocimiento provisional sobre la historia del tiempo presente (de Garay, 2021). En este sentido, el concepto “coparticipe de investigación” hace referencia a que quienes testimonian no son meros cuencos de donde se extrae el líquido de la información. Por el contrario, presentan un carácter inclusivo y colaborativo al narrar sus experiencias, vivencias y opiniones. Caminan a la par del historiador para que vaya construyendo su armazón discursivo (Torres, 2022, p. 21).

³ Morales, Villancicos del remedo en la Nueva España, p. 21. García de León, *El mar de los deseos*, p. 66. Para García de León, lo africano en los villancicos se sustenta entre tres horizontes: el propiamente africano, trasplantado a América, el “folclor negro”, deliberadamente impuesto y luego reapropiado por los esclavos y sus descendientes y, por último, un folclor europeo apropiado y reinterpretado por estos grupos de emigrantes forzosos que poco a poco se van identificando con la vida urbana (García de León, 2002, p. 52).

No obstante, algunas expresiones nacidas desde la esclavitud se pueden ver con mayor claridad durante el siglo XVIII en los llamados “sonecitos del país”.⁴ Esta música fue perseguida por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición al ser considerada lasciva y deshonesto. Muchos de estos sones llegaron de Cuba, como el caso del muy conocido Chuchumbé, que, según documentos novohispanos, era bailado por gente de clase baja como mulatos y personas de “color quebrado” -expresión para designar a los afrodescendientes-, aunque después se extendió al gusto de otros tipos étnicos y con diversos oficios, pero todos relacionados con el pueblo. Por la descripción de su coreografía (pasos de baile), al parecer se ajustaba a “una danza africana conocida como *rumba*” (Santos, 2003, p. 54).

Al parecer, durante el siglo XIX se continuaron tocando los sonecitos del país, algunos con marcada influencia negra. Contamos con documentos que nos señalan su permanencia en los gustos musicales de la sociedad capitalina. Por ejemplo, en 1844 encontramos un son llamado *La cachicamba*, cuya estructura musical evoca las sonoridades afrocubanas; su métrica hace referencia a una habanera, ritmo que aún no llegaba a México en aquellos años.⁵ Otro ejemplo que puede datarse entre 1855 y 1860 es un son titulado *La zandunga danza habanera*, pieza que no guarda relación con la que se toca actualmente en el estado de Oaxaca, aunque también es una habanera.⁶ Su estructura tendría que ver con otra famosa canción llamada *El butaquito*.⁷

En el tránsito del siglo XIX al XX se encuentra el danzón. Arribó a tierras mexicanas procedente de Cuba en 1868 y desde entonces se mantuvo vigente en ciudades como Yucatán, Veracruz y México; pero no fue hasta el periodo posrevolucionario que se difundió entre los sectores populares de la ciudad de México entre los años de 1920 a 1940 (Parraguirre, 2011, pp. 55-56).

Durante la década de los veinte del siglo XX encontramos las primeras manifestaciones del jazz norteamericano en diversos conciertos que eran

⁴ El término “sonecitos del país” se aplicaba a todas las expresiones de música, baile y canto de raigambre popular que se creaban y ejecutaban dentro de la Nueva España para diferenciarlas de las procedentes de Europa y otras regiones del imperio español (Santos, 2003, p. 25).

⁵ Anónimo, *La cachicamba*, México, 1844, Colección particular. La letra del mencionado sonecito hace referencia a una mulata, la cachicamba, nombre empleado para designar a la empleada doméstica en la Cuba decimonónica. Quiero agradecer a Jorge Martín Valencia Rosas por haberme mostrado esta partitura que resguarda en su archivo personal, así como por sus atinados comentarios.

⁶ La habanera es una danza nacida en Cuba con probables orígenes africanos. Presenta un tiempo lento cuyo compás de 2/4 (Latham (2010, p. 699).

⁷ Anónimo, *La zandunga danza habanera*, México, ca. 1855-1860, Colección particular. La zandunga era una mulata bailadora que invitaba a los comensales a sentarse para disfrutar de sus habilidades en el arte de Terpsicore. Su relación con el butaquito es porque hace referencia a las sillas donde el público se sentaba para admirar a la bailadora. Esa correspondencia también se hace presente en la música. Nuevamente agradezco a Jorge Martín Valencia Rosas por haberme mostrado esta partitura que conserva en su archivo personal.

publicitados y reseñados por los periódicos del país (Derbez, 2012, pp. 101-113). Para las décadas de los cuarenta y cincuenta se gestaron manifestaciones afrocubanas como la rumba, el mambo y el cha cha cha; cuyas canciones y coreografías pasaron a formar parte de diversas películas de la llamada “época de oro” del cine mexicano (Trejo, 1993, pp. 10-12). Largometrajes que cimentaron parte de su éxito entre el público por su banda sonora, la que básicamente estaba integrada por canciones muy escuchadas debido a que formaban parte de las listas de reproducción en la radio y, por este motivo, eran ampliamente consumidas a través de la compra de discos (Alegría, 2012, p. 70).

Para la segunda mitad del siglo XX encontramos otros ritmos con herencia negra. Entre los más famosos y perdurables en el gusto del público mexicano está la cumbia, la salsa y el rock. Aunque la primera cumbia grabada en México fue la “Cumbia Cienaguera” (1940); su arraigo en el país se gestó durante la segunda mitad de la década de los sesenta gracias a Mike Laure y sus cometas. Fue este músico quien sentó las bases de la llamada “cumbia mexicana”. Para los años setenta Rigo Tovar y su costa azul masificó el género con sus apoteósicos conciertos (Alfani, 2019, pp. 56-58). En tanto, la salsa se empezó a escuchar a partir de los años setenta gracias a la llegada de artistas internacionales como Celia Cruz, la formación de grupos nacionales y su difusión por la televisión. Su éxito masivo se dio en la década de los ochenta (Ana Patricia, 2023). No obstante, la década de los 70 fue fundamental para que lograra arraigo popular en barrios como Tepito en la Ciudad de México (Ávila, 2009, pp. 222-223). En gran medida, tanto la salsa como la cumbia, debieron su éxito a los “sonideros”, quienes viajaban a Latinoamérica para comprar discos cuya música era presentada en sus bailes: “Su actividad no se reducía a colocar la aguja sobre el disco, en la mayoría de los casos se daba la intervención al micrófono para informar a los asistentes sobre la música que se estaba escuchado y por su puesto para enviar saludos” (Ramírez, 2012, p. 118).

Mención aparte se encuentra el rock, género que ha tenido una gran influencia e impacto en la sociedad mexicana. Este ritmo llegó a país en la primera mitad de la década de los cincuenta cuando “se volvió una práctica cultural controvertida, despreciada o malentendida por varios sectores de la sociedad mexicana”, no obstante, perdura hasta nuestros días en sus diversas variantes (Torres, 2017, pp. 3-36). Otros ritmos que han tenido presencia son el merengue, la bachata, el reggae y, por supuesto, el ska.

A partir de los años ochenta del siglo XX empezaron a circular en México, básicamente en Xalapa, Ciudad de México y algunas regiones de Morelos, expresiones de lo que se conoce como afro. Este término engloba una escena gestada a partir de diversas sonoridades de música y baile procedentes del África Occidental (sobre todo de Guinea, aunque hay otras muchas regiones

que han aportado sus sonoridades particulares). Música creada teniendo como sustento las percusiones, especialmente los tambores, entre los que destaca por su difusión el Djembé (Barrero, 2017, pp. 21-38).⁸ En pleno siglo XXI se ha definido al “movimiento afro como una escena musical que funciona a manera de redes y circuitos glociales para la transmisión de los repertorios de la danza y la percusión del África del Oeste” (González, 2022). Encontramos una consolidación de la escena del afro donde diversos grupos se encargan de su difusión en lugares como foros, plazas y calles, etc.; en estados tan distantes como Baja California (Tijuana), Jalisco (Guadalajara) y Quintana Roo (Cancún).

DESDE UNA ISLA AL MUNDO: EL SKA

Dentro de este panorama de manifestaciones del origen africano: originales, mezcladas e inventadas que han circulado a lo largo del tiempo en México, no podía quedar fuera el ska. Este género fue escuchado por primera vez en el país durante los años sesenta. Si bien, no llegó desde Jamaica a través de músicos oriundos, sino que sus sonoridades fueron traídas al país para ser insertadas en el gusto del público mexicano, como veremos adelante.

El ska se originó retomando y mezclando influencias musicales procedentes del rhythm and blues, el jazz, el calipso y el mento (Álvarez, 2021, p. 153; Analco, 2000, p. 23). Algunos investigadores remontan su origen desde la llegada de los negros a América, precisamente por su relación con el mento, género rural que se escuchaba en Jamaica a finales del siglo XIX y cuya construcción era una mezcla de elementos africanos y europeos (británicos, en específico), combinados con un ritmo lento (Hernández, 2015, pp. 798-80; Floyd, 1999, p. 65). Los estudiosos del género concuerdan que son tres olas las que conforman la historia del ska a partir de los años cincuenta del siglo XX (Álvarez y Obando, 2021, p. 151).

La primera ola del ska vio su nacimiento en Jamaica durante la década de los cincuenta. Por aquellos años fue considerado el baile y la música nacional (Analco y Zetina, 2000, p. 23). En su difusión tuvo gran importancia la creación de los llamados sistemas de sonido o *sounds systems*, que básicamente se conformaban por “bocinas/parlantes, micrófonos y una amplia selección musical que era reproducida en tornamesas”, todo montado en camionetas.⁹

⁸ El Djembé es un instrumento membranófono que presenta una “forma de copa o cáliz”. Está construido con madera y su membrana es de cuero, tradicionalmente de piel de cabra, tensada utilizando sogas o cuerdas. Percusionistas.net, “Djembé”, Recuperado el 8 de junio de 2024 de <https://percusionistas.net/djembe/>

⁹ Como eran móviles “se situaban en lugares públicos para tocar música grabada de grupos locales y extranjeros, sobre todo, de Estados Unidos de América e Inglaterra”. También se realizaba la venta de discos y se escuchaba música a muy alto volumen. Los *sounds systems* eran de alguna manera “símbolos de cohesión social” (Álvarez y Obando, 2021, pp. 153-154; Analco, 2000, p. 23).

Para la década de los sesenta, y como consecuencia de la independencia de Jamaica el 6 de agosto de 1962, la inestabilidad política y económica de la isla produjo el descontento de algunos grupos sociales, entre ellos bandas de jóvenes conocidos como los *rude boys*;¹⁰ quienes trasladaron el ska a las zonas periféricas y lo convirtieron en un baile más lento y agresivo (Álvarez, 2021, p. 156; Analco, 2000, p. 23). Esta primera ola acabó a finales de los sesenta (1968) para dar paso a otro género, el *rock steady* (Analco, 2000, p. 25).

La segunda ola tuvo su origen en la migración de individuos procedentes de Jamaica hacia Inglaterra. Esto provocó que a finales de la década de los setenta la fusión del ska negro y el punk blanco, conocido como *ska two tone*. Se conservaron los antiguos pasos del ska jamaicano, pero con una música más rápida y un baile más intenso (Álvarez, 2021, p. 156; Analco, 2000, pp. 28-29). Sus letras henchidas de protesta social con: “ideales de rebelión, denuncia de la falta de justicia social, llamados a la cohesión social [y] defensa de la clase obrera” (Álvarez, 2021, p. 156). Hay una reinterpretación de antiguos temas del ska jamaicano. Uno de los ejemplos más notables fue *One Step Beyond*, interpretada por Madness, pieza lanzada en 1964 como sencillo lado b por Prince Buster and The All Stars (Dorado, 2016). Se retomó la imagen de los *rude boys*, solo que ahora con una imagen más amable y alegre. Se privilegiaron los cuadros blancos y negros en la ropa y en las expresiones gráficas de las conformaciones musicales cuya principal característica fue la interracialidad. El ska de la época fue entonces antirracista, antifascista y promovió la unidad étnica (Álvarez, 2021, p. 156; Analco, 2000, pp. 28-29).

La tercera ola se originó en el tránsito entre la década de los ochenta y noventa. En esta etapa el ska adquirió carta de naturalización en diversas regiones del orbe; por supuesto en Latinoamérica. Hubo una fusión con diversos ritmos locales, lo que vino a enriquecer su oferta sonora. Se caracterizaba por contar con ritmos alegres que incorporaron expresiones regionales que se vieron reflejadas tanto en la ejecución como en el baile. La denuncia, la rebeldía y el descontento se amalgamaron a los grupos de jóvenes que buscaban su identidad social (Álvarez, 2021, p. 195; Analco, 2000, pp. 30-31). También continuó estando presente la imagen de *rude boy* y la *rude girl*, ésta última tomando la forma de fan y seguidora del género (Analco, 2000, pp. 30-31).

En 2021, tanto Jessica Álvarez como Fernando Obando se preguntaban si en estos primeros años el siglo XXI se podría hablar de la llegada de una cuarta ola del ska. Insistían que para ello habría que cuestionarse cuáles eran las

¹⁰ Los jóvenes negros conocidos como *rude boys* crearon una forma de identidad que subsiste hasta nuestros días. Empezaron a usar la vestimenta “de los gánsteres estadounidenses (pantalón negro, camisa blanca de manga larga, tirantes y corbata)”. El dibujado de cuadros negros y blancos de la camisa simbolizó la unidad entre personas de diferente calidad étnica (Álvarez, 2021, p. 153).

actuales tendencias musicales y cómo se estaba transformando el género (Álvarez, 2021, p. 159). Al parecer, una posible cuarta ola se ha desarrollado desde 2020 en los Estados Unidos con el llamado “new tone”, el cual fue frenado por la pandemia de la COVID 19, pero que ahora está tomando nuevos bríos. Hay una tendencia a fusionar estructuras musicales de las tres olas anteriores que son actualizadas con miras a presentar algo novedoso. Se intenta hacer una “revitalización del ska” más que la simple añoranza por los tiempos pasados (Sacher, 2020).¹¹ Se vuelve a romper con el estereotipo de rude boy en la vestimenta, como ya se había hecho en la ola anterior, pero se continúa con el contratiempo en la guitarra o los teclados, generando el característico sonido ska.¹²

EL SKA NACIONAL Y SU ¿CUARTA OLA?

El ska fue conocido en México desde mediados de la década de los sesenta. El músico Toño Quirazco lo introdujo en el entonces Distrito Federal después de un viaje pagado por discos Orfeón para ir a Jamaica en 1965, cuyo objetivo era aprender el ritmo (González, 2021, p. 239).¹³ Si bien, tuvo amplia divulgación en medios de comunicación como la radio, la televisión y la prensa, nunca forjó una tendencia nacional: “El ska de Toño Quirazco, fue un ritmo trascendente en los años sesenta, gozaba de gran aceptación entre las personas; sin embargo, siempre quedó en medio de la balanza porque no era rock and roll, pero tampoco era exactamente un ritmo tropical” (Palacios, 2010, p. 132). No obstante, es importante reconocer sus esfuerzos como precursor del género y su influencia en las bandas veteranas del ska nacional (Palacios, 2010, p. 143). Las canciones de Quirazco y su grupo, aunque en su mayoría covers, fueron el primer acercamiento auditivo que tuvo el público mexicano con el género (Analco, 2000, pp. 37-38).

¹¹ El término “new tone” fue acuñado por Bad Operation, grupo oriundo de la ciudad de Nueva Orleans. Para Daniel Ray (D-Ray), trombonista y tecladista de la banda, además de hacer música fresca: “... intenta establecer un nuevo tono en la forma en que ocupamos el espacio público con nuestra música. A través de nuestra música alegre y optimista, queremos crear un cambio real en la conciencia y las acciones de las personas. Para mí, significa hablar abiertamente sobre la injusticia racial. Significa ser una parte activa de tu comunidad y participar en la política local. Significa comprometerse con una lucha de por vida por la unidad y la igualdad para todos. Sacher, Q&A w/ Bad Operation.

¹² Todavía no se puede considerar a esta vertiente como una nueva ola consolidada dentro de la historia del ska, pues apenas es un movimiento en ciernes. Por el momento sólo se le observa como su posible futuro.

¹³ Antonio Quirazco nació el 22 de abril de 1935 en Xalapa, Veracruz. Realizó sus estudios universitarios en la Facultad de Medicina la UNAM cuando su sede se encontraba ubicada en la calle de Brasil en el Centro Histórico; posteriormente volcó todos sus esfuerzos en la música. Con su grupo, Toño Quirazco y sus Hawaiian Boys, se dedicó a tocar twist y surf hasta su acercamiento al ska en el año 65. El músico falleció en 2008 (González, 2021, pp. 239-240; Palacios, 2010), pp. 109-112, 171).

Fue hasta 1985 que el ska empezó a escucharse paulatinamente en los escenarios de la ciudad de México. Aunque no propiciaron un renacimiento del movimiento, se considera a la *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio* como el grupo que retomó el ritmo y lo puso en los oídos de los jóvenes (Mujica, 2016, p. 57). A partir de este momento se puede dividir su desarrollo en la capital de país en cuatro etapas, tal como lo afirma Catherine Mujica.¹⁴ La investigadora sostiene que la primera trascurrió entre 1985 y 1993, periodo donde se fundaron las primeras agrupaciones de ska en un ambiente de descontento por el fraude electoral de 1988. El género musical fue elegido porque permitía “la creación de letras contestatarias además de no ser música ‘elaborada’”. Algunas de estas bandas se ligaron a la izquierda mexicana, pero otras tantas no tuvieron vínculo político alguno. Para 1993 se encuentra una escena más consolidada que básicamente realizaba conciertos al norte de la capital (Gustavo A. Madero y Cuauhtémoc) (Mujica, 2016, pp. 57-65).

La segunda se gestó de 1994 a 2000, etapa donde encontramos el llamado *boom del ska*. Hubo un acercamiento ideológico de algunos grupos con el Movimiento Zapatista.¹⁵ El gobierno, mediante la organización Causa Joven (antecedente del Instituto Nacional de la Juventud), arropó a muchos grupos del género para que realizaran conciertos. La llegada al gobierno capitalino de la izquierda (vía el PRD) trajo consigo la producción de actividades culturales donde sonaban las bandas de ska (por ejemplo, en el Zócalo). Se observó un aumento considerable de agrupaciones que básicamente tocaban en el centro y norte de la ciudad (Cuauhtémoc y Benito Juárez) (Mujica, 2016, pp. 57-74).

La tercera ocurrió del 2001 al 2007 y es una continuación de la anterior. Encontramos grupos ligados al zapatismo y la izquierda. Se empezaron a realizar innumerables conciertos masivos al oriente de la ciudad. Se dio una expansión de la escena en diversas delegaciones (ahora alcaldías) del norte y oriente de la capital (Cuauhtémoc, Miguel Hidalgo, Azcapotzalco Iztacalco, Iztapalapa y Tláhuac) y en el Estado de México (Tlanepantla y Ecatepec) (Mujica, 2016, pp. 74-81).

Finalmente, la cuarta se puede ubicar del 2008 al 2015. Encontramos una persistente continuidad de las bandas conformadas en las tres primeras etapas, así como la carencia de nuevas canciones durante los primeros años de esta fase. Hubo un cierre de espacios en el Distrito Federal, que si bien, no propició la desaparición de la escena capitalina del ska, si originó el trasladando de

¹⁴ Mujica hace esta partición teniendo en cuenta si “coincide con el auge o no que tenía el género musical, el tipo de actores que intervienen en cada una de ellas y el desplazamiento territorial que se observó” (Mujica, 2016, pp. 47-48).

¹⁵ Aquí es necesario mencionar los conciertos masivos que se efectuaron en la explanada de Ciudad Universitaria entre 1994 y 1999 en apoyo al EZLN o durante la huelga del CGH (Ciudadanos en red, 2023).

conciertos al Estado de México. Es una época donde se inició la autogestión y el uso de la internet en la promoción de eventos. Para 2015 empezaron los reencuentros de las viejas bandas, pero también se observó la creación de nuevas agrupaciones conformadas por una generación más joven. La escena se diversificó tanto en la ciudad de México (Cuauhtémoc, Iztacalco, Iztapalapa, Xochimilco y Tlalpan) como en el Estado de México (Atizapán, Cuautitlán, Coacalco, Ecatepec, Nezahualcóyotl y Chimalhuacán) (Mujica, 2016, pp. 81-86).

Esta cuarta etapa podría alargarse del 2016 hasta el 2025: hay una constante generación de grupos nuevos, aunque las agrupaciones veteranas continúan tocando. Encontramos promotores de conciertos, pero también mucha autogestión. Se continúan tocando los temas estandarte del ska nacional e internacional, pero también se presenta mucho material original. En México, las tendencias musicales del ska continúan siendo heterogéneas, pero muy vigentes; podemos encontrar de manera marcada la esencia de la segunda, pero sobre todo de la tercera ola. Los miembros del grupo Comisario Pantera se dieron a la tarea de mapear de forma muy resumida las diversas escenas del ska en estos últimos años. Esta reciente radiografía afirma que en el norte del país apuestan por incorporar la música norteña y la cumbia con los sonidos clásicos del ska y ritmos como el rock y el reggae. En el centro han logrado un sonido más experimental fusionando el jazz y el punk. Mientras que en el sur han optado por el reggae y los sonidos caribeños, creando una atmósfera más suave y con tintes tropicales (Comisario Pantera, 2023). En la actualidad el género transita por el camino de la combinación de elementos que incluyen los ecos del pasado, las sonoridades internacionales y las armonías regionales.

No obstante, hace falta un estudio en profundidad para ver la situación real del género en esta segunda década del siglo XXI, no solo en la Ciudad de México, sino en el resto del país. Cada vez es más urgente realizar una puntillosa investigación de las escenas locales para enriquecer las someras reflexiones de Comisario Pantera, porque resulta muy riesgoso encapsular esta escena tan diversa con nociones generales, aunque el texto es buen punto de partida.

El hito de una cuarta ola del ska en la Ciudad de México y en algunos de los Estados que marcaría una diferencia con las etapas anteriores, sería sin dudar la creación y aparición de las bandas femeninas en el nuevo milenio. Al analizar la historia de este género nos encontramos una escena holística dominada por una cultura totalmente masculina, donde la presencia de las mujeres se hallaba a cuentagotas y a nivel individual. La banda que rompió este ciclo recurrente fue Del Cabaret, primera agrupación nacional de ska conformada exclusivamente por mujeres. Estas chicas formaron una banda por el gusto que sentían por este género musical, así, casi de manera “inocente”;

sin pensar que de alguna manera serían el fermento para una nueva generación de jóvenes músicas de ska.

Del Cabaret

Fue una banda fundada de Chihuahua, Chihuahua en 2002. Estuvo formada por Lizbeth Ramos (Bajo), Rosalba Grijalva (Batería), Zoilé Casas (Guitarra), Elena Ramírez (Voz y violín), Ericka Sáenz (Trompeta). Posteriormente se fueron añadiendo otras instrumentistas. La agrupación dejó de funcionar en 2007. En 2005 lanzaron el Ep. *Del Cabaret*.¹⁶



Imagen 1. Del Cabaret. Fotografía donada por Elena Ramírez

A pesar de que esta banda empezó a tocar en una escena holística donde prácticamente solo había hombres, su relación con las bandas masculinas de ese momento fue de amabilidad y buen trato, se sintieron arropadas por bandas como Panteón Rococó, Los de Abajo y Salón Victoria.¹⁷ Sin embargo, fue muy diferente la relación con algunos sectores del público, sobre todos en sus inicios. Un conglomerado que no estaba acostumbrado a ver mujeres en los escenarios fue hostil y mal educado. Manifestaba su desagrado tratando bajar a la banda del tablado o lanzando todo tipo de objetos, como botes con orines o agua, cervezas o monedas:

¹⁶ Del Cabaret, Perfil de Facebook, Recuperado el 23 de agosto de 2024 de <https://www.facebook.com/delcabaret>

¹⁷ Sobre esta relación con algunas bandas masculinas cuenta Elena Ramírez, ex vocalista de Del Cabaret: “por ejemplo; me acuerdo mucho Panteón, fue súper amable, Los de abajo fueron nuestros padrinos, nos dieron una patadita en el escenario, nos invitaron a subir, nos desearon mucho éxito. Salón Victoria fueron los que más nos ayudaron a conseguir fechas...” (Comunicación personal, Elena Ramírez, 10 de septiembre de 2024).

... esos comentarios eran gritándonos a todo pulmón ¡Bajéense, pinches viejas! ¡Pónganse a barrer! ¡Pónganse a no sé qué! nos gritaban. Yo fui discriminada porque, pos por güera, me gritaban un chorro de cosas, así bien rara como ¡Pinche Belinda! Me decían mucho Belinda, que ya quisiera yo, esa mujer me parece preciosa, pero bueno, este, un chorro de discriminación. Respecto a eso no era congruente para mí, porque se supone que el ska es todo lo contrario a eso, el chiste es unir sea la raza que sea. (...)

No obstante, pudieron dominar a ese público que posteriormente se acostumbró a sus canciones y, en algún momento, llegaron a corearlas. Aunque todavía podemos encontrar ejemplos individuales de mal comportamiento, la propia Elena ha sido participe de como el público de hoy día ha cambiado su actitud cuando actúan bandas femeninas de ska en las presentaciones. Al menos ya no se generan los actos de violencia que describió en los inicios de este siglo.¹⁸

Con este antecedente llegamos al inicio del *boom femenino* con la aparición en la Ciudad de México de las Girl Go Ska y las Valkirias a partir de los años 2016 y 2018, respectivamente. Este evento no fue fortuito, sino que, en cierto sentido, representa un nuevo sesgo al camino iniciado por Del Cabaret. Una característica importante es que estas bandas empezaron a dejar constancia de su paso por la escena holística al contar material grabado, aspecto sumamente importante para su conocimiento entre el público.

A la fecha se han encontrado seis agrupaciones de este tipo: Girls Go Ska, Valkirias, Azul Flamingo, Las Mambas, Mushika y Las Bidxaa Ska Ensemble. Se podría argumentar que son muy reducidas para hablar de una nueva escena, pero resultan ser el estandarte para la posible creación de más agrupaciones femeninas en diversas regiones de la república, asunto que no será fácil por las condiciones sociales todavía imperantes dentro del país como el machismo y la misoginia. A continuación, presentamos una breve semblanza de cada uno de estos grupos.

Girls Go Ska

Es una banda fundada en la Ciudad de México en 2016. Sus integrantes son: Soledad Arredondo (voz y sax tenor), Mariela Sánchez (batería), Daniela Mecalco (bajo), Arlet Moran (sax alto), Jocelin Nieto (percusiones) y Elizabeth Piña (sax tenor). Cuentan con los sencillos: Sin sentido, La distancia y Quédate

¹⁸ Comunicación personal, Elena Ramírez, 10 de septiembre de 2024.

(2020); Frente al mar y La Tierra (2021); Volar (2022), Ciao y Crazy Life (2023) y Mariposa (2024). También tienen un álbum: Frente al Mar (2021).¹⁹



Imagen 2. Girls Go Ska. Fotografía de Sofía Villanueva

Valkirias

Es un grupo creado en la Ciudad de México en 2018. Sus integrantes son: Linda López (voz y sax), Rocío Ramos (voz y teclados), Sandra Díaz (trompeta), Angelica Rangel (bajo) y Lía Galván (batería). Cuentan con los sencillos: No me importa (2021) y He perdido tu corazón (2023).²⁰



Imagen 3. Valkirias. Fotografía de Jair (Tronkito Destilado)

¹⁹ “Girls Go Ska”, Perfil de Facebook, Recuperado el 3 de mayo de 2024 de <https://www.facebook.com/girlsgoska?mibextid=ZbWKwL>

²⁰ “Valkirias”, Perfil de Facebook, Recuperado el 12 de junio de 2024 de <https://www.facebook.com/valkiriasska?mibextid=ZbWKwL>



Las Mambas

Es un grupo creado en Monterrey, Nuevo León en 2021. Sus integrantes son: Ariadna Murguía - Ari Murguía- (voz y bajo), Cynthia Juárez-Cindy Juárez- (voz y teclado), Mayela Hernández -Maye Lion- (voz y sax) y Alejandra Portillo -Eela

Huuá- (voz y guitarra). Cuentan con el sencillo: Que te vaya bien y Adiós my love (2024).²¹

Imagen 4. Las Mambas. Fotografía de Lex Vassan

Azul Flamingo

Es una banda fundada en Saltillo, Coahuila en 2021. Sus integrantes son: Vane Aguilar (trompeta), Sofía Llamas (bajo), Mony Trejo (vocalista), Miriam de la Cruz (sax), Mariana Reséndiz (guitarra), Dulce Reséndiz (teclado), Karla Pedraza (batería) y Cava Torres (Sax). Cuentan con los sencillos: A todo ritmo (2022) y Flores Amarillas (2024). También tienen un Ep: Y ahora qué (2023).²²



Imagen 5. Azul Flamingo. Fotografía donada por la banda

²¹ “Las Mambas”, Perfil de Facebook, Recuperado el 16 de mayo de 2024 de <https://www.facebook.com/lasmambas?mibextid=ZbWKwL>

²² “Azul Flamingo”, Perfil de Facebook, Recuperado el 18 de abril de 2024 de <https://www.facebook.com/AzulFlamingoSka?mibextid=ZbWKwL>

Mushika

es una banda fundada en Chihuahua, Chihuahua en 2022. Sus integrantes son: Marlí Espinoza (voz), Luna Castañeda (guitarra), Shizuka Durán (bajo), María Cristina Villegas (batería), Marisol Villalobos (acordeón y bongos), Blues Contreras (trompeta), Cindy Hernández (trompeta) y Anita Velázquez (voz trap). Se encuentran en proceso de grabación.²³



Imagen 6. Mushika. Fotografía de Espuma Gabriela O.

²³ “Mushika”, Perfil de Facebook, Recuperado el 28 de mayo de 2024 de <https://www.facebook.com/muShiKAoficial?mibextid=ZbWKwL>

Las Bidxaa Ska Ensemble

Es un grupo fundado en la Ciudad de México en 2024. Sus integrantes son: Mohn Limón (Trombón), Sofia de León (Bajo), Mindi Xhan (Guitarra), Sandra López Cano (Saxofón Alto) Silvana Vega (Batería) y Fátima Carmina (Trompeta). Se encuentran en proceso de grabación.²⁴



Imagen 7. Las Bidxaa Ska Ensemble. Fotografía de @la_indie_gena

Estos son los nombres de las mujeres que hacen música ska en este segmento de nuestro presente histórico. Como veremos en adelante, no son producto de la improvisación dentro de este género musical, son mujeres que cargan una herencia cultural y sonora de quienes han interpretado ska; pero, al mismo tiempo, plasmando su propia manera de entenderlo y vivirlo. Como veremos, la impronta que están generando con su música, además de ser mujeres dentro de una escena holística tan cerrada, como ya subrayamos, nos permite observar una nueva etapa en su percepción y escucha al menos en los primeros 24 años de este siglo XXI.

²⁴ Las Bidxaa Ska Ensemble, Perfil de Facebook, Recuperado el 1 de septiembre de 2024 de https://www.facebook.com/LasBidxaaSkaEnsamble?locale=es_LA

EL SKA DE ELLAS

¿Estamos frente a un momento histórico de la música ska en México? Si. Hoy, como en ningún momento del devenir musical del país, asistimos no sólo a la formación de bandas integradas en su totalidad por mujeres, también podemos percibir su testimonio musical a través de diversas grabaciones donde pueden ser escuchadas y videos donde logran ser observadas sus actuaciones en vivo a través de plataformas de streaming como Spotify o You Tube. Bajo estas premisas, su paso por la escena holística del ska es absolutamente inédito, no solo dentro del espectro musical, también en el social. Los pensamientos y las voces de las músicas que conforman estas bandas así lo confirman.

Uno de los aspectos propuestos por la historia del presente es precisamente la vinculación que existe entre el historiador y sus copartícipes de investigación, ese lazo que se sustenta en la coetaniedad, es decir, la historia que se vive y cuyo matiz se finca en que los procesos sociales están en pleno desarrollo” (Arostegui, 2004, pp. 29-30). Por tanto, resalta la importancia de la historia oral porque es: “constructora de testimonios en la que se cruzan las subjetividades del entrevistado y del entrevistador para contribuir a la escritura de la historia con diversidad de dimensiones para la comprensión y el análisis” (Cejudo, 2021, p. 219).

Esta ligazón entre el historiador y las músicas no se sustenta exclusivamente en la entrevista, la cual es usada por los investigadores para fundirlas con sesudas y eruditas interpretaciones basadas en teorías sociales de diversa índole, que en muchas ocasiones suenan incomprensibles para el público de a pie, también debe formar parte de este corpus intelectual la interacción qué hay con las bandas: la asistencia a los conciertos, la compra de su mercancía, el trato posterior a la entrevista o el compartir las anécdotas y una cerveza. Esto ocasiona que la investigación no solo quede como una construcción intelectual, sino humana, lo que conlleva a una comprensión más íntima del fenómeno estudiado.

Es a través de los testimonios orales que se da vida a los pensamientos y las acciones de los entrevistados en un contexto dado de su devenir, que no necesariamente será el mismo con el transcurso del tiempo. A través de sus palabras, las músicas que participan activamente de la escena ska, nos dejan percibir este momento histórico que las seis bandas han ido construyendo a lo largo de ocho años de este del siglo XXI, aunque también permiten hacer una reflexión sobre las perspectivas que podrían resultar en un futuro inmediato.

En primer lugar, resulta importante conocer cómo estas mujeres consiguen, no sin complicaciones, cohesionar agrupaciones que cuentan con un gran número de integrantes, como en el caso de las bandas de ska. Entonces lo más complicado es mantener la unión entre las integrantes debido no solo a

cuestiones de pensamiento o intereses, también de los diversos problemas que van surgiendo en la vida diaria. Así lo expresa Daniela Mecalco de Girls Go Ska:

...es difícil tener a tanta gente con tantas opiniones diferentes y con tantas mentalidades diferentes, con edades diferentes también, con contextos diferentes, o sea, como que yo siento que es un milagro que estas personas que estamos ahorita, estemos. Porque de pronto pasan tantas cosas en nuestras vidas personales que llegar a la banda es difícil, no, es muchas veces replantearse y platicar “todavía queremos esto.”²⁵

En tanto que Linda Lu de Valkirias afirma:

Siempre un trabajo en colectivo implica más esfuerzo porque son más cabezas que piensan no, entonces es un pensar, actuar, hacer o sea todo eso, entonces entre más personas son, más decisiones hay que tomar más opiniones, hay que escuchar etc.²⁶

Aunque aspectos más simples como los que van ocurriendo en la vida cotidiana de las bandas tiende a influir para lograr una amalgama grupal. El tiempo de cada una de las integrantes, porque si bien, algunas dedican por completo a la música, muchas otras tienen que compaginarlo con otras actividades laborales. También están los roles sociales: algunas son estudiantes, hijas de familia, otras son mamás. Este tema se relaciona con la diferencia de edades dentro de las bandas; por ejemplo, las Girls Go Ska son todas jóvenes contemporáneas, pero el resto de las agrupaciones cuentan con diversas edades entre sus integrantes. En esta diversidad generacional ciertamente puede haber complicaciones, pero también una riqueza de expresiones que se reflejan en la música. Así lo recalca Maye Lion de Las Mambas:

... ponernos de acuerdo entre ocupaciones de todas, entre que algunas son mamás, trabajo, escuela, entonces yo creo que lo más difícil es ponerse de acuerdo. Concordar todas [en] un solo día, eso es lo complicado a veces.²⁷

Por su parte, Sofía Llamas de Azul Flamingo expresa:

... un poquito el doble de trabajo, este, una por el simple hecho de ser mujer no, y otra, por todas las ocupaciones que podamos tener, ser mamás, trabajar, este,

²⁵ Comunicación personal, Daniela Mecalco, 7 de marzo de 2024.

²⁶ Comunicación personal, Linda Lu, 8 de junio de 2024.

²⁷ Comunicación personal, Maye Lion, 24 de mayo de 2024.

obviamente se veía mal de todos los prejuicios sociales, de que estás haciendo ahí, ya estás casada, bla, bla, bla... ²⁸

Si bien los grupos subsisten, las formaciones dentro de las bandas suelen ser inestables hasta que un pequeño sector se consolida como el núcleo base de la agrupación. Según las palabras de nuestras copartícipes de investigación, lo importante es mantener el gusto y la pasión por la música que ejecutan, contar con intereses compartidos en la ruta que debe seguir el proyecto, comprensión y respeto a los diversos puntos de vista de las integrantes, sobre todo compromiso con la banda y sus diversas actividades (ensayos, entrevistas, presentaciones, etc.). Los problemas de convivencia y comunicación, así como los conflictos personales siempre estarán presentes y los grupos deben entenderlo como parte de su desarrollo. Es necesario remarcar que no todas las bandas han transitado por el mismo camino, pero en algún sentido si han pasado por esta experiencia que no es ajena a ningún grupo de ska.

En las cuestiones relacionadas con el género hemos visto que la historia del ska ha sido un territorio ocupado especialmente por varones, dónde la presencia de la mujer se circunscribía a la unicidad dentro de las agrupaciones. Con la paulatina llegada de los grupos femeninos la relación de estas músicas con sus pares masculinos ha sido en general de aceptación y cooperación. Pero el respeto que se han ganado no ha sido gratuito; por un lado, tenemos la labor que han realizado las mujeres en la música durante muchos años y en diversas escenas, por el otro, el propio trabajo musical mostrado por estos grupos; ya sea a través de labor y el esfuerzo al haber tocado durante años en grupos de ska masculinos o también por la preparación y constancia en la música que están teniendo las más jóvenes. Así lo expresa Linda Lu de Valkirias:

... venimos de diferentes escenas y con diferente trayectoria, entonces cada una en su ámbito se tuvo que ganar un lugar, le tuvo que sufrir, le tuvo que trabajar a la par y codo a codo, siempre decimos no somos ni más ni menos, siempre vamos a trabajar codo a codo con los hombres y también les agradecemos, pero obviamente si hay algunas situaciones que estén como sobrepasando el respeto o que ya haya situaciones especiales, ahí obviamente vamos a alzar la voz, pero en este caso nosotras nos sentimos como muy afortunadas, muy agradecidas también.²⁹

Desde su perspectiva Eela Huuá de Las Mambas dice:

... hemos tenido un buen recibimiento, porque ya estamos justamente en otro momento, sigue habiendo dificultades, sigue habiendo prejuicios, sigue siendo

²⁸ Comunicación personal, Sofía Llamas, 3 de marzo de 2024.

²⁹ Comunicación personal, Linda Lu, 8 de junio de 2024.

una minoría la cantidad de banda de mujeres que hay en cualquier género me atrevería a decir, sin embargo, creo que, en este momento, en este momento histórico es un buen momento para tener una banda de morras.³⁰

Justo el desdén y el prejuicio de algunos músicos hombres hacia manera en cómo las mujeres hacen música, ha provocado que las actitudes machistas hayan mutado a formas más sutiles donde se generan “comentarios pasivo-agresivos disfrazados de consejos buena onda”.³¹ Esta es una realidad que aún persiste en la escena del ska y en la música mexicana en general.

El sesgo histórico del ska ha sido su mensaje de protesta contra lo establecido, aspecto que es positivo en contextos sociales específicos, aunque no sería prioritario mantener esta postura para ser considerado un “verdadero” músico dentro de este género. La música debe de protestar cuando sea necesario, pero no es obligado que lo haga siempre, ni pierde su valor social cuando transita hacia otras formas de expresión. En este sentido las bandas femeninas de ska difunden diversos mensajes que van desde el amor hasta el empoderamiento de la mujer o desde la toma de conciencia personal hasta las situaciones cotidianas. Así lo comenta Jocelín Nieto de Girls Go Ska:

Y es así de chale pues no sabía que el ska es nada más ser un ñero y aparte ¿qué es tu ñeres? Tu ñerés es que me suba al escenario a gritar ¡que chingue su madre el gobierno! O sea, perdón, pero mi mensaje es otro, yo tengo otro mensaje, tengo otra misión con esta banda, o ¡es que tienen que ser más two tone ¡y es así de changos, si me gusta el two tone y sí sé tocar two tone, pero tal vez mi disco, el primero, no era two tone.³²

El público está aceptado a las mujeres tocando ska, pero en este punto las escenas locales presentan diferencias que no pueden ser generalizadas.³³ Azul Flamingo dice que han recibido mucho apoyo y la mayor parte de sus experiencias han sido agradables, aunque la escena en Saltillo presenta la limitante de ser muy pequeña; por tanto, gran parte de sus seguidores están en el centro del país. Para Las Mambas la escena del ska regiomontano es sólida y reconocida a nivel nacional, esto ha sido fundamental para que hayan tenido un número considerable de presentaciones y un buen recibimiento. Para los

³⁰ Comunicación personal, Eela Huuá, 24 de mayo de 2024.

³¹ Comunicación personal, Girls Go Ska, 7 de marzo de 2024.

³² Comunicación personal, Jocelin Nieto, 7 de marzo de 2024.

³³ Lo que si pueden ser una constante para todas las bandas es que el reconocimiento a su trabajo a través de los comentarios que reciben en sus redes sociales, la inmensa mayoría de apoyo a su música. Ejemplo de ello se pueden encontrar en sus perfiles de Facebook.

grupos de la Ciudad de México hay una realidad diferente. Tanto para las Girls Go Ska, como para las Valkirias, los oyentes de los Estados son muy empáticos, agradecidos y entregados, las experiencias que han tenido resultan del todo positivas. El público capitalino es más exigente porque la oferta de eventos es mayor, esto ocasiona una dispersión de la gente. Con respecto a su experiencia tocando en los Estados, Sandra Díaz de Valkirias expresa:

No, si son distintos, en, en por ejemplo a los estados que hemos tenido la oportunidad de ir, son públicos muy entregados, completamente entregados, aquí en la ciudad de México son más exigentes y la verdad es que toda la respuesta que hemos tenido desde que inicio la banda, ha sido una respuesta increíble. Aquí en la Ciudad de México muchas veces decíamos ¡wey a ver cómo nos val!, por tocar con bandas como 8 Kalacas. Por ejemplo, con Secta Core, era de ¡Wey, nos van a bajar del escenario! Y no, la respuesta estuvo increíble, bajamos del escenario y era de ¡Wey tocaron increíble! ¡Sonaron potentísimo! Y en el estado es más cálido, la gente es más cálida, más entregada, pero siempre el público ha sido muy generoso con nosotras y eso siempre, siempre lo vamos a agradecer.³⁴

Mientras que Daniela Mecalco de Girls Go Ska opina:

De los estados si puedo decir que yo sí veo una diferencia, o sea, siento que la gente está agradecida de que gente de la ciudad vayan a los estados, como desde ahí siento como “wey vinieron, vamos”, hay mucha gente que nos busca, en los comentarios dicen ¡vengan a Querétaro! ¡Vengan a Veracruz! ¡Vengan a Xalapa! ¡Vengan a Oaxaca! ¡Vengan a Chiapas! O sea, si hay gente que nos quiere y nos busca de otros estados y las veces que hemos ido siento que también, primero van, segundo pagan su entrada y tercero pues no sé, yo he sentido una acogida chida, también les emociona si traemos merch, les emociona si convivimos después, o sea como que yo hasta ahorita no hemos ido a tantos estados, pero a los que hemos ido, yo sí siento que nos acogen bien, nos reciben bien y sobre todo te dan como ¡vuelvan! O sea, te dan ganas de volver ...³⁵

El comportamiento del público hacia las bandas femeninas está cambiando, pero continúan circulando entre algunos espectadores palabras que emanan de un pensamiento arcaico, como “muchacha ropa”, tal como sucedió en la tocada de Azul Flamingo en Festival Skaravana (2024) o los cuchicheos de ciertos asistentes minimizando la música o la indiferencia de algunas mujeres hacia sus pares que están arriba del escenario. Sin embargo, son estas últimas quienes agradecen que otras mujeres estén haciendo presencia dentro

³⁴ Comunicación personal, Sandra Díaz, 8 de junio de 2024.

³⁵ Comunicación personal, Daniela Mecalco, 7 de marzo de 2024.

de la música que tanto prefieren y en cierto sentido van generando el interés en las jóvenes que observan como pueden pasar de espectadoras a protagonistas. Así lo asienta Daniela Mecalco de Girls Go Ska:

... las morras que nos hablan siempre son como ¡que chido! ¡qué chido que nos representen! Por ejemplo, en el [Festival] Skaravana que éramos pocas morras que iban a tocar, varias morritas se nos acercaron en la conferencia de prensa de ¡que chido, me da mucho gusto que nos representen y que vayan! ³⁶

Por su parte, Linda Lu de Valkirias confirma:

... en los pueblitos donde vamos a tocar (...) llegamos y las niñas se nos acercan y ¿Qué es eso no? Y ¿Cómo lo tocas? ¡Pues así, ahorita vas a ver!, ¡ah sí!, bajamos y las niñas son las más felices y que justo eso se les queda para toda su vida y que cuando crecen, ya nos ha llegado varios mensajes de “mi hija ya está aprendiendo a tocar el sax”, “a tocar la batería”, “a tocar tal”, porque las vio en tal evento y les llamo, entonces les das un objetivo y un estilo de vida para que piensen ¡yo quiero llegar a eso! Qué necesito hacer papá, mamá para llegar a eso, se estudia, no se estudia, o sea qué. Entonces ya les creas esa curiosidad, esa espinita, para que ya no sólo piensen: tengo crecer, me tengo que casar, tengo que saber cocinar, barrer, trapear, tener un marido etc., sino puedo por mí misma hacer esto y esto y lo que me gusta desde chiquita, por ejemplo.³⁷

Una problemática para la difusión de la música de los grupos de ska femeninos, y en general de las nuevas propuestas, es que gran parte del público se ha quedado en el pasado del ska. A pesar de una gran oferta de nuevos grupos, de música fresca, de novedosas mezclas sonoras, se prefiere ver a los mismos grupos y escuchar las mismas canciones. Es lo que se ha concebido como el regreso a un pasado que muchos no vivieron pero que idealizan a través de la música.³⁸ La mordaz opinión de Jocelin Nieto de Girls Go Ska concuerda en este asunto:

... lo que siento que pasa aquí en México es que no están abiertos a escuchar cosas frescas, cosas nuevas, o sea si te ven, no sé, o sea, como que obviamente no estoy tirando un “hate” a las bandas chonchas, porque obviamente sin esas bandas “chonchas” pues no estaría abierto el espacio, no, pero si no eres el Panteón Rococó, el Out of control Army, el Inspector pues no eres nadie. O sea

³⁶ Comunicación personal, Daniela Mecalco, 7 de marzo de 2024

³⁷ Comunicación personal, Linda Lu, 8 de junio de 2024.

³⁸ Simon Reynolds (2011), *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*, Argentina, Caja Negra, pp. 25-26.

y siempre quieren ver esas bandas y esta chido, que chido que quieras ver a la misma banda que viste hace diez, y hace quince y hace veinte y hace treinta años, pero chale no, también como que ya escuchar tantos años las mismas rolas, o sea esta chido, son himnos, son rolas chidas, (pero) siento que la gente no esta tan abierta a escuchar música nueva, pero a la vez si te quieren ver bien activo en las redes Tik tok, fotos y no sé qué, entonces es como raro, porque te quieren ver bien activo, pero se niegan a escuchar música nueva, siento que eso es el fallo más grande ahorita en el ska en México, que la gente quiere que toques las mismas rolas de hace treinta años, porque si no “es que esta fea tu rola” y es así de pues chale porque no la conoces, pues escúchala un par de veces a lo mejor si te gusta, no.³⁹

Finalmente encontramos un heterogéneo acercamiento de las bandas femeninas de ska con el movimiento feminista. A nivel individual encontramos diversas posturas, algunas comprometidas con esta forma de pensamiento, mientras que, para otras, no es un asunto prioritario. Como nuevamente expresa Jocelín Nieto de Girls Go Ska: “ni hace falta que lleve una bandera diciendo ¡Soy feminista! Siento que, ya mi estilo de vida, mi forma de ser, mi forma de pensar y afortunadamente con las personas que me relaciono son personas que entendemos que (...) llevamos el mensaje y que llevamos (...) esa filosofía de vida y ya no hace falta decirlo o portarlo como una bandera”.⁴⁰ A nivel grupal un punto de común acuerdo es que todas buscan el empoderamiento y la visibilización de la mujer por medio de su música. También encontramos una preocupación por generar espacios para que otras mujeres también expresen su arte, este es un punto de partida para la generación de nuevas agrupaciones femeninas. Empero, el quehacer musical de los grupos no está dedicado exclusivamente a la ideología de género, sus letras hablan de temas sociales y personales de diversa índole.

Hay múltiples asuntos que son prioritarios en la vida de una banda femenina de ska, en este apartado hemos visto solo algunos que consideramos como puntos de partida para una mejor comprensión de su papel dentro de la escena holística de este género musical en México. Cada una de estas agrupaciones está labrando una vereda con su música grabada, con sus presentaciones en vivo, con sus entrevistas. Escuchar su música desde las plataformas de streaming o comprar su mercancía ayudarán a forjar un escalón más en la construcción de la escena femenina. Queda un largo recorrido, las bandas presentadas aquí son punta de lanza en esta nueva época del ska nacional.

³⁹ Comunicación personal, Jocelin Nieto, 7 de marzo de 2024.

⁴⁰ Comunicación personal, Jocelin Nieto, 7 de marzo de 2024.

CONCLUSIONES

La historia del ska en México ya cuenta con 64 años sobre sus hombros y, a pesar de ello, la presencia grupal de las mujeres es apenas reciente, justo lo que lleva transcurrido el presente siglo. Es en este segmento de nuestro presente histórico, donde asistimos a los prolegómenos de la escena femenina del ska mexicano. Seguimiento que debe mucho a la revolución tecnológica que se ha operado en torno a la producción y consumo de la música en esta era digital, pero también a las trasformaciones sociales que permiten una toma de conciencia mucho más clara acerca de la igualdad de oportunidades de las mujeres dentro del quehacer sonoro. Donde a pesar de tener diversas propuestas, van produciendo una unicidad dentro del ska.

Aunque subsisten todavía viejas dinámicas donde se ve a las mujeres no como creadoras sino adornos incapaces de hacer música a la par de sus pares masculinos, estas voces cada vez son minoritarias en algunas ciudades del país. No obstante, no podemos perder de vista las realidades locales donde existe una indiferencia hacia su trabajo. Estas realidades no serán eliminadas en el corto plazo, tal vez nunca, pero se ha dado un gran paso hacia una nueva escucha donde la música debe privilegiar sobre el género y donde la expresión artística abarque distintas realidades, temáticas y aprendizajes.

Queda como una expectativa a futuro que esta escena femenina siga creciendo y pueden surgir más bandas, sobre toda ahora que la dotación instrumental se ha reducido y que la aceptación social se ha vuelto más recurrente. Este trabajo ha querido mostrar como las mujeres se ha insertado en esta escena holística que cuenta con una larga historia tras de sí a la cual ellas se están adosando en este presente y, a partir de ello, cuáles son las realidades que ellas observan desde su propia experiencia musical. La próxima década podrá confirmar si esto fue una etapa consolidada o solo un bello suspiro en la historia del ska nacional.

FUENTES

Anónimo, La cachicamba, México, 1844, Colección particular.

Anónimo, La zandunga danza habanera, México, ca. 1855-1860, Colección particular.

Referencias

Alfani Cazarín, A.E. (2019), *La historia de la cumbia mexicana y las 30 cumbias más bailadas*. Recuperado de <https://matadornetwork.com/es/la-historia-de-la-cumbia-mexicana-y-las-cumbias-mas-bailadas/>

- Álvarez López, J.D., Obando Reyes, F. (2021). Ska y memoria: Hacia un reencuentro: Hacia un encuentro histórico y social del ska costarricense. *Revista Rupturas*, Costa Rica, vol. 11, núm. 2.
- Ana Patricia. (2023), *Descubre el origen de la salsa: su inicio como baile*. Recuperado de <https://absr.es/salsa/donde-se-origino-la-salsa-baile/>
- Analco, A, Zetina, H. (2000), *Del negro al Blanco. Breve historia del ska en México*, México, Instituto Mexicano de la Juventud.
- Alegría Alujas, D. (2012), *La música cubana en el cine mexicano y la construcción de un mundo "real-imaginario"*, México, Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Arostegui, J. (2004), *La historia vivida. Sobre la historia del presente*, Madrid, Alianza Ensayo.
- Ávila Delgado, N. (2009), *La construcción de identidad a través de la música; el caso de la salsa en el barrio de Tepito*, México, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Azul Flamingo, (2024), *Azul Flamingo Oficial*. Recuperado de <https://www.facebook.com/AzulFlamingoSka?mibextid=ZbWKwL>
- Blanco Arboleda, D. (2012), Los bailes sonideros: identidad y resistencia de los grupos populares mexicanos ante los embates de la modernidad, en *Sonideros en las aceras, vengase la gozadera*, México, El proyecto sonidero/Tumbona Ediciones/Fundación Bancomer.
- Barrero Cubillos, C.F. (2017), *Djembé chilango. La escena de la música de África Occidental en el Ciudad de México*, México, Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cejudo Ramos, D.J. (2021), Los testimonios orales y la historia del tiempo presente, en *Nueve ensayos sobre historia del tiempo presente*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Ciudadanos en red. Fortaleciendo la democracia (2023), Los masivos de CU: generaciones que querían cambiar el mundo, Recuperado el 22 de mayo de 2025 <https://ciudadanosenred.com.mx/finsemaneando/los-masivos-de-cu-generaciones-que-querian-cambiar-el-mundo/>.
- Comisario P. (2023), *Las bandas de ska más representativas de cada región de México*. Recuperado de <https://comisariopanteramx/cuales-son-las-bandas-de-ska-mexicano-mas-representativas-de-cada-region-del-pais/>
- Derbez, A. (2012), *El Jazz en México. Datos para esta historia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Dorado, A. (2016). Prince Buster, pionero del ska: un paso más allá hacia la eternidad, Recuperado el 20 de mayo de 2025 <https://www.laizquierdadiario.com/Prince-Buster-pionero-del-ska-un-paso-mas-alla-hacia-la-eternidad>.
- Floyd Jr., Samuel A. (1999), Black Music in the Circum-Caribbean. *American Music*, USA, vol. 17, no. 1.

- Garay Arellano, G. (2021), Escuchar para escribir la historia del tiempo presente, en *Nueve ensayos sobre historia del tiempo presente*, México, Dr. José María Luis Mora.
- García de León, A. (2016), *El mar de los deseos. El caribe afroandaluz, historia y contrapunto*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Girls Go Ska. (2024). *Girls Go Ska*, Recuperado de <https://www.facebook.com/girlsgoska?mibextid=ZbWKwL>
- González Sánchez, I. (2022), *Las apropiaciones de los repertorios guineanos en Tijuana y Guadalajara. Experiencia musical y performance cultural circunatlántico*. México, Universidad Autónoma de Baja California.
- González, S. (2021), *60 años de rock mexicano Vol. 1 (1956-1979)*, México, Sr. González Producciones.
- Hernández Samperio, ME. (2015). *"Sobre-vivir en la marginalidad. Los nuevos medios como herramienta para difundir contenidos. Estudio de caso: ska mexicano en el Distrito Federal e internet"*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Las Mambas. (2024), *Las Mambas*, Recuperado de <https://www.facebook.com/lasmambas?mibextid=ZbWKwL>
- Morales Abril. O. (2013), Villancicos del remedo en la Nueva España, en *Humor pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Mujica Felix, C.D. (2016), *El skandalo en la Ciudad de México: Redes y procesos de intermediación en la escena musical independiente*, México Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mushika. (2024), *Mushika*, Recuperado de <https://www.facebook.com/muShiKAoficial?mibextid=ZbWKwL>
- Palacios Cortes, C.E. (2010), *El ska como factor de construcción socio-cultural juvenil en México: el caso de Toño Quirazco en la década de los 60*, México. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Parraguirre, Villaseñor, C. (2011). El danzón en México. *Horizonte Histórico*, núm. 4.
- Percusionistas.net. (2024), *Djembe*. Recuperado de <https://percusionistas.net/djembe/>
- Ramírez Cornejo, M. (2012), Entre luces, cables y bocinas: el movimiento sonidero, en *Sonideros en las aceras, vengase la gozadera*, México, El proyecto sonidero/Tumbona Ediciones/Fundación Bancomer.
- Reynolds, S. (2012), *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*, Argentina, Caja Negra Editora.
- Santos Ruiz, A. (2003), *Los sones de la tierra en la Nueva España del siglo XVIII. Su espacio social*, México, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Sacher, A. (2020). *Q&A w/ Bad Operation on their debut album and the joyous retaliation of New Tone ska*. Recuperado de <https://www.brooklynvegan.com/qa-w-bad-operation-on-their-debut-album-and-the-joyous-retaliation-of-new-tone-ska/>
- Torres, A. (2017). El rock en México: un camino inesperado hacia la forma natural del mundo de la vida. *Balajú. Revista de Cultura y Comunicación*, México, núm. 7, año 4.
- Torres Medina, RH. (2022), *El presente es de ellas. Bandas Femeninas del rock en México (2000-2022)*, México, Ediciones Quinto Sol.
- Trejo, A. (1993), *¡Hey familia, danzón dedicado a...!*, México, Plaza y Valdés Editores.
- Valkirias. (2024), *Valkirias*. Recuperado de <https://www.facebook.com/valkiriasska?mibextid=ZbWKwL>

SOBRE EL AUTOR

Raúl Heliodoro Torres Medina

Doctor en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor-Investigador de Tiempo Completo en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Plantel San Lorenzo Tezonco. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores, nivel 2. Fundador y coordinador del Seminario Permanente de Historia y Música en México. Sus líneas de investigación son: historia cultural e historia del tiempo presente, historia de la música novohispana y estudios sobre rock en México.

LOS ENSAYOS MUSICALES. CONCEPTOS, IDEAS Y REFLEXIONES SOBRE EL DESARROLLO DE PRÁCTICAS MUSICALES VISTOS DESDE LOS ENSAMBLES DE QUINTETOS DE ALIENTO METAL

MUSICAL REHEARSALS. CONCEPTS, IDEAS AND REFLECTIONS ON THE DEVELOPMENT OF MUSICAL PRACTICES SEEN FROM THE ENSEMBLES OF METAL-BREATHED QUINTETS

Luis Flores Villagómez
Universidad de Guanajuato
Departamento de Música y Artes Escénicas
l.flores@ugto.mx

Recepción: 9 de enero del 2025

Aceptación: 4 de marzo del 2025

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-4353-057X>

Resumen

El ensayo, como ejercicio de organización previo es esencial para los profesionales de la música, ya que respresenta un factor determinante en el buen desarrollo y el éxito de una presentación musical. Este tiempo destinado a la práctica, al esfuerzo y a la dedicación contribuye de manera significativa al correcto desempeño de una agrupación musical en los escenarios. Debe ser considerado como un taller en el que se organizan ideas, conceptos y propuestas que darán rumbo y dirección al proyecto musical, en el cual depositarán todas las energías y conocimientos de los integrantes del equipo.

Para la realización de estos ensayos es fundamental tener en cuenta diversos aspectos que favorezcan el desarrollo y progreso de proyecto planteado, por tanto, el objetivo central de este trabajo es reflexionar sobre los fundamentos básicos, conceptos y pautas esenciales que, en conjunto, logren proporcionar una guía para aquellos que se encuentran iniciando un proyecto musical.

Palabras clave:

Música, Ensayos musicales, Organización, Pautas, Conciertos.

Abstract

Rehearsal, as a prior organizational exercise, is essential for music professionals, as it represents a determining factor in the good development and success of a musical presentation. This time devoted to practice, effort and dedication contributes significantly to the correct performance of a musical group on stage. It should be considered as a workshop in which ideas, concepts and proposals are organized that will give direction and direction to the musical project, in which all the energies and knowledge of the team members will be deposited.

In order to carry out these rehearsals, it is essential to consider various aspects that favor the development and progress of the proposed project, therefore, the central objective of this work is to reflect on the basic foundations, concepts and essential guidelines that, together, manage to provide a guide for those who are starting a musical project.

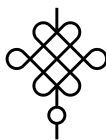
Keywords:

Music, Musical rehearsals, Organization, Guidelines, Concerts



La música es un ejercicio aritmético oculto del alma, que no sabe que está contando.

Gottfried Leibniz



La práctica de los ensayos musicales es un pilar esencial para el éxito de cualquier grupo musical. Es en este espacio de trabajo y creatividad en donde se dan a conocer las fortalezas y debilidades de cada miembro, así como de la agrupación en conjunto, permitiendo identificar las áreas de oportunidad y los aspectos que se deban subsanar.

En el entendido de que, si bien, hay reglas implícitas para llevar a cabo un ensayo efectivo, es primordial reflexionar acerca de las prácticas y métodos adoptados por aquellos grupos que han logrado consolidarse como referentes y autoridades musicales con altos estándares de calidad.

Por un lado, podemos observar las orquestas, grupos de cámara, bandas sinfónicas y otros tipos de agrupaciones establecidas, que siguen un horario y programación estricta y que cuentan con la dirección de un líder que guía el rumbo del proceso musical. Por otro lado, encontramos a los grupos de cámara, los cuales trabajan bajo la tutela de un profesor en una institución académica, ya sea universidades, conservatorios, institutos, entre otros.

Este trabajo se centra en los grupos de cámara que se conforman por iniciativa propia, tomando como modelo a los llamados “Brass Quintet” (Martínez, 2019, p. 29), los cuales están conformados por instrumentos de la familia de los alientos metal, también llamados instrumentos de boquilla circular.

La formación más tradicional consta de dos trompetas, corno francés, trombón y tuba, no obstante, agrupaciones notables como “German Brass” han innovado dentro de este formato, modificando el número de instrumentos, empleando un modelo del doble del quinteto tradicional, es decir, cuatro trompetas, dos cornos franceses y dos trombones, aunque muchas veces se cambiaba por un eufonio o trombón de pistones y, en lugar de dos tubas, solamente una y un barítono. Asimismo, tenemos al ensamble “Mnozil Brass” en el que su particularidad es que son tres trombones, tres trompetas y una tuba, es decir, sin corno francés.

¿Por qué establecer el quinteto de metales tradicional como punto de partida

y referencia en este trabajo en particular? La experiencia personal adquirida tras más de quince años de trabajo con este tipo de agrupación y el haber tenido la fortuna de recibir clase con el legendario maestro Fred Mills, quien fuera primera trompeta de la agrupación “Canadian Brass”, ha desencadenado una comprensión más profunda sobre los mecanismos y prácticas que permiten a este tipo de agrupación alcanzar altos niveles de ejecución.

En este contexto, podemos decir que el ensayo musical, ese momento determinado que el público y las audiencias no ven y que muchos incluso ignoran, se constituye como un proceso de desarrollo creativo y descubrimiento, en él se integra la teoría y la práctica, se aplica el conocimiento, se crece en equipo y se reconoce del trabajo realizado por la agrupación, fortaleciendo la cohesión entre sus miembros.

En este trabajo se desarrolla un esquema de varias vertientes, comenzando por la conceptualización del proyecto, pasando por la selección del personal, los días de ensayo y la elección del repertorio, hasta llegar a la creación de estrategias y planeaciones de ensayos.

CONCEPTUALIZACIÓN DEL PROYECTO

El nacimiento de un proyecto musical implica mucho más que la simple ejecución de una obra. El creador o iniciador de este se presenta como una figura fundamental sobre la cual recae, en muchas ocasiones, no solo la toma de decisiones musicales, sino también la realización de diversas actividades administrativas, logísticas y organizacionales, como nos comenta Martínez Carreño:

El público suele pensar que la labor del director se encuentra en el escenario durante el concierto, pero en realidad su trabajo está en el ensayo durante el montaje de una obra, escogiendo el repertorio y haciendo una labor de gestión para mostrar un resultado.

También es aquella persona apta para resolver todo tipo de situaciones musicales que se presenten entre los músicos de la orquesta.

Hay características inherentes a la profesión como lo son el abarcar un conocimiento amplio sobre historia, compositores, estilos, etc., poseer una amplia biblioteca musical, tener muy buenos conocimientos sobre armonía y orquestación que permitan suplir una necesidad inmediata del repertorio, tener muy buenas relaciones públicas y laborales para saber darse a conocer y estar a la oferta de conciertos (lo cual requiere un buen manejo de las redes sociales) y tener materiales audiovisuales de la mejor calidad (Martínez, 2019, p. 29).

El trabajo realizado por este líder, que a menudo funge también como director musical, nos permite darnos cuenta de que sus aportaciones van más allá de lo que podemos ver sobre el escenario, posee una visión clara de cómo preparar un producto musical en todos los aspectos y como fortalecerlo para que este sea atractivo al momento de su distribución y de su venta.

La dirección musical no se contrapone a las decisiones colegiadas, es decir, se debe tener la habilidad de establecer un balance entre la autoridad y la flexibilidad, a fin de mantener un ambiente colaborativo dentro de la agrupación en el que, teniendo una figura principal, todos tengan la facultad de opinar.

Un director debe mantener un equilibrio ante la posibilidad de cambiar su punto de vista o aquello que había planeado, y el mantener firme sus argumentos cuando considere que no puede ceder. Debe tener siempre una actitud de humildad para recibir sugerencias, aportes y críticas (saludables) que le ayuden a mejorar su proceso musical (Martínez, 2019, p. 33).

LA SELECCIÓN DEL PERSONAL

Uno de los mayores retos al momento de formar una agrupación musical es realizar una buena elección de los miembros que integrarán el ensamble, pues de ello dependerá el nivel musical.

Gran cantidad de grupos han cambiado sus integrantes hasta encontrar los idóneos, sin que estos sean necesariamente los músicos más experimentados ni con la formación más amplia, dependerá más de su entusiasmo, de compartir una visión común y de la creación de un ambiente de confianza y respeto mutuo con un amplio sentido de responsabilidad. La compatibilidad personal y profesional es primordial.

En esa elección de material musical humano, no hay que perder de vista que, en las artes, el ego juega un papel determinante y en muchas ocasiones, músicos muy virtuosos no encajan por sus personalidades y no contribuyen o colaboran musicalmente, por el contrario, afectan la dinámica del grupo (Soto, 2024, p.8).

Entre las opciones para formar parte de tu agrupación, es importante encontrar personas con el mismo entusiasmo y pretensiones compartidas que coadyuvarán incluso en su aporte proactivo de responsabilidad el cual generará confianza y, por consiguiente, no llegará tarde u olvidará, insumos básicos como atriles, partituras, boquillas entre otros, tal como señala el maestro Soto Perdomo. El trabajo de música de cámara es trabajo en conjunto, en equipo, colaborativo, hay que remar en la misma dirección y con el mismo entusiasmo, el maestro Soto comenta que, el nivel musical de tu elemento más pobre, ese es el nivel de la agrupación (Soto, 2024, p. 15).

Los grupos musicales comparten experiencias de vida, lo cual conlleva pasar muchas horas juntos, no solo en los ensayos, también en viajes, presentaciones, grabaciones, conciertos, entre muchos otros, creemos importante que, para que un ensamble musical sea sólido y consistente, debe existir afinidad, empatía, conexión profesional (Bautista, 2023, p. 13). Pues muchas de las ocasiones, las rupturas que surgen son por incompatibilidad de carácter y por falta de comunicación “tiene que haber el respeto que hay entre seres humanos con lo están haciendo cualquier actividad, sea musical o no” (Soto, 2024, p. 6). Es por ello que, entre muchos otros factores a la hora de seleccionar a nuestros

compañeros de agrupación, debemos poner atención con quienes vamos a interactuar de la manera más eficaz posible, ser empáticos (Calderón, 2013, p. 6).

DÍAS DE ENSAYO

El rendimiento de una agrupación musical y gran parte de su éxito dependerán directamente de contar con una eficiente programación de ensayos.

Consideremos como primer punto importante el definir un itinerario y respetarlo en tiempo y forma como ha sido contemplado. Muchos grupos de cámara concentran sus ensayos en fines de semana o en un solo día en específico por cuestiones personales diversas.

¿Cuántos días y horas son suficientes para lograr un buen resultado? El maestro Soto señala: “todos los días era de 09:00 a 11:00, lo cual es un horario bastante cómodo, se equipará con muchas de las orquestas a nivel mundial” (Soto, 2024, p. 4). Ello nos hace reflexionar acerca de la cantidad de tiempo que debemos trabajar, por un lado, de manera grupal, y por otro, de forma personal. No obstante, es importante tomar en cuenta que no basta solo con tener una cantidad adecuada de horas de ensayo, ya que la calidad de estos es lo que finalmente determinará el avance grupal.

ELECCIÓN DEL REPERTORIO

La elección de un programa específico dependerá de varios factores, entre ellos, la orientación musical que se le quiera dar a la agrupación, los gustos y necesidades particulares de los integrantes y la capacidad técnica del conjunto, entre otras.

Al decidir el repertorio debe existir igualdad y escuchar la opinión de cada uno de los miembros del equipo, “es necesario estar en democracia y somos cinco, vamos a votar si hay tres votos contra dos, bueno, toda esta gana la mayoría y así funciona” (Soto, 2024, p. 8).

Es importante prestar atención al nivel musical que se pretende interpretar, que este no sea demasiado alto para el grado de ejecución en el que se encuentren los músicos en dicho momento:

Las obras por encima del nivel son el reto para la orquesta porque tienen un grado de dificultad mayor al que están trabajando en el momento; existen muchos desafíos que se pueden encontrar en una partitura, tales como ritmos complejos, síncopas, fraseos largos, intervalos grandes, cambios de posición, extensiones, más alteraciones en las armaduras, tempos rápidos, cambios de tempo (retardando y acelerando), cambios constantes de métrica, control dinámico (pp, ff, crescendo y/o *diminuendo*), carácter e interpretación, estilo musical y todo tipo de complejidad técnica. El objetivo es llevar a los músicos a un nuevo nivel de desarrollo musical (Martínez, 2019, p. 49).

ESTRATEGIAS Y PLANEACIONES DE ENSAYOS

El tiempo del ensayo debe ser aprovechado al máximo, eliminar los tiempos muertos o desviarse de lo que debe trabajarse, se debe ser muy específico para lograr las metas y objetivos trazados a corto y mediano plazo (Martínez, 2019, p. 61). El tiempo dedicado a los ensayos debe optimizarse y ser empleado no solo para la práctica de aspectos musicales y técnicos, sino también para conjuntar ideas. La atención debe ser total para captar toda la información musical posible y no dispersarse hacia temas ajenos (Aliento Tutoriales, 2020).

En ese tenor, se vuelve primordial considerar como parte de la planeación algunos descansos que brinden al equipo momentos de pausa, necesarios para mejorar la concentración, pero al mismo tiempo cuidando la duración de los mismos para evitar perder el enfoque y la atención del grupo (Kike Yompian, 2022).

Debe considerarse que, los momentos de ensamblaje musical, de armazón, son la base de una buena interpretación. Kike Yompian comenta que los ensayos se preparan no solo para demostrar la ejecución, también para el *show* (Kike Yompian, 2022). Francisco Navarra afirma que “El ensayo en si ya es una propia obra de arte, es parte ya de un concierto” (Navarra, 2014).

Asimismo, como hemos ya comentado la importancia de la concentración durante el tiempo de práctica, es indispensable considerar que solo personal involucrado en el proyecto se encuentre en la sala de ensayo (Moro, 2015). Consecuentemente, de no tomarse precauciones en este sentido se generará un ambiente de distracciones constantes que entorpecerán el cumplimiento de los objetivos. El maestro Ariel Pozzo comenta “El que logra resultados, es la gente que trabaja a conciencia, que se la toma en serio y que piensa que quiere lograr un resultado con la música” (Pozzo, 2021).

De manera personal, cada integrante deberá ser responsable de los insumos que requiere, es decir, presentarse a ensayo con todo lo que necesitará para desarrollar su papel, a guisa de ejemplo, el trompeta líder a sección del ensamble deberá llevar consigo todo lo necesario como si estuviese ya en el concierto: su instrumento, su atril, sus partituras (ya sean estas impresas o en algún dispositivo como tabletas), lápiz para tomar apuntes, sordinas u otros elementos adicionales al instrumento, incluso si emplea otro instrumento, ya sea con otra afinación u otra cualidad o calidad tímbrica como el *fliscorno*, cornetín, trompeta *piccolo*, entre otras (Hernández, 2020).

Pueden ser útiles las grabaciones de los ensayos para revisión de errores, detalles que muchas de las ocasiones no son perceptibles al desarrollo de las obras musicales (Eddie Productor Musical, 2020). Las planeaciones deben incluir el material a estudiarse e indicar si se trabajará una obra o más por ensayo.

Las herramientas que contribuyen al buen desarrollo musical son las siguientes: afinación, calentamientos grupales, lectura de obras, dinámica y agógica de la obra, estilo de la obra, revisión de pasajes, tempo, ritmo, cambios de compases, cantar lo interpretado en el instrumento, generar un sonido propio.

Es importante tener en cuenta factores básicos que si bien, muchos de ellos son elementales, resultan esenciales para el buen funcionamiento de un ensayo, como son: un lugar adecuado para realizar el trabajo, que se cuente con el espacio suficiente y luz satisfactoria para la lectura de partituras, tener papel y lápiz para anotaciones y sillas sin descansabrazos.

De igual manera debemos considerar aspectos inapelables que todo integrante necesita contemplar como reglas implícitas que se encuentran ligadas mas bien al respeto profesional entre las que se incluyen la puntualidad, el estudio en casa, contar con insumos básicos personales, evitar las cancelaciones de último momento, guardar silencio cuando alguien aporta ideas o cuando hay cortes musicales, no sobresalir en volumen, no haber ingerido bebidas alcohólicas previo a los ensayos y escuchar la opinión de los compañeros.

Un aspecto fundamental que no hay que perder de vista es el análisis de las obras, pues ello, como comentamos en un inicio, propicia la reflexión de lo realizado y crea sinergias del saber teórico con lo práctico, se conoce el estilo de la música, entorno, época, saber del compositor (Martínez, 2019, pp. 53 y 54).

Otro elemento de suma importancia es el cultivar y desarrollar la memoria. Los grupos de cámara que ejecutan el repertorio de memoria son mas libres en el escenario. Entendiendo que muchas obras son extensas y de complejidad alta, resulta difícil realizar las obras de memoria, sin embargo, la memoria ayuda al dominio de la partitura (Tamayo, 2017, p. 9).

El uso de las TICS¹ como herramientas alternativas de soporte se ha convertido en una gran ayuda para los ensayos musicales. Entre ellas destacan, por ejemplo, APS² para medir el tempo (metrónomo) de revisión de afinación, para realizar grabaciones caseras para revisión de ensayos, tabletas para la lectura de partituras, uso de *in ears*³, entre muchas otras más.

San Agustín solía decir que “el que canta ora dos veces”. El canto en los instrumentistas genera una afinación solida que permeará con el balance musical del grupo. Se considera importante que dentro del repertorio de ensayos, a manera de calentamientos, se incluyan corales para que se ejecuten tanto de manera vocal, como instrumental.

FODA

Se ha desarrollado un ejercicio de posibles situaciones a favor de un quinteto de metales, basado en lo que se ha percibido a lo largo de muchos años de experiencia en el área, en donde, entre otras cosas, se plasma de manera general

¹ Tecnologías de la información y las comunicaciones.

² Aplicación informática para dispositivos móviles y tabletas.

³ Los *In Ear Monitors* son utilizados principalmente para obtener referencia auditiva de una mezcla de instrumentos, sonido ambiente o música pregrabada tanto en escenarios, estudios de grabación o cualquier ambiente que requiera aislamiento (referenciado de Google, verificado el día miércoles 12 de junio de 2024) https://www.google.com/search?q=in+ears&eq=in+ears+&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOTIGCAEQRRhAMg4IAhBFGCcYOxiABBiKBTIHCAQABiABDIHCAQQABiABDIHCAUQABiABDIHCAYQABiABDIHCAcQABiABNIBCDQ4NzRqMGo3qAIAAsAIA&sourceid=chrome&ie=UTF-8

lo que es considerado importante y que debe tomarse en cuenta cuando se inicia el camino hacia crear un proyecto musical de manera profesional.

Fortalezas

El material humano, el concepto musical, la compatibilidad de gustos musicales, la experiencia profesional conjunta, la flexibilidad, la tolerancia, la paciencia, la confianza, el interés de superación, los nuevos aprendizajes, la proactividad.

Áreas de Oportunidad

El estudio continuo y sistemático personal, el trabajo colaborativo, la capacidad de comunicación, la buena utilización del tiempo, el uso de estrategias de organización.

Debilidades

La impuntualidad, la poca motivación/empatía, la desorganización, la incompatibilidad de ideas, la falta de responsabilidad, la escasa paciencia.

Amenazas

La disponibilidad de tiempo para ensayar, el destinar poco tiempo para ello, el desinterés, el conformismo, la inestabilidad del entorno.

CONCLUSIONES

El análisis del proceso de ensayo en los grupos de cámara, como el quinteto de metales tradicional, nos permite darnos cuenta de que los factores de éxito en las agrupaciones musicales no solo dependen de las habilidades técnicas con las que cuentan sus integrantes, sino de la capacidad de accionar en equipo y de la calidad del trabajo realizado durante las horas que se destinan a la práctica.

En muchos casos, los miembros originales de un grupo no llegan a ver realizados los objetivos planteados por distintos motivos como la incompatibilidad de ideas, el desanimo, entre muchos otros factores, incluso externos. No obstante, la realización sistemática y organizada de los ensayos musicales abona para llegar a buen puerto, sobre todo en el tema puntual del desarrollo musical sobre el escenario.

Cuando se inicia un producto musical se desea contar con las mejores condiciones, un gran equipo y un lugar adecuado para ensayar que, si bien, son de gran utilidad para la realización del proyecto, lo que debe ponderar es el compromiso con este, el empeño, la práctica y sobre todo, el tiempo que habrá de dedicarse al progreso constante de este.

Aunado a lo anterior, el tener ideas afines y bien encaminadas y el que exista democracia en el desarrollo de conceptos e ideas favorece un trabajo colaborativo que hará mas llevadero el camino hacia el logro de las metas propuestas.

FUENTES

Bibliografía

- Bautista Cupul, P., & Cisneros-Cohernour, E. J. (2023). "Una investigación sobre el desarrollo de la primera Orquesta Sinfónica Juvenil de Yucatán". *RIDE Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo*, Guadalajara. Centro de Estudios e Investigaciones para el Desarrollo Docente. 14(27). <https://doi.org/10.23913/ride.v14i27.1752>
- Calderón Garrido, Diego (2013). "La práctica musical en grupo como camino hacia el bienestar de los adolescentes". *Arte y bienestar*. España. Universidad de Barcelona.
https://www.researchgate.net/publication/274077039_La_practica_musical_en_grupo_como_camino_hacia_el_bienestar_de_los_adolescentes
- Flores Ramos, Heriberto (2019). "Factores de éxito en las agrupaciones musicales tropicales de la región Lambayeque". Tesis presentada para obtener el Grado Académico de Doctor en Administración. Perú. Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo.
- Martínez Herreño, Cindy (2019). "Propuesta para la planeación y realización de ensayos con orquestas infantiles y juveniles". Tesis presentada para obtener el Grado Académico de Maestra en Dirección Sinfónica. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes. Conservatorio de Música de Bogotá D.C., Colombia.
- Tamayo Buitrago, Leonardo (2017). "Estrategias metodológicas aplicadas a orquestas sinfónicas juveniles". Tesis. Medellín. Departamento de Música, Universidad EAFIT.
- Soto Perdomo, Mauricio (2024). Entrevista vía telefónica / Entrevistado por Luis Flores Villagómez. Laboratorio de Historia Oral, Universidad de Guanajuato. México.

Referencias de plataformas digitales

- Aliento Tutoriales. (20 de agosto de 2020), *Tips para tener un tiempo de ensayo exitoso en tu banda | ¿Qué hacer y que no hacer? | Ensamble*. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=N0t25fapPW0>

- Ariel Pozzo. (28 de junio de 2021). *Consejos para ensayar mejor con tu banda*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0Ri7BIP-YXY>
- Eddie Productor Musical. (15 de enero de 2020). *Así ensayan las "BANDAS PRO" 10 TIPS PRODUCTIVOS | Audio Tips*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=k6Azb2qAT9M&t=168s>
- Francisco Navarra Lara. (20 de octubre de 2014). *Dirección de Orquesta: 7 Consejos Útiles para un Ensayo Perfecto*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kjoo-EGDQeA>
- Kike Yompian. (23 de abril de 2022). *Ensayos con tu banda eficientes y productivos CONSEJOS Y SUGERENCIAS*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ka5cvJyXsl8&t=3s>
- Moro Smylodon. (24 de junio de 2015). *5 CONSEJOS PARA TENER ENSAYOS PRODUCTIVOS*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WxDosW2WjIQ>
- Neto Hernández. (19 de mayo de 2020). *Lo que no debes hacer ensayando en un grupo musical*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VP9wDXDgp-Y>

SOBRE EL AUTOR

Luis Flores Villagómez

Egresado de la Universidad de Guanajuato, Doctor en Artes, Summa Cum Laude. Becario por el IEC 2006, realizó en 2007 una estancia académica en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Fue director de la Escuela de Música de León entre 2012 y 2017, y director del Departamento de Música y Artes Escénicas de la DAAD entre 2017 y 2023. Fundador de orquestas como OSPIR, Camerata Académica Universitaria y Las Noches de Concierto con Luis Long.

Trompetista desde los cinco años por herencia familiar y arreglista por pasión; al 2025 ha realizado más de dos mil arreglos para diversos ensambles orquestales. Ha participado en múltiples grabaciones como trompetista con diversos grupos de música, tanto de corte popular como académico. Su línea de investigación es la metodología para la enseñanza de los instrumentos de boquilla circular, con cuatro publicaciones hasta 2025.

**DIFERENCIAS EN EL DESARROLLO DE LAS FUNCIONES EJECUTIVAS
EN ESTUDIANTES DE MÚSICA Y DE DIVERSAS DISCIPLINAS**

**DIFFERENCES IN THE DEVELOPMENT OF EXECUTIVE FUNCTIONS ON
MUSIC STUDENTS AND VARIOUS DISCIPLINES**

Lizeth Abigail Zepeda Bacilio
Universidad del Valle de México, Toluca, México
abigail0bac@gmail.com

Recepción: 20 de marzo del 2025

Aceptación: 6 de mayo del 2025

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo realizar un estudio comparativo en el desarrollo de las funciones ejecutivas en estudiantes de música y de diversas disciplinas, así como reflexionar sobre su abordaje a través del paso del tiempo. Para ello, se realiza un diseño de investigación transversal no experimental, analizando aspectos neuropsicológicos presentes en estudiantes de música y de diversas disciplinas. Las funciones ejecutivas desarrolladas en el cerebro y la música comparten una gran diversificación de cualidades y elementos que los definen como un estudio artístico y universal que transmite e interpreta diversas emociones, reacciones y produce la evocación de recuerdos, a ello es imprescindible sumar que la educación musical puede producir cambios estructurales significativos a nivel de corteza prefrontal en relación al desarrollo de estas mismas funciones ejecutivas en las personas, generando un bienestar no solo emocional y afectivo sino también como una parte fundamental con implicaciones en la salud.

Palabras clave: Funciones ejecutivas, cerebro, música, educación, bienestar, salud.

Abstract

The present paper aims to carry out a comparative study in the development of executive functions in music students and various disciplines, as well as to reflect on its approach over time. For this, a non-experimental cross-sectional research design is carried out, which allows to analyze neuropsychological aspects present in music students and various disciplines. The executive functions developed in the brain and music share a great diversification of qualities and elements that define them as an artistic and universal study that transmits and interprets various emotions, reactions and produces the evocation of memories, to which it is essential to add that education Musical can produce significant structural changes at the prefrontal cortex level in relation to the development of executive functions in people, generating not only emotional and affective well-being but also as a fundamental part with health implications.

Keywords: Executive functions, brain, music, education, well-being, health.



EPÍGRAFE

La interrelación entre la música y las funciones ejecutivas en el cerebro humano comparten un área de investigación multidisciplinaria de creciente relevancia, desde una perspectiva neuropsicológica, la práctica musical activa procesos de neuroplasticidad fortaleciendo las redes neuronales en la corteza prefrontal, área que es primordial en el procesamiento de funciones ejecutivas. Así mismo, la práctica musical ha mostrado efectos positivos en la adquisición y consolidación de habilidades que son esenciales para la vida cotidiana. En este sentido, la música no solo se percibe como elemento expresivo, sino también como un proceso de impacto en el desarrollo biopsicosocial del individuo. La ejecución en conjunto, también fomenta habilidades de percepción social, contribuyendo a un desarrollo psicosocial integral que trasciende desde el ámbito artístico.

INTRODUCCIÓN

El cerebro y la música comparten una gran diversificación de cualidades y elementos que los definen como procesos individuales y diferentes, pocos son los estudios en la actualidad que desarrollan el complejo análisis y la unión de ambos como universalidad, dado a que desde tiempos remotos se considera a este estudio comprendido como un arte que transmite e interpreta diversas emociones, reacciones y produce la evocación de recuerdos.

Las diversas investigaciones relacionadas a la formación musical y su papel en el cerebro han revelado que los músicos presentan adecuadas habilidades cognitivas en relación a este tipo de formación artística, pues para lograr comprender el desarrollo y complejidad de las funciones ejecutivas, la presente investigación se estructura en un marco teórico que referencia el impacto y desarrollo de la teoría musical y sus implicaciones en la corteza prefrontal.

Posteriormente se presenta la metodología utilizada, así como la descripción del instrumento de medición, el análisis de la recolección de datos y las conclusiones; así como las sugerencias planteadas acorde a los resultados obtenidos en la evaluación del desarrollo de funciones ejecutivas en estudiantes músicos y de diversas disciplinas.

Es importante mencionar qué la formación musical, así como cualquier otra disciplina artística representa un adecuado proceso de desarrollo de funciones ejecutivas, es decir, que la música como el arte en toda su composición representa un adecuado

desarrollo de habilidades cognitivas, sociales y emocionales con relación a la maduración del cerebro.

FUNCIONES EJECUTIVAS

Las funciones ejecutivas es un término empleado por Hernández, como procesos de control que ayudan en la regulación del pensamiento y de la conducta. Uno de los mayores precursores de este término es el Neuropsicólogo Alexander Luria, quien propone tres unidades funcionales en el cerebro, estas son:

- Alerta – motivación (sistema límbico y reticular)
- Recepción, procesamiento y almacenamiento de la información (áreas corticales post rolándicas).
- Programación, control y verificación de la actividad, este depende de la corteza prefrontal (Hernández *et al.*, 2020, pp. 42-73).

Las funciones ejecutivas pueden ser entendidas como un conjunto de procesos cognitivos de orden superior que facilitan un comportamiento intencional y dirigido hacia un objetivo específico, procesos que son vitales para el éxito en diferentes entornos sociales (Romero *et al.*, 2017, pp. 253-261).

En una conceptualización teórica realizada por Calle en 2017, las funciones ejecutivas incluyen varios procesos cognitivos como anticipación, selección de metas, planificación, monitoreo, autorregulación y toma de decisiones (Calle, 2017, pp. 368-381).

El desarrollo en la vida diaria de actividades tiende a evolucionar y desarrollarse de un modo más complejo, es decir, nos adaptamos a las diversas situaciones que surgen con el paso del tiempo, los nuevos intereses y responsabilidades se convierten en mecanismos ejecutivos de mayor complejidad.

Es por ello que un funcionamiento amplio y bien adaptado constituye el adecuado desarrollo en la vida diaria de procesos cognitivos, ya que para comprender mejor el concepto de funciones ejecutivas es importante conocer su desarrollo, pues, permite la generación de respuestas adaptativas a las diferentes exigencias medioambientales y con ello, la capacidad del ser humano para discernir los estados mentales, intencionales y creencias a través de la conducta observada (López y Bustos, 2017, pp. 170-188).

Los lóbulos frontales son estructuras cerebrales que se desarrollan y evolucionan bajo sistemas de planeación, regulación y control de procesos psicológicos, es decir, permite la coordinación y selección de múltiples procesos, estrategias y conductas con las que cuenta el ser humano.

La participación de las funciones ejecutivas en el cerebro como habilidades cognitivas, se presentan como aprendizajes por medio de la práctica y la repetición de las mismas, en donde la memoria y el lenguaje se convierten en los procesos cognitivos más importantes para el ser humano.

La organización de procesos dentro de las funciones ejecutivas comprende la capacidad del ser humano para coordinar estímulos y acciones con el objetivo de generar aprendizajes respecto a la información adquirida. Por otra parte, la flexibilidad mental comprende las estrategias cognitivas dadas para explorar una gran variedad de formas de respuesta a los diversos estímulos presentes en el entorno.

Así mismo, el procesamiento cognitivo del ser humano se vincula al desempeño de la corteza prefrontal, lugar en donde residen las funciones ejecutivas y que en conjunto con otras habilidades cognitivas sustentan y fortalecen la inteligencia (Muchiut, Vacarro y Pietto, 2021, pp. 83-102).

El desarrollo de las funciones ejecutivas durante la adultez, resulta de gran complejidad dados los diversos cambios estructurales que el cerebro experimenta con el paso del tiempo. Esto se respalda con múltiples estudios que revelan que las funciones ejecutivas, disminuyen con el transcurso de la edad y que dependen gran parte del desarrollo gradual del lenguaje, de la rapidez en el procesamiento de la información y de la capacidad de atención y memoria (Cossio *et al.*, 2021, pp. 94-102).

El deterioro cerebral es mayor cuando las tareas a desempeñar implican la toma de decisiones, la elección de respuestas y habilidades motrices complejas que requieren un mayor número de estímulos, por ende, la capacidad para ignorar distracciones en el ambiente disminuye gradualmente, esto a su vez hace más complejo el proceso para realizar diversas tareas al mismo tiempo.

NEURODESARROLLO DE LA CORTEZA PREFRONTAL

Enfatizando en la revisión teórica realizada por Polanco y Bulla en 2018, la corteza prefrontal es una de las estructuras cerebrales con mayor conectividad de todo el encéfalo, es la base de las habilidades mentales de mayor complejidad del desarrollo humano, en ella se configuran las funciones mentales de alto nivel, conocidas como funciones ejecutivas (Polanco y Bulla, 2018).

Es así como el desarrollo de esta estructura cerebral conlleva una evolución importante que se involucra en múltiples funciones eminentes humanas, como establecer juicios de valor, razonamiento, principios de ética y valor, así como la importante planificación a corto, mediano y largo plazo, la habilidad de soñar despiertos y con ellos el procesamiento de la información en niveles de una grandiosa abstracción.

El desarrollo y maduración de la corteza prefrontal corresponde a un amplio funcionamiento ejecutivo que comienza desde edades tempranas y que es posible apreciar en las diferentes capacidades cognitivas que surgen mediante la adquisición de la información y el comportamiento del ser humano.

La corteza prefrontal se divide anatómica y funcionalmente en tres regiones (dorsolateral, orbitofrontal y frontomedial) y cada una presenta una organización funcional en particular.

La primera, Corteza prefrontal dorsolateral (CPFDL), posee la estructura más compleja y desarrollada funcionalmente y está relacionada con procesos cognitivos complejos. La segunda, corteza orbitofrontal (COF), tiene como finalidad la regulación de emociones y conductas afectivas y sociales, se encuentra relacionada con el procesamiento de la información respecto al sistema de recompensa y la detección de cambios en condiciones de reforzamiento de la conducta. La última, corteza frontomedial (CFM), se caracteriza por el desarrollo de procesos de inhibición, detección y solución de conflictos, así como la regulación y el esfuerzo atencional (Orozco, 2018, pp. 226-283).

Por todo lo anterior, se puede identificar que el funcionamiento de la corteza prefrontal produce alteraciones en la conducta humana, pues la regulación de emociones y comportamientos dependen de los procesos cognitivos abstractos y de la metacognición.

LA PRÁCTICA MUSICAL

El proceso de práctica musical es una experiencia que debe adoptarse desde los valores esenciales como el amor y la pasión por el hecho de poder transmitirla y compartirla con otras personas (Sanz y Riaño, 2017, pp. 17-32). Esta visión es mejor plasmada como una función comunicadora y representativa en diversos contextos sociales que desde tiempos remotos se ha desempeñado como una actividad intérprete-comunicador o como creador - expresivo.

Diversos investigadores afirman con el paso del tiempo que realizar una práctica efectiva musical no solo implica sentarse horas frente a un instrumento, sino que el dominio de una pieza, requiere de un involucramiento físico como mental, tan complejo que la responsabilidad de un músico yace en la actitud de lograr sus objetivos como las estrategias utilizadas para obtener los resultados esperados (Capistrán, 2017, p. 20).

Siendo así como, el estudio musical consiste en aprender, dominar y memorizar una pieza, mediante determinantes que promueven adecuados resultados interpretativos en los diversos escenarios que el músico así lo requiera, es decir, en audiciones, en una presentación, en un examen profesional o simplemente en una reunión social.

Siguiendo con la idea del autor y para comprender mejor el proceso de la práctica musical es posible ejemplificar de la siguiente manera: la memorización de la Suite No. 1 en G Major (Sol Mayor) para Cello de Johann Sebastian Bach, la textura, forma y estilo de este tipo de obras dificultan la memorización de la pieza completa, el músico en este caso reconoce que un error memorístico puede generar distorsiones de tonalidad al momento de presentarla ante un jurado o en algún concierto, por ello debe analizar la pieza de manera particular melódicamente, digitar las posiciones para posteriormente dividirla y poder estudiarla por secciones que faciliten el proceso de aprendizaje, entonces una vez concluidas las partes deberá interpretar la obra completa, considerando que pasaría si tuviese un olvido durante la presentación y referenciar los puntos de apoyo para completar la obra.

Siendo de esta manera que, el músico genera procesos mentales de memorización que incluyen aspectos técnicos, emocionales y sensibles para la correcta interpretación, concentración, atención y relajación para la presentación, es por esto que un músico mediante la práctica puede establecer una adecuada relación en cuanto a sus logros y su crecimiento musical.

Un músico requiere no solo de la concentración para la práctica sino también de una perspectiva abierta en el mundo sonoro, los objetivos de la enseñanza y el aprendizaje musical deben estar relacionados con experiencias agradables sin dejar de puntualizar en los estímulos intelectuales, permitiendo de esta manera el disfrute de esta práctica y dando lugar al desarrollo de actitudes de compromiso musical durante toda la vida en aquellos que consideran o no el profesionalismo de la misma (Sanz y Riaño, 2017, pp. 17-32).

A lo largo del tiempo el estudio de la música en relación con el cerebro humano se ha vuelto de mayor complejidad, la comprensión de esta relación representa uno de los más grandes avances científicos; la música puede emplearse como un medicamento más, por su mecanismo de percepción y la experiencia artística, como creación de cambios estructurales en el cerebro en personas que llevan a cabo esta práctica (Ivánovic, 2018).

La música activa sistemas de recompensa, ejemplificando el dopaminérgico como el principal implicado, aumentando el flujo sanguíneo cerebral en el núcleo accumbens, el cual se relaciona con el placer. En este sentido, autores como Iribarne en 2021, menciona que cuando un estímulo musical es percibido por el oído humano, este viaja a través de la membrana basilar mediante vibraciones que posteriormente se convierten en actividad eléctrica, misma que viaja hasta el tallo del encéfalo para posteriormente dirigirse a los colículos inferiores en el mesencéfalo y ser interpretada como una señal acústica (Iribarne, 2021).

En este punto, el procesamiento del estímulo musical se decodifica en tono, timbre e intensidad y posteriormente esta información pasa por el tálamo para llegar a la corteza sensorial auditiva primaria y secundaria y proyectarse en el hipocampo, en el sistema

límbico para provocar una evocación de recuerdos, emociones y pensamientos asociados al estímulo recibido.

En el proceso de reconocimiento musical, las neuronas en la corteza auditiva responden a los componentes del sonido producido por los diferentes instrumentos musicales, se sincronizan los rangos y se crean las bases neuronales para dar sentido y coherencia a esos sonidos. Estas bases neuronales sincronizan lo escuchado con el grado de significancia. Se plantea que existen canales neuronales separados con una localización específica para la percepción de aspectos melódicos, de memoria y de respuesta emocional para la consolidación de la información (Ríos *et al.*, 2019, pp. 6-22).

La música interactúa en nuestro cerebro en aspectos biológicos y comportamentales, es por ello la susceptibilidad a esta práctica como un proceso que determina la percepción tanto de la memoria como del lenguaje, estos procesos definen el estudio en la naturaleza acústica y fisiológica del nivel abstracto que describen los sonidos implícitos en el lenguaje.

MÉTODO

Se realizó en la presente investigación un análisis cuantitativo de los datos mediante un diseño transversal no experimental, con muestreo no probabilístico de tipo intencional.

Para el desarrollo de esta investigación se trabajó con una muestra de 20 estudiantes, 10 de música y 10 *estudiantes de diversas disciplinas* en un rango de edad de 18 a 26 años, sexo indistinto.

En esta muestra la población de diversas disciplinas no realiza ninguna otra actividad artística ni de desarrollo creativo, por otro lado, los estudiantes de música no se encuentran inscritos en otras disciplinas. La población es proveniente de la capital de Toluca, Estado de México.

A su vez, los estudiantes de música deben recibir su educación de manera prolongada, continua y orientada.

La muestra en general no presenta problemas visuales, auditivos o que puedan afectar en la aplicación de la prueba. Así mismo, los estudiantes de música como los de *diversas disciplinas*, no presentan problemas o enfermedades neurológicas.

INSTRUMENTO

La prueba psicométrica que permitió la recolección de datos para la presente investigación fue la BANFE 2 (Batería Neuropsicológica de Funciones Ejecutivas y Lóbulos Frontales, segunda edición), desarrollada por el Dr. Julio César Flores Lázaro, la Dra. Feggy Ostrosky Shejet y la Lic. Asucena Lozano Gutiérrez en 2014.

Esta prueba es de alta confiabilidad y validez para la evaluación de los procesos cognitivos que dependen principalmente de la corteza prefrontal. Se aplica de manera individual y en un tiempo de aproximadamente 50 minutos. Esta batería psicométrica tiene un Coeficiente de confiabilidad de .80

Esta batería psicométrica cuenta con 14 subpruebas las cuales se dividen en base a los diversos criterios anatomo-funcionales: aquellas que evalúan funciones complejas y dependen de la corteza orbitofrontal (COF), corteza prefrontal medial (CPFM), corteza prefrontal dorsolateral (CPFDL) y de la corteza prefrontal anterior (CPFA).

En cuanto a la aplicación del instrumento en base a la muestra de estudio para el desarrollo de esta investigación el coeficiente de validación es de .73

PROCEDIMIENTO

Para llevar a cabo la aplicación de la batería psicométrica, fue necesario buscar estudiantes en el mismo rango de edad, estudiantes de música y de *diversas disciplinas*, por ello como primer paso, se les contacto vía internet para preguntar si estaban interesados en ser parte de esta investigación firmando un consentimiento informado. Posteriormente una vez que se contaba con el grupo de estudio, se contactó a cada uno de los participantes para establecer una fecha y hora determinada para la aplicación de la prueba en una sola sesión, en donde los horarios se adecuaron a las actividades de cada persona.

Para la prueba psicométrica BANFE 2, que se administró de manera individual, se usó un espacio libre de ruidos externos, con la disposición de mesas individuales. Se les explicaron cuidadosamente las instrucciones conforme a los requerimientos de cada subprueba explícitos en el manual de aplicación. Se procedió a la aplicación de la misma.

El proceso de aplicación de la prueba se realizó bajo las mismas condiciones para estudiantes de música y de *diversas disciplinas*. La duración de aplicación de la prueba se llevó a cabo en aproximadamente 50 minutos por cada estudiante.

Una vez aplicadas las pruebas a la muestra en general, se llevó a cabo la recolección de datos, bajo un análisis cuantitativo en el programa SPSS versión 27.

PROCESAMIENTO DE LA INFORMACIÓN

Una vez obtenidos los datos de las aplicaciones de la batería psicométrica BANFE 2, se utilizó el programa estadístico SPSS versión 27 para hacer el análisis de datos y de esta forma determinar las diferencias entre el funcionamiento cognitivo de los estudiantes músicos y los *estudiantes de diversas disciplinas*, bajo la prueba estadística “T” *student* para determinar las diferencias entre los resultados obtenidos identificando la distribución de normalidad, así como las muestras independientes.

RESULTADOS

Los porcentajes y frecuencias que se muestran a continuación representan las puntuaciones totales normalizadas que se obtienen de la evaluación del funcionamiento de las funciones ejecutivas, estas puntuaciones se clasifican en perfiles que señalan las habilidades e inhabilidades presentes en esta área.

Las puntuaciones normalizadas se obtienen de las puntuaciones naturales de cada subprueba con una media de 10 y desviación estándar de tres. El diagnóstico se establece de acuerdo a los siguientes perfiles:

- 1) Alteración severa
- 2) Alteración leve-moderada
- 3) Normal
- 4) Normal- Alto

Funciones Ejecutivas

Entendiendo que las funciones ejecutivas son actividades mentales complejas, necesarias para planificar, organizar, guiar, revisar, regularizar y evaluar el comportamiento necesario para adaptarse eficazmente al entorno y para alcanzar metas (Martínez, 2017).

	PROFESIÓN	N	M edi a	Desv. Desvia ción
TOTAL, BATERIA DE FUNCIONES EJECUTIVAS	DIVERSAS DISCIPLINAS	10	88. 80	6.546
	MÚSICOS	10	11 0.1 0	9.769

Tabla 1. Batería De Funciones Ejecutivas
Fuente: Procesamiento de datos base estadística SPSS

		TOTAL BATERÍA DE FUNCIONES EJECUTIVAS			Total
		alteración leve y moderada	normal l	normal a superior	
CONDICIÓN	DIVERSAS DISCIPLINAS	4	6	0	10
	MÚSICOS	0	9	1	10
Total		4	15	1	20

Tabla 2. Comparaciones estudiantes de diversas disciplinas y estudiantes músicos
Fuente: Procesamiento de datos base estadística SPSS

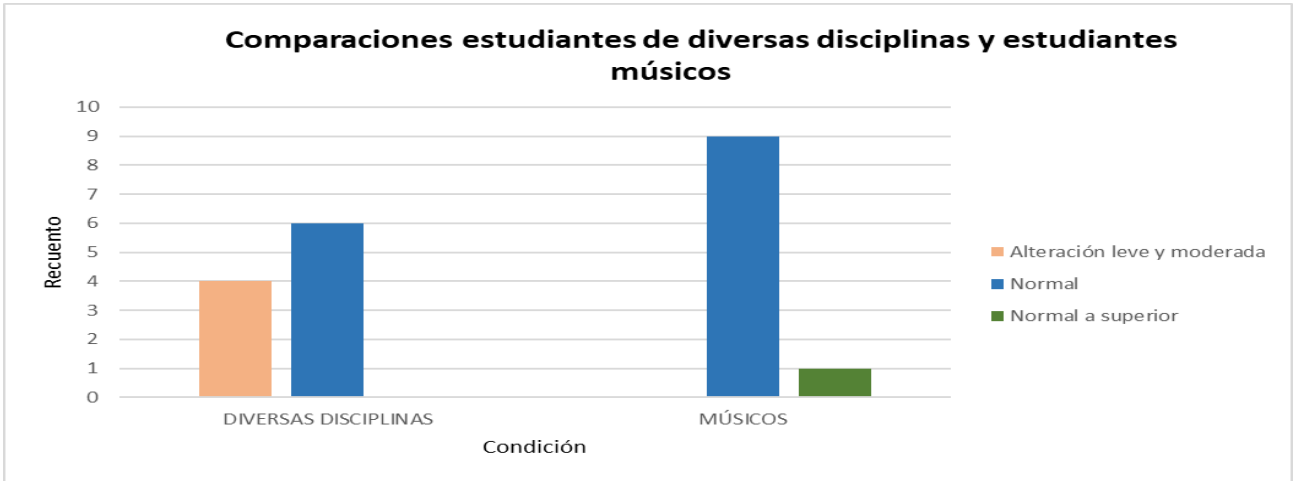


Gráfico 1. Comparaciones estudiantes de diversas disciplinas y estudiantes músicos
Fuente: Procesamiento de datos base estadística SPSS

Los valores numéricos de la tabla 1, corresponden a una media superior en estudiantes músicos con 110.10, respecto de los *estudiantes de diversas disciplinas* con 88.80, en la evaluación total de las funciones ejecutivas.

DISCUSIÓN

De acuerdo con los resultados obtenidos a través la prueba estadística “T” *Student*, se encontraron diferencias significativas respecto al Total de la Batería de Funciones ejecutivas. Esto es representado estadísticamente en una media de 88.80 para *estudiantes de diversas disciplinas* y 110.10 para estudiantes músicos.

La práctica profesional de un instrumento musical está relacionada a la obtención de mejores resultados en torno a la medición de las funciones ejecutivas, respecto de aquellos que no realizan esta práctica (Hernández *et al.*, 2020, pp. 42-73).

A su vez esto se confirma con lo aportado por Moya y Feldberg en 2020, con relación a que las tareas que implican la memoria de trabajo, la flexibilidad y la velocidad de procesamiento de la información en los músicos, son actividades que indican un mejor desempeño para adaptarse al entorno y alcanzar sus metas (Moya y Feldberg, 2020, pp. 447-459).

En tanto hablamos de la variable Corteza prefrontal orbitomedial, los resultados puntuaron una media de 108.80 en *estudiantes de diversas disciplinas*, respecto de los estudiantes músicos con 105.20, lo cual representa un mejor desempeño en el procesamiento y regulación de emociones y estados afectivos en *estudiantes de diversas disciplinas*, así como procesos de regulación en el control de la conducta y aspectos relacionados a la detección de condiciones ambientales de riesgo o beneficio (Orozco, 2018, pp. 226-283).

Esto se reafirmó con estudios realizados por Sánchez en 2021, en donde menciona que los músicos deben hacer frente a las diversas emociones manifestadas a lo largo de su educación musical, pues refiere, no cuentan con las herramientas necesarias para afrontar muchos aspectos emocionales (Sánchez, 2021).

A su vez Lledó en 2021, refiere que los estudiantes de música se desarrollan bajo una enseñanza deficiente respecto a la concientización del desarrollo de habilidades personales como lo es la gestión emocional y la importancia de la misma en la interpretación en público, pese a que la interpretación en muchas ocasiones sea la finalidad del músico (Lledó, 2021).

Desde otra perspectiva, al referirse a la variable Corteza prefrontal anterior, los resultados en el presente estudio reflejan que se encuentra mejor desempeñada en estudiantes músicos con una media de 109.40 respecto de los *estudiantes de diversas disciplinas* con una media de 100.60. Estos valores estadísticos representan la planificación motora, organización y regulación e integración de la información sensorial.

Esto se reafirmó con estudios realizados por Barrios y Gómez en 2018, en donde señalan que la música es un proceso que se encuentra inmerso en la formación motora para mejorar el sentido de lateralidad y adquirir habilidades en la coordinación motriz.

Esto a su vez representa a través de la educación musical una herramienta para las habilidades sociales (Barrios y Gómez, 2018, pp. 407-420).

El estudio musical proporciona la capacidad de creación y adquisición de nuevos aprendizajes, pues la especialización de un músico en una disciplina artística conlleva un proceso de logística, no solo de pensar e idear, sino de ejecutar, construir, interpretar y llevar a cabo el resto de las actividades que le permitan transmitir a través de su instrumento (Casals, 2018).

Finalmente, en la variable Corteza prefrontal dorsolateral, los resultados representan una media de 84.30 en *estudiantes de diversas disciplinas* y 111.10 para estudiantes músicos, lo que refiere que esta región, se encuentra mejor desarrollada en estudiantes músicos, respecto a procesos de planeación, memoria de trabajo, flexibilidad mental, estrategias de trabajo y secuenciación.

Esto se reafirmó con estudios realizados por Rodríguez en 2019, quien comparó el desempeño de 124 participantes expuestos a diversas obras musicales con relación a la memoria de trabajo, en donde las diferencias entre participantes músicos y grupo control son significativas, evidenciando que la estimulación musical aumenta el proceso de memoria de trabajo generando un mayor recuerdo del estímulo presentado (Rodríguez, 2019).

De este modo, aquellos dominios en los cuales se desarrolla un mejor desempeño cognitivo en músicos, involucran habilidades perceptuales y auditivas. Así mismo, la memoria de trabajo verbal indica ser la función más influida por el entrenamiento musical (Moltrasio, Colina y Rubinstein, 2019, pp. 39-64).

CONCLUSIONES

Los resultados obtenidos, para esta investigación, desde una perspectiva teórica son de gran valor, pues aportan información que refiere a como se desarrolla la corteza prefrontal y con ello, cada proceso ejecutivo cuando se producen estímulos musicales.

El estudio de esta disciplina, en los resultados comparativos se presenta de manera significativa acorde a que los músicos muestran un mejor desempeño en tareas ejecutivas desarrolladas en corteza prefrontal.

Esta investigación puede contribuir a futuras investigaciones que terminen con estigmas sociales en el ámbito del estudio profesional de la música, así como a replantearse el hecho de que la música asociada a la formación académica puede contribuir no solo en aspectos cognitivos, sino también como un sistema motivacional y de lenguaje que pueda desarrollarse en las diferentes culturas del mundo.

Por otra parte, esta investigación pretende dar pauta a nuevos estudios para la estimulación musical como parte de un proceso de salud mental en los diferentes ámbitos en los que se desarrolla el ser humano; laboral, académico, familiar o social.

Uno de los aspectos más importantes para comprender el estudio musical relacionado al desarrollo de las funciones ejecutivas, es que, como disciplina artística, tiene el objetivo de comunicar y representar la información que se adquiere a través de los sentidos para evocar recuerdos o dar significado a esta misma información.

Ciertamente en México como en muchos otros países las escuelas de música ocasionalmente mantienen una estrecha relación con escuelas *de diversas disciplinas*, y en ambas el propósito fundamental se basa en formar *estudiantes de diversas disciplinas* y músicos sanamente competitivos, más sin embargo, el mundo actual demanda profesionistas integrales con objetivos y metas bien fundamentados, con un sentido de responsabilidad y adaptación al medio que les rodea y por supuesto con un adecuado manejo de expresión y canalización de aspectos emocionales.

Esta investigación no solo representa que es posible formar este tipo de profesionistas, sino que además al crear un vínculo entre la música y diversas disciplinas, las destrezas y habilidades de las personas involucradas supera la competitividad profesional de las exigencias estudiantiles, laborales y sociales.

La música constituye uno de los principios más complejos para la vida humana, es así como lo expresa Charles Munch:

La música es un arte que expresa lo inexpresable. Va mucho más allá de lo que las palabras pueden significar o la inteligencia definir. Su dominio es el imponderable e impalpable mundo de la inconciencia. El derecho del hombre a hablar este lenguaje es el más precioso don que se nos ha dado, y no tenemos ningún derecho a utilizarlo incorrectamente... que nadie se asombre, pues, de que considere mi trabajo como un sacerdocio y no como una profesión. Como todas las cosas sagradas supone una total renuncia a sí mismo y una profunda humildad (Varela, 1997).

REFERENCIAS

- Arriaga, C. y Riaño, M. (2017). La práctica musical desde la reflexión y la acción en la formación inicial del profesorado. *Revista de la Facultad de Educación de Abacete*. 32(1): 17-32. Recuperado: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6535626.pdf>
- Barrios, N. y Gómez, M. (2018). Ontopercepción de la música y su relación con la motricidad fina. *Revista Venezolana de Educación*. 22 (72): 407-420. Recuperado: [Ontopercepción de la música y su relación con la motricidad fina \(redalyc.org\)](https://redalyc.org)

- Calle, D. (2017). Filogenia y desarrollo de funciones ejecutivas. *Psicogente*. 20(38): 368-381. Recuperado: [Redalyc.Filogenia y desarrollo de funciones ejecutivas](#)
- Capistrán, R. (2017). *La práctica musical efectiva. Revisión de literatura, resultados de investigación y propuesta metodológica*. México. Universidad Autónoma de Aguascalientes. Recuperado: [La práctica musical efectiva | Departamento Editorial UAA](#)
- Casals, M. (2018). *Los músicos y su profesión. Trabajo artístico y profesionalización en el jazz y la música moderna. Un análisis sociológico*. Universitat de Barcelona. Recuperado: [MCB_TESIS.pdf \(tdx.cat\)](#)
- Cossio, M.; Vidal, R.; Castelli, L.; Acevedo, Y.; Orostica, M.; Oyarce, P. y Gómez, R. (2021). Análisis bibliométrico de las funciones ejecutivas de adultos mayores en Iberoamérica. *Revista de Neuro-Psiquiatría*. 84(2). Recuperado: [Análisis bibliométrico de las funciones ejecutivas de adultos mayores en Iberoamérica \(scielo.org.pe\)](#)
- Hernández, M., Molina, M., Smith, V. y Rodríguez, O. (2020). Funciones ejecutivas entre músicos y no músicos: un metaanálisis. *Interdisciplinaria. Revista de Psicología y Ciencia Afines*. Centro Interamericano de Investigaciones Psicológicas y Ciencias Afines. 37(2). Recuperado: [Funciones ejecutivas entre músicos y no músicos: un metaanálisis | Hernández | Interdisciplinaria. Revista de Psicología y Ciencias Afines \(ciipme-conicet.gov.ar\)](#)
- Iribarne, L. (2021). *Música, emociones y neurociencia: influencia de la música en las emociones y sus efectos terapéuticos*. Montevideo. Universidad de la República Uruguay. Facultad de Psicología. Recuperado: [tfg_pdf-1.pdf \(udelar.edu.uy\)](#)
- Ivánovic, Y. (2018). *LA MÚSICA Y EL CEREBRO, NEUROCIENCIA DE LA MÚSICA*. Madrid. Universidad Complutense. Recuperado: [71302.pdf \(ucm.es\)](#)
- Lledó, R. (2021). *LAS HABILIDADES INTERPRETATIVAS Y PERSONALES DEL MÚSICO: PROGRAMA PARA MEJORAR LA INTERPRETACIÓN SAXOFONÍSTICA EN PÚBLICO*. Universidad Católica de Murcia. Recuperado: [Tesis.pdf \(ucam.edu\)](#)
- López, S. y Bustos, P. (2017). Clarificando el rol de la mentalización en el desarrollo de las funciones ejecutivas. *Universitas Psychologica*. 16(4). Recuperado: [Clarificando el rol de la mentalización en el desarrollo de las funciones ejecutivas * \(redalyc.org\)](#)
- Mesas, I. M. (2017). *Evaluación de las funciones ejecutivas y su relación con la comprensión lectora*. Valencia, España. Recuperado: [https://roderic.uv.es/rest/api/core/bitstreams/05fce31c-c543-4e56-bd07-edfd6f9e2630/content](#)
- Moltrasio, J., De la Colina, M. y Rubinstein, W. (2019). Diferencias en la reserva neural en relación al entrenamiento musical. *Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales*. 23 (2). Recuperado: [https://www.redalyc.org/journal/3396/339666659003/html/](#)
- Moya, L. y Feldberg, C. (2020). *EL ENTRENAMIENTO MUSICAL COMO FACTOR MODULADOR DE LAS FUNCIONES EJECUTIVAS Y LA RESERVA COGNITIVA*.

- RESULTADOS PRELIMINARES. Anuario de Investigaciones. 17. Recuperado: [EL ENTRENAMIENTO MUSICAL COMO FACTOR MODULADOR DE LAS FUNCIONES EJECUTIVAS Y LA RESERVA COGNITIVA. RESULTADOS PRELIMINARES \(redalyc.org\)](#)
- Muchiut, A.; Vaccaro, P. y Pietto, M. (2021). Inteligencia, funciones ejecutivas y rendimiento académico de adolescentes de 13 y 14 años de resistencia (Chaco, Argentina). *Inerdisciplinaria*. 38(3). Recuperado: [Inteligencia, funciones ejecutivas y rendimiento académico de adolescentes de 13 y 14 años de Resistencia \(Chaco, Argentina\) \(scielo.org.ar\)](#)
- Orozco, G. (2018). FUNCIONES EJECUTIVAS EN LA PRÁCTICA DE ARTES MARCIALES. *Revista electrónica de Psicología Iztacala*. 21 (1). Recuperado: [Vol21No1Art14 \(unam.mx\)](#)
- Polanco, A. y Bulla, E. (2018). *Caracterización neuropsicológica de funciones ejecutivas de tipo dorsolateral y orbito medial en niños con problemas de comportamiento. Un comparativo con grupo control*. México IberoAmericana. Recuperado: [Caracterización neuropsicológica de funciones ejecutivas de tipo dorsolateral y orbito medial en niños con problemas de comportamiento. Un comparativo con grupo control.pdf \(ibero.edu.co\)](#)
- Ríos, J.; Jiménez, P.; Castrillón, V. y Porras, L. (2019). Cerebro y sus procesos cognitivos bajo la influencia de la música de orquesta sinfónica. *Revista Chilena de Neuropsicología*. 14 (1): 06-22. Recuperado: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7855459>
- Rodríguez, C. (2019). *EL EFECTO DE LA MÚSICA EN LA CODIFICACIÓN DE RECUERDOS*. Universidad Abierta Interamericana. Recuperado: [TC131465.pdf \(vaneduc.edu.ar\)](#)
- Romero, M.; Benavides, A.; Fernández, M. y Pichardo, C. (2017). INTERVENCIÓN EN FUNCIONES EJECUTIVAS EN EDUCACIÓN INFANTIL. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*. 3(1): 253-261. Recuperado: [INTERVENCIÓN EN FUNCIONES EJECUTIVAS EN EDUCACIÓN INFANTIL \(redalyc.org\)](#)
- Sánchez, M. (2021). *LA ANSIEDAD ESCÉNICA EN LOS MÚSICOS. ¿NOS PREPARAN REALMENTE EN LOS CONSERVATORIOS PARA SUBIRNOS A UN ESCENARIO?* Conservatorio Superior de Música de les Illes Balears. Recuperado: [SánchezManjavacasCruzMMercedes.pdf \(uib.es\)](#)

SOBRE LA AUTORA

Lizeth Abigail Zepeda Bacilio

Licenciada en Psicología, egresada de la Universidad del Valle de México en 2023. Actualmente cuento con un posgrado en Neuroanatomía funcional y neurociencia por el Consejo Mexicano de Neurociencias. Me he desarrollado en la implementación de talleres y charlas psicoeducativas y artísticas. Obtuve el premio a primer lugar en la 13va jornada de Investigación Multidisciplinaria Nacional, Universidad Valle de México (UVM). Pianista y oboísta, con más de 10 años de formación como instrumentista en orquestas sinfónicas Esperanza Azteca. En la actualidad me encuentro trabajando en el sector empresarial y cultural, Edo de México y Ciudad de México. Me mantengo activa en la investigación científica dirigida a los procesos artísticos y Neuropsicológicos para la mejora y salud de la población en general. Maestrante en Tanatología. Coordinadora artístico- cultural.

EDICIÓN 2025 DEL PROGRAMA TEATRO ESCOLAR QUE REALIZA EL INSTITUTO
CULTURAL DE LEÓN

2025 EDITION OF THE SCHOOL THEATER PROGRAM CARRIED OUT BY THE INSTITUTO
CULTURAL DE LEÓN

Reyna Viridiana Villalpando Rodríguez
Universidad de Guanajuato
rv.villalpandorodriguez@ugto.mx

Recepción: 19 de abril del 2025
Aceptación: 22 de junio del 2025

Resumen

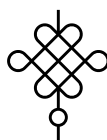
En el presente artículo se observa el contexto situacional del programa Teatro Escolar León, Guanajuato 2025 que realiza el Instituto Cultural de León. Se describen los procesos que se llevan a cabo para que sea posible una temporada de funciones dedicada al público estudiantil de nivel primaria. Se interpreta por qué es un proyecto viable para las condiciones actuales en materia de cultura en la ciudad de León Guanajuato.

Palabras clave: teatro, educación, creadores escénicos, Instituto Cultural de León.

Abstract

This article examines the current status of the León, Guanajuato 2025 School Theater program, implemented by the Instituto Cultural de León. It describes the processes implemented to enable a series of performances dedicated to elementary school students. It explains the feasibility of this project given the current cultural conditions in the city of León, Guanajuato.

Key words: theater, education, performing arts creators, Instituto Cultural de León.



INTRODUCCIÓN

El presente estudio se basa en el ejercicio de observación de la edición 2025 del Programa Teatro Escolar que realiza el Instituto Cultural de León, lo que se desarrolla en este texto es el criterio e interpretación de los procesos actuales en este proyecto.



Universidad de Guanajuato. *El Artista*. Revista de Artes, Cultura y Patrimonio Cultural, vol. 22, número 22, enero-junio 2025. Esta obra es de acceso abierto.

El Instituto Cultural de León es una dependencia paramunicipal¹ de la administración pública y cuenta con nueve recintos a su cuidado, ocho direcciones y un gran listado de programas permanentes.

El Teatro Escolar es uno de ellos, aunque no es de sus programas emblema, sí es un programa vigente que sobrevive a nivel municipal a pesar de los cambios administrativos (cambios de gobierno), sociales (nuevas formas de consumo cultural), de salud (pausa por virus Sars Covid-19) y presupuestales (recortes y pausa de una red nacional). El documento describe la viabilidad, pertinencia y alcances de la edición 2025 para reconocerlo como un estudio de caso.

Se toma en cuenta el rescate digital de una línea del tiempo que documenta veinticinco años de trayectoria del proyecto Teatro Escolar en la ciudad de León a cargo de la institución cultural que lo ha administrado, se identifica el impacto del proceso y la temporada de treinta funciones en el Teatro Manuel Doblado con la puesta en escena "OCÉANO" a cargo de la compañía enSEÑATEATRO del 19 de marzo al 02 de abril de 2025.

CONTEXTO AL PROGRAMA TEATRO ESCOLAR

Identificar que el acceso a las actividades culturales y artísticas es un derecho constitucional² nos permite visibilizar un abanico de posibilidades para el ejercicio de los mismos. Y es que para que un individuo se desarrolle saludablemente es importante por supuesto su bienestar físico y mental, y para este último la riqueza de conocimiento, su capacidad creativa y de esparcimiento brindan entornos comunitarios positivos. A propósito de atender aquellas necesidades ciudadanas, en León, Guanajuato el Instituto Cultural de León contempla en su planeación desde hace veinticinco años (a partir del año 2000). El programa Teatro Escolar inició con la participación de agrupaciones que representaban al estado ante el programa nacional que organizaba la Coordinación Nacional de Teatro. Consiste desde entonces en llevar a cabo una temporada de funciones escénicas dirigida a estudiantes, y a su vez a brindar acompañamiento institucional a los procesos de desarrollo de quienes dedican sus quehaceres a la disciplina de teatro.

Habrá que considerar que el Consejo para la Cultura de León en el año 2000 cambia su personalidad jurídica al ahora Instituto Cultural de León (ICL),

¹ Paramunicipal es un término que se refiere a las instituciones que forman parte de la administración pública municipal y que auxilian a la administración central.

² Artículo 4° de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural (Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, 2009).

justamente los mismos años de trayectoria que el programa Teatro Escolar, lo que se interpreta que fue de las primeras vinculaciones formales con otras instituciones de otros niveles y asumiendo la sede del Estado de Guanajuato de una iniciativa Nacional. La proyección que inmediatamente tuvo el programa Teatro Escolar en León Guanajuato permitió el desarrollo escénico de los creadores locales. De acuerdo a Alicia Escobar Latapí “a partir de ese momento las producciones teatrales de León empezaron a mejorar. ¿Qué es lo que te da tablas? El escenario. Cien veces la misma obra y ninguna vez va a ser igual” (A. Escobar, comunicación personal, 30 de octubre de 2024).

Es entonces que año con año se replicó el programa en la ciudad como parte de una red de instituciones culturales de los tres niveles de gobierno, llevándose a cabo en la ciudad de León en el Teatro Manuel Doblado y/o en el teatro Lic. Ignacio García Tellez (mejor conocido como el teatro del IMSS). Con temporadas de hasta 100 funciones, se pretendía que todas las escuelas de la ciudad tuvieran la oportunidad de visitar un recinto teatral y disfrutar de una obra de teatro planificada para las infancias.

Esta práctica que vincula al sector educativo con el cultural en materia de instituciones públicas, se fue consolidando a través de los años y modificándose de acuerdo con las circunstancias de su tiempo. Se fue reduciendo la cantidad de funciones buscando ajustarse al presupuesto y al costo de vida. Con el tiempo, aumentó considerablemente la población estudiantil, y se comenzó a especializar el gremio escénico de la ciudad. Presumiblemente León llegó a ocupar el primer lugar en asistencias a nivel nacional en dicho programa (Japeth, 2018).

El recurso federal se ve pausado a partir de la pandemia del virus Sar-Cov-2 que ocasionó una de las peores crisis registradas en materia de sanidad, económica y política. El sector cultural y artístico, y en específico la disciplina del teatro, fue de los más afectados porque de sus principales fortalezas es su carácter presencial. El programa teatro escolar a nivel nacional hasta la fecha no se ha retomado, y el Instituto Cultural de León asume, desde el año 2022, con una bolsa menor una temporada de funciones beneficiando así la recuperación de actividades, de espacios y de empleos para creadores locales. Cabe destacar la gran diferencia de recurso que hubo entre el año 2019 que registró un presupuesto total de \$534,718.75 (resultado de la vinculación de los tres niveles gubernamentales), el año 2022 en el que se contó con un recurso únicamente municipal de \$200,000.00 Recurso que permitió que el programa siguiera vigente para la institución bajo las adaptaciones que se alcanzaron. Ejemplo de ellos fue la apuesta por un remontaje (obra de teatro ya producida y estrenada) y la reducción del número de funciones. Esta nueva reconfiguración ha sido un nuevo comienzo para retomar los aciertos y pulir los errores.

A lo largo de los últimos cuatro años (2022-2025), el desarrollo del programa institucional ha tenido avances significativos a pesar de no alcanzar aún ni la suma de lo que se contaba en los años previos a la pausa por la pandemia. Podría asegurar que a manera de prueba y error los procesos institucionales se van

trazando. Es importante considerar que para el Instituto Cultural de León no existe un plan de evaluación oficial de los programas y proyectos, se termina el proceso al entregar un informe de resultados cuantificables por mes, reporte que engloba todos los proyectos realizados en cierto tiempo. Sería valioso reunir toda la información del proyecto y realizar un reporte que a partir de datos cuantificables permita identificar las acciones específicas que están siendo benéficas como resultado del proyecto, así como el presente artículo describe los procesos y resultados cuantitativos del programa Teatro Escolar León, Guanajuato 2025 del Instituto Cultural de León, por ser la edición más reciente y aplaudible a partir de la gran pausa pandémica que marcó un antes y un después de la operatividad cultural.

Se trata de un proyecto muy redondo en el que a través de una convocatoria, los creadores escénicos de la ciudad postulan un guión dramatúrgico y un proyecto de producción que es evaluado y supervisado por el sector educativo y cultural, la elección de sus contenidos implica apegarse a la promoción de valores en tendencia. Por ejemplo, hoy en día se les da peso a temas como la sostenibilidad y educación ambiental, a la ética, la paz, la justicia y la convivencia en la diversidad; sin embargo, y de acuerdo con el histórico digital recopilado, las temáticas de años entre el 2000 y 2019 fueron roles de género, vocación y corrupción, migración, abandono, origen y raíces, consumo desmedido o temas históricos. Aunque siguen siendo temas de interés se modifica el criterio de cómo se aborda de acuerdo con las necesidades o inquietudes de la época actual. (Histórico del programa Teatro Escolar del Instituto Cultural de León, 2025).

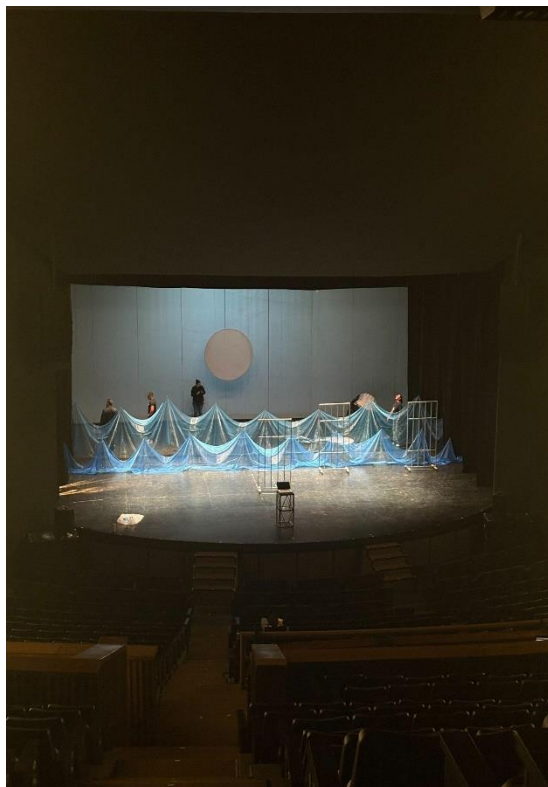


Figura 1. Proceso de montaje de la obra “OCÉANO” en el Teatro Manuel Doblado. Los técnicos colocan telas, ballena y sol de escenografía en las varas del foro.

Figura 2. Puesta en escena con iluminación completa durante la función 30 de la temporada 2025 como parte del programa Teatro Escolar León, Guanajuato.



PROCESO Y DESARROLLO DEL PROGRAMA TEATRO ESCOLAR LEÓN, GUANAJUATO 2025

Entender cómo se desarrolla un proyecto permite visualizar su valor social y complejidad, es por ello que me permito describir a continuación sus procedimientos que impactan directamente en sus características.

Como se trata de un proyecto institucional, es importante considerar que debe llevarse a cabo bajo lineamientos gubernamentales, la planeación inicia desde la solicitud de presupuestos con un año de anticipación. Una vez autorizados se elabora un cronograma de actividades y se prepara una convocatoria de participación ciudadana para que creadores escénicos puedan postular una obra de teatro enfocada a las audiencias escolares de nivel primaria principalmente. Una vez revisada y autorizada la convocatoria por directivos, contralores y consejo directivo, se publica en página web y redes sociales. Para el ejercicio de la edición 2025 se mantuvo pública la convocatoria del 20 de diciembre de 2024 al 16 de enero de 2025, veintisiete días efectivos, ¿es suficiente tiempo un mes? consideremos que la preparación de un proyecto que involucra a agrupaciones artísticas que rondan entre los 6 y 14 integrantes que reparten sus quehaceres especializados en materia escénica, requieren reuniones, cotizaciones, redacción y diseño de la propuesta, a pesar de que se trate de una obra ya existente, consideremos que las obras de teatro son proyectos vivos porque dependen de recurso humano que necesita ensayar sus textos, que la escenografía no siempre se resguarda bajo óptimas condiciones y necesita mantenimiento a su desgaste por el uso, traslados o simplemente porque los contenidos deben ser adaptados a su contexto y necesidades.

Cuando se cumple la fecha de cierre de convocatoria, las propuestas son evaluadas por la encargada del proyecto siendo el primer filtro la revisión de documentos completos, correctos y en tiempo adecuado. Para la selección de la

edición 2025 se recibieron 8 propuestas, considerando que la base de datos de los creadores escénicos es de 38 compañías leonesas registradas, es una baja participación ¿por qué? diría que es consecuencia de que licitar por una cantidad tan alta (\$250,000.00) implica que los requisitos y filtros suelen ser más complejos, estrictos y supervisados. Ninguna otra convocatoria del Instituto Cultural de León entrega una cantidad similar a una postulación escénica por lo que debe blindarse ante cualquier inconveniente que implique poner en riesgo el desarrollo del programa donde se vincula y compromete directamente al sector educativo.

Es valioso reconocer los aciertos evidentes del programa en su edición 2025, brindando transparencia y profesionalismo al proceso de selección, se colaboró con cuatro jurados de perfiles especializados, que atinadamente fundamentan y legitiman la selección. Por primera vez en el programa Teatro Escolar León, Guanajuato se contó con cuatro perfiles especializados y cuidadosamente seleccionados con la intención de salvaguardar los objetivos del programa institucional.

Jurado 1. Alma Rosa Castillo Rubio, quien es “colaboradora desde 1996 de la Coordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura donde se ha desempeñado como Asistente General, jefa del Departamento del Programa Nacional de Teatro Escolar, Coordinadora Logística de las veintiocho ediciones de la Muestra Nacional de Teatro, Coordinadora Logística y Enlace con las Instituciones en el Festival de Monólogos Teatro a una sola voz” (Castillo, 2025), una eminencia de las instituciones teatrales del país, y en redes sociales elogiada como *La madre del teatro mexicano* o *El Alma del teatro mexicano* (Castillo, A. 2024). Contar con una personalidad tan reconocida y querida en el gremio teatral en los jurados integrantes del programa Teatro Escolar en León, Guanajuato, permite que el proceso de selección sea avalado desde un bagaje amplio y con trayectoria nacional y además brinde aceptación de los creadores artísticos que compiten en postulaciones, ya que Alma Rosa conoce los procesos, objetivos y proyección en los diferentes estados de la república.

Jurado 2. Se invitó a Saúl Enríquez, quien es un reconocido dramaturgo y director artístico especializado en la escritura de jóvenes audiencias, además de contar con trayectoria internacional, varios de sus textos dramáticos fueron seleccionados en el Programa Nacional Teatro Escolar. (Enríquez, 2025). Su participación brinda soporte a la revisión especializada en los guiones propuestos.

Jurado 3. Estefanía Navarrete Pérez, gestora cultural y actualmente *Jefa de Arte, Cultura y Talento para el desarrollo de la comunidad estudiantil* en la Secretaría de Educación de Guanajuato, invitación considerada estratégica para la vinculación con las instituciones educativas, tanto para que se revisen y aprueben los contenidos de las producciones, como garantía de que apoyarán el proceso de inscripción y permisos escolares. Mantener estas alianzas e

intervenciones desde la selección de contenidos permite incluir y brindar el peso suficiente al sector educativo garantizando que un jurado vele por las necesidades de las infancias en todo momento.

Jurado 4. Se contó con la participación de Roberto Carlos Landeros Guerrero, quien es Director de Infraestructura y Servicios Operativos en el Instituto Cultural de León y quien revisó la viabilidad escenotécnica de las postulaciones. Es muy importante como filtro interno a la institución, verificar que la producción propuesta sea pertinente para el foro del Teatro Manuel Doblado, que se ajuste a las características técnicas con las que cuenta el espacio, así como la agenda y necesidades específicas.

Los cuatro jurados junto con la coordinación del proyecto institucional, se reunieron el pasado 22 de enero de 2025 para seleccionar un ganador, a la convocatoria de participación se inscribieron ocho proyectos postulantes y emitieron el fallo de ganador a la obra de teatro “OCÉANO” a cargo de la compañía *enSEÑAt teatro*, compañía leonesa que cuenta con integrantes sordos interesados en la educación teatral y cinematográfica y que con el paso del tiempo ha formado una comunidad inclusiva entre sordos y oyentes divulgando la Lengua de Señas Mexicana (LSM) a través de sus montajes y acciones. La obra “OCÉANO” se consideró adecuada y viable para las necesidades escenotécnicas y valiosa por su contenido que se puede abordar a profundidad en el aula educativa.



Figura 3. Fotografía de la compañía *enSEÑAt teatro* haciendo la seña que significa “Océano” de acuerdo con la Lengua de Señas Mexicana. Acompañados del asesor Saúl Enríquez, especialista en dramaturgia infantil (de lentes y sudadera café, segunda fila, el sexto de izquierda a derecha). Domingo 16 de marzo de 2025.

Cabe destacar, que la obra de teatro “OCÉANO” fue seleccionada ganadora el año pasado (2024) en el programa Más Escena del Instituto Cultural de León, programa escénico que brinda apoyo económico a producciones para iniciar desde cero. Que esta vez sea seleccionada para el programa Teatro Escolar con la categoría específica de remontaje, brinda un acompañamiento institucional redondo y completo porque ahora permite una temporada de funciones que brinda profesionalización a los actores al repetir una y otra vez la obra dominando su desarrollo actoral tanto en memoria y expresión, así como en el control escénico ante mil infantes por función que viven la experiencia del teatro de forma grupal.

Es importante darse cuenta de que la institución asume los gastos operativos del teatro como parte del programa durante toda la temporada de funciones, que por lo regular una compañía independiente no se permite pagar por el elevado costo que implica la renta, el personal de atención al público o el personal de primeros auxilios que es requisito indispensable solicitado por protección civil, por ejemplo. Además, como parte del acompañamiento institucional a los ganadores, se logró en esta última edición, integrar el pago a honorarios y viáticos de un asesor, en esta ocasión Saúl Enríquez, quien fue jurado de la convocatoria y actualmente es *Titular del área de Fomento del Instituto de la Cultura y las Artes* en Cancún, Quintana Roo. Esta práctica de contar con un asesor, que de tratarse de Saúl Enríquez es un acierto indiscutible por su trayectoria y especialización, no se había podido lograr desde el año 2019 que era parte de una red nacional y requisito indispensable para los procesos ante la CNT y el INBAL. A partir de que se asume como un proyecto municipal, es el primer año que se cuenta con un asesor presencial y ese logro por poco que pudiese representar en el presupuesto final, indiscutiblemente brinda cobijo al desarrollo del proyecto, es parte de cuidar los contenidos que se presentarán ante infantes y público general. Teatro Escolar es una corresponsabilidad entre las instituciones culturales y educativas, y se debe colaborar desde su planeación y no únicamente para la asistencia escolar en las funciones. Conocer el valor del arte escénico permitirá un desarrollo humano que brinda acciones positivas en las infancias, en el aula y en la sociedad misma.

SOBRE LA OBRA DE TEATRO OCÉANO

La obra “OCÉANO” en mayúsculas, “es el viaje de un pequeño niño que comienza una aventura con sus papás, a través del inmenso océano; mientras se encuentra en su viaje, una poderosa tormenta provoca la separación de esta familia, llevando al pequeño niño al fondo del mar. Donde conocerá más sobre este nuevo mundo de las profundidades, descubrirá especies marinas y su peculiar forma de comunicarse, usando sus manos, gestos y empleando la Lengua de Señas Mexicana” (Instituto Cultural de León, 2025).

La temporada de funciones se llevó a cabo del 19 de marzo al 02 de abril de 2025 en el Teatro Manuel Doblado con tres funciones entre semana permitiendo la asistencia de grupos estudiantiles en turnos matutino y vespertino, a las 9:00, 11:00 y 15:00 horas. También se programaron dos funciones en dos de los domingos de la temporada, para que las familias asistan de forma gratuita al teatro fomentando la apropiación de los recintos públicos y garantizando los derechos culturales de la ciudadanía. Las fechas de programación tienen un sentido, buscando el festejo del día mundial del teatro para las infancias, y abonando a la programación de una de las 25 actividades gratuitas que festejan el 25 aniversario del Instituto Cultural de León.

Una realidad es que la capacidad del recinto Teatro Manuel Doblado es de 930 butacas en el foro, cantidad recomendada para infantes evitando suban a balcón, al tratarse de 30 funciones, se estimaría un total de 27,900 asistentes en caso de que todas las funciones se llenaran a tope, sin embargo la asistencia de grupos escolares es variable por diferentes circunstancias (no autorizaron padres de familia, no asistieron, no siguieron el proceso de permisos y seguro), la temporada de 30 funciones tuvo un total de 25,185 asistentes. De acuerdo con la estadística preliminar de fin de ciclo escolar 2022-2023 e inicio de ciclo 2023-2024 que emite la Dirección General de Política Educativa de la Secretaría de Educación de Guanajuato, en León hay 465,191 estudiantes. Significa que el programa Teatro Escolar León, Guanajuato brinda capacidad de atención artístico cultural al 5.99% de la población educativa.

He sido testigo de que la temporada de funciones se ha recibido de forma positiva tanto en las escuelas como en la comunidad sorda, porque al finalizar algunas funciones se acercan familiares o personas sordas buscando ser parte o informarse sobre su posible participación en el teatro como disciplina artística que los puede integrar a la sociedad. Quien asiste a la obra se permite por un momento empatizar las condiciones complejas de una discapacidad que limita situaciones tan sencillas como explicar sus síntomas en una consulta médica, por ejemplo.



Figura 4. Fotografía de una charla después de una función, entre futuros docentes de la Escuela Normal Oficial de León y el elenco de *enSEÑAtetaro*. Se platicó sobre la importancia de la inclusión en las aulas educativas y la apertura de brindar los espacios adecuados para la enseñanza de la Lengua de Señas Mexicana y el teatro como disciplina artística que lo facilita. Viernes 21 de marzo de 2025.

CONCLUSIONES

Definitivamente existe un crecimiento institucional en el programa Teatro Escolar en León, Guanajuato desde que se asume municipalmente, comienza como una resistencia a las adversidades pandémicas y conforme a los cuatro años que ha tenido seguimiento se pueden visibilizar crecimientos precisos como parte de sus adecuaciones. Es un ejemplo de proyecto que podría motivar la réplica en otros estados y municipios y por consecuencia exigir al nivel federal la recuperación de dicho programa que se pueda vincular desde los niveles más altos al sector educativo y cultural.

Los procesos institucionales dependen de varios factores como el director en turno y sus visiones, prioridades y alcances, otro factor importante es el presupuesto con el que se cuenta, que ahí generalmente deriva la planeación. El Instituto Cultural de León cuenta con varios programas emblema y Teatro Escolar no es considerado uno de ellos. Que, aunque brinda altos números de asistencia que permiten visibilizar y posicionar los alcances de la institución, no es prioridad ni la única actividad, razón por la que los empleados se encuentran saturados de proyectos. Considerarlo un proyecto identitario de la institución

permitiría la dedicación a una evaluación cómo se realiza como en otros grandes proyectos como son la Feria Nacional del Libro de León, Fenal, o el Festival Internacional de Arte Contemporáneo, FIAC. También habrá que evidenciar como pieza clave quién se encuentra dirigiendo el proyecto sobre todo cuando lo hace por algunos años consecutivos, porque le permite modificar los errores y pulir acciones en pro de que se potencialice.

Como parte del desarrollo del proyecto, es valioso identificar los temas de interés en las infancias, rodearse de especialistas que permitan guiar los contenidos de las obras de teatro, sobre todo porque se trata de una vinculación cuidada entre educación y cultura, donde las instituciones se responsabilizan de lo que se planea para grupos escolares.

Mucho se enfatiza en los presupuestos y que sin ello no se podría llevar a cabo, básicamente es la razón de la pausa de este programa en otros estados, las formas de trabajar en las instituciones gubernamentales no cuentan con la inquietud de consecución de recursos externos a los que se les otorga a través de las instancias ya asignadas, la participación en convocatorias como Profest o Turismo no son tarea de todos los participantes, probablemente de directivos y de áreas de patrocinios únicamente. Cerrarse a que solo se contará con recurso público podría ser un error sabiendo que existen empresas privadas de economía naranja que podrían aplicar a beneficio tributario brindando dinero a un proyecto tan social y benéfico como Teatro Escolar, o equilibrar los costos operativos colocando una tarifa de acceso al teatro que podría ser simbólica y que probablemente escuelas privadas sin problema podrían pagar. El programa Teatro Escolar en definitiva es viable y pertinente, una excelente opción para el sistema educativo como primer acercamiento a la disciplina teatral y visualizando un futuro donde la cultura y el arte tengan mucho más peso en la sociedad, sería un programa como parte de la planeación educativa nacional y que brinde colaboración directa entre sectores, la interinstitucionalidad reforzando objetivos en común.

REFERENCIAS

- Ayuntamiento de León 2021-2024. (2021). Delegaciones - Presidencia Municipal de León. Municipio de León. Retrieved September 15, 2024, recuperado de <https://leon.gob.mx/delegaciones-leon.php>
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Artículo 4. 30 de abril de 2009 (México).
- Japteh Esquivel, Eloy (2018). "Asistencia al teatro infantil en León, de las mejores del país". *El Sol de León*. Recuperado el 22 de mayo del 2025, de: <https://oem.com.mx/elsoldeleon/gossip/asistencia-al-teatro-infantil-en-leon-de-las-mejores-del-pais-20338585>
- Instituto Cultural de León. (2025). Directorio Escénico [Proceso y desarrollo del programa]. Archivo interno del ICL, León, Guanajuato, México.

- Instituto Cultural de León. (2025). Ficha del programa Teatro Escolar 2025 [Desarrollo del programa]. In Ficha del programa Teatro Escolar 2025. Archivo interno del ICL, León, Guanajuato, México.
- Instituto Cultural de León. (2025). Histórico del programa Teatro Escolar https://docs.google.com/spreadsheets/d/19dfoEgHe9LtAJ_dlaklLDFuF693ukO77/edit?usp=sharing&oid=117984973200241460350&rtpof=true&sd=true
- Secretaría de Educación de Guanajuato. Compendio socioeducativo. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.seg.guanajuato.gob.mx/SIIE/Documents/General/Mapa/CompendioMpal/Compendio_SocioEducativo_Leon.pdf

SOBRE LA AUTORA

Reyna Viridiana Villalpando Rodríguez

Cursa actualmente el posgrado en Nueva Gestión Cultural en Patrimonio y Arte por la Universidad de Guanajuato y labora en el Instituto Cultural de León como Encargada de Públicos Especiales y Artes Escénicas en la Dirección de Desarrollo Artístico y Cultural. Miembro de la Red Universitaria de las Artes. Colabora con los Ciclos Especializados de la Feria Nacional del Libro de León, así como en la programación del Festival Internacional de Arte Contemporáneo y Festival Internacional Cervantino en León. Dedicada a la gestión y promoción cultural, ha participado como ponente en el XXII Congreso Internacional sobre Nuevas Tendencias en Humanidades de la Universidad La Sapienza en Roma, Italia, así como en las VII Jornadas de Estudios Latinoamericanos, horizontes críticos en torno a la globalización, de la Universidad Autónoma de Barcelona.

ARTE COMO ESTRATEGIA JURÍDICA: EL CASO DE TZINTZUNTZAN Y EL CONFLICTO
DE LAS 3 CIUDADES EN MICHOACÁN DEL SIGLO XVI

ART AS A LEGAL STRATEGY: THE CASE OF TZINTZUNTZAN AND THE CONFLICT OF
THE THREE CITIES IN 16TH-CENTURY MICHOACÁN

Oscar Antonino Torres Ruiz
Universidad de Guanajuato
oa.torresruiz@ugto.mx

Recepción: 28 de febrero del 2025
Aceptación: 15 de junio del 2025

Resumen

Tzintzuntzan formó parte de conflictos políticos al reclamar derechos y privilegios con el título de la Ciudad de Michoacán que peleó contra Pátzcuaro y Guayangareo durante la segunda mitad del Siglo XVI. La élite de la ciudad, valiéndose de su tradición de control político y religioso en la formación del antiguo Estado Tarasco, creó un Escudo de Armas con narrativa visual en su composición que sirvió como probanza jurídica ante las autoridades españolas.

Este trabajo busca hacer una reflexión sobre la funcionalidad del arte en contextos fuera de los típicos de la contemplación de productos estéticos visuales, tomando como caso de estudio la creación del Escudo de Armas de Tzintzuntzan. El análisis del escudo se hace desde el postulado de semiósfera propuesto por Lotman y el pensamiento estructuralista de Giddens, con una postura que entreteje la forma- función.

Este hecho histórico demuestra como los productos visuales de un proceso racional y sensible, sirvieron como un espacio de transformación e intercambio cultural entre

dos estructuras diversas entre sí, que además funcionó en un contexto jurídico, logrando el éxito deseado por quienes lo elaboraron.

Palabras-clave: función del arte, semiósfera, estructuralismo, Michoacán virreinal, escudo de armas.

Abstract

Tzintzuntzan was involved in political conflicts claiming rights and privileges under the title of City of Michoacán, which it fought against Pátzcuaro and Guayangareo during the second half of the 16th century. The city's elite, leveraging its tradition of political and religious control in the formation of the ancient Tarascan state, created a coat of arms with a visual narrative that served as legal evidence before the Spanish authorities.

This work seeks to reflect on the functionality of art in contexts outside of those typically used for the contemplation of visual aesthetic products, using the creation of the Tzintzuntzan coat of arms as a case study. The analysis of the coat of arms is based on the semiosphere postulate proposed by Lotman

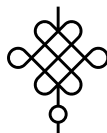


and the structuralist thought of Giddens, with a position that interweaves form and function.

This historic event demonstrates how the visual products of a rational and sensitive process served as a space for cultural transformation and exchange between two diverse structures, which also functioned

within a legal context, achieving the success desired by those who created it.

Keyword: function of art, semiosphere, structuralism, colonial Michoacán, coat of arms.



INTRODUCCIÓN

La ciudad de Tzintzuntzan, ubicada en la cuenca del Lago de Pátzcuaro en el estado de Michoacán, cobra relevancia dentro de la historia regional en el desarrollo cultural del occidente de México, en parte por haber sido la sede política y religiosa del antiguo estado tarasco en el periodo Posclásico, así como la capital de la Provincia de Michoacán una vez establecido el Virreinato de la Nueva España, tras la llegada de los españoles (Martínez, 2005).

La segunda mitad del siglo XVI estuvo marcada por intensos conflictos políticos, sociales y religiosos, derivados de los esfuerzos por integrar dos esferas culturales profundamente distintas. Las tensiones se agudizaron entre las élites a partir del nombramiento de Vasco de Quiroga como primer obispo de Michoacán (Martínez, 2005), quien estableció la sede episcopal en Pátzcuaro. Tras su muerte, los conflictos se recrudecieron aún más con el traslado de la sede episcopal y gubernamental a Guayangareo, actual ciudad de Morelia.

Las disputas por obtener el título de “Ciudad de Michoacán” y los privilegios que este conllevaba se prolongaron a lo largo del siglo XVI. En este contexto, la ciudad de Tzintzuntzan elaboró un Escudo de Armas como probanza jurídica para apelar ante las autoridades, argumentando el derecho divino a dichos privilegios (figura 1). Este documento, aunque ha sido estudiado principalmente desde la perspectiva heráldica (Roskamp, 2002), resulta igualmente relevante como obra artística: posee un alto valor estético y una narrativa visual compleja que lograron cumplir el propósito de sus creadores, pues a través de un decreto real se otorgó a la comunidad de Tzintzuntzan el título de “República de Indios”.



Figura 1. Escudo de Armas de Tzintzuntzan de 1595 (Carvajal, 2020).

Se ha debatido sobre el término arte y su aplicación en el contexto indígena, sin embargo, en este artículo no es el objetivo validar el uso de este término para estudios estéticos y plásticos mesoamericanos, pues para fines de este documento se entiende como arte a “todo aquel proceso tanto racional como sensible que deriva en la creación de un producto con fines de consumo, para un público específico al que se requiere crear un impacto”. En este sentido, las élites de Tzintzuntzan sabían perfectamente quiénes eran los lectores de la composición que conforma el escudo (Roskamp, 2000), por lo que adaptaron imágenes perfectamente legibles para el espectador objetivo.

La metodología empleada para el estudio de la composición visual artística que forma el Escudo de Armas de Tzintzuntzan se analiza como un ejemplo de

funcionalidad del arte; es decir, si bien no está demeritado el valor estético, fue realizado con una función específica más allá de la contemplación: operaba como un objeto de valor jurídico. Bajo una perspectiva estructuralista basada en Giddens (2006), y estudios de semiósfera de Lotman (1996) se entreteje la dicotomía signo – función, siendo el arte un espacio de intercambio y transformación cultural.

Finalmente, si bien los valores estéticos, discursivos y visuales son intrínsecos a la obra, reducir el arte a lo meramente contemplativo desatiende su potencial de incidencia. Casos históricos como el aquí analizado muestran que una obra puede alcanzar efectos tangibles más allá del ámbito contemplativo tradicional de los bienes artísticos visuales.

EL CONTEXTO DE LAS TRES CIUDADES: TZINTZUNTZAN, PÁTZCUARO Y GUAYANGAREO

La historia de Michoacán en los primeros años del virreinato estuvo atravesada por un conflicto político en torno al derecho a ser capital de la provincia. En orden cronológico, Tzintzuntzan fue la primera “Ciudad de Mechuacán” hasta el periodo en que Vasco de Quiroga, como obispo de Michoacán, procuró – y logró antes de su muerte – mantener el cabildo y la sede episcopal en Pátzcuaro, degradando a Tzintzuntzan a barrio dependiente de esta, con los privilegios que el cabildo de Pátzcuaro decidiera (Martínez, 2003).

La fundación de Guayangareo en 1541 por el virrey Antonio de Mendoza como “Nueva Ciudad de Mechuacán” (Martínez, 2003), apoyada en presuntas falsificaciones de cédulas reales que la favorecían ante la Corona, preparó el terreno para trasladar la sede a Guayangareo en cuanto fuera posible. Ello respondía a la estrategia de la élite española por consolidar una ciudad de alto estatus, con mayores privilegios – como el control de parcelas adjuntas – y predominio sobre las élites indígenas.

Mientras se mantuvo obispo, Quiroga defendió por la vía legal el título de “Ciudad de Mechuacán” para Pátzcuaro, degradando a Guayangareo al rango de pueblo (Martínez, 2003), razón por la cual Pátzcuaro conservó transitoriamente el título de “Nueva Ciudad de Mechuacán”. Por su parte, Tzintzuntzan aprovechó los recursos hispanos de producción documental como probanza, de donde surge su Escudo de Armas del siglo XVI.

Tras la muerte de Vasco de Quiroga en 1565, el asentamiento español en Guayangareo obtuvo el título de Ciudad de Mechuacán, y alcanzó mayor relevancia en 1578 con el traslado de las sedes política y eclesiástica a esa ciudad, rebautizada como Valladolid, lo que le confirió plena legitimidad

(Martínez, 2005). En cuanto a Tzintzuntzan, el prolongado conflicto con Quiroga y la élite de Pátzcuaro desembocó en 1593 en su nombramiento como República de Indios (Paniagua, 2024), éxito atribuido al Escudo de Armas de las Águilas (Roskamp, 2013) y a su cédula real, que fue decisiva para su separación de Pátzcuaro.

La creación de la República de Indios de Tzintzuntzan implicó que la Corona le reconociera jurisdicción territorial propia y cabildo, junto con privilegios como “andar a caballo, portar armas españolas, vestir a la usanza hispana y demandar exitosamente a su teniente de gobernador por amancebamiento” (Paniagua, 2024, p. 172), todo ello promovido con apoyo de los frailes franciscanos.

ARTE Y SISTEMAS DE ESCRITURA MESOAMERICANA

Como se señaló, el debate sobre la validez del término “arte” en contextos mesoamericanos permanece vigente. Sin pretender abonarlo, aquí se adopta el término en clave forma-función: se considera la estética propia de las formas y, en palabras de Lotman (1996), la semiósfera como ámbito donde la interacción formal produce transformación, y así se puede concebir la naturaleza de los sistemas de escritura pictográfica propia de las culturas mesoamericanas.

El arte articula procesos de forma y significado, rasgos también del sistema logográfico mesoamericano. Para la cultura náhuatl del siglo xvi, Davletshin y Velásquez (2024) proponen un “sistema logofonético que funcionaba mediante la combinación de silabogramas [...] y logogramas” (p. 58). En Michoacán, por influencia del modelo tlaxcalteca—parte de la esfera náhuatl—predominó el segundo tipo, más afín a los objetos pictográficos.

El sistema de logogramas consiste en “signos palabra que representan lexemas en su totalidad, sus significados y formas fonéticas” (Davlesthin y Velásquez, 2024, p. 58). Este sistema debió tener éxito entre la sociedad de Tlaxcala, pues la literalidad que podían contener estas imágenes fue reconocible para los hispanos, quienes podían leer con mayor facilidad los documentos indígenas, de esta manera pudieron darle peso y valor jurídico por parte de los representantes de la Corona española (Ruiz, 2010).

Bajo esta lógica puede sostenerse que la élite uacúsecha adoptó un modelo logográfico que le resultaba familiar y, con apoyo de los frailes en Michoacán, produjo documentos más figurativos que funcionaban como probanzas ante los españoles, a la vez que eran legibles para la población purépecha (Afanador-Pujol, 2015).

PROCESOS VISUALES: CONTINUIDAD Y APROPIACIÓN DE TÉCNICA Y ESTÉTICA

En este subapartado interesa atender los procesos de creación (estética local) y las técnicas de obtención y preparación de pigmentos, con miras a presentar la nueva estructura virreinal purépecha como una dinámica de continuidad y disyunción (Quilter, 1996) ante la presencia española en territorio michoacano. Este fenómeno se entiende como una negociación cultural (Baber, 2010) más que como imposición unidireccional de una cultura dominante sobre otra pasiva.

La negociación descrita por Baber (2010) alude a la capacidad de cada estructura social para trazar estrategias y generar cambios. El éxito de los intereses de la Corona exigió flexibilidad hacia las sociedades mesoamericanas para integrarlas en los dominios reales y aprovechar mano de obra y recursos; a su vez, la élite uacúsecha actuó estratégicamente para conservar privilegios ante la Corona.

En cuanto a técnicas pictóricas y obtención de pigmentos (figura 2), Álvarez (2001) recoge referencias al pintor o artista—carari en lengua purépecha, “el que escribe” o “escribano” (Roskamp, 2000)—en documentos hispanos sobre las sociedades mesoamericanas. En Michoacán se reconocen, entre otros, La Relación de Michoacán, el Lienzo de Carapan, el Lienzo de Jucutacato y el propio Escudo de Armas de Tzintzuntzan.



Figura 2. Tinturas de origen mineral y aceites (INAH).

Resulta obvio pensar que el carari ya contaba con técnicas propias sobre la producción de pigmentos, así como su aplicación en los soportes; sin embargo, como estrategia de negociación, aprendió y aprehendió las nuevas formas y cánones artísticos introducidos por los europeos en pinturas y grabados. Aunque en las imágenes hechas a mano del purépecha se ajustaban al estilo europeo, se seguían manteniendo la tradición del código mesoamericano. Las imágenes no sólo ilustraban los textos, sino que en ellas contenían la historia de su propio pueblo, mantenían un discurso complejo altamente narrativo y las formas remitían a significados más allá de la representación literal de las formas (Afanador- Pujol 2015).

La obtención de pigmentos fue a través de arcillas, animales y de origen vegetal, además de mezclarse con otros elementos naturales ácidos como limón, vinagre o bien, el uso de la cal (Álvarez, 2001). Los recursos usados fueron a partir de plantas como muérdagos o líquenes para emplear las sombras en la pintura, así como flores zempoalxóchitl, caléndula o retama; mientras que para los colores básicos se empleó el añil, palo de campeche o capulines (Arroyo, 2014). En cuanto al uso de origen animal destacan la grana cochinilla, caracol púrpura, entre otros (principalmente insectos). Para Michoacán, se menciona la presencia de un insecto llamado axe (Álvarez, 2001) el cual se empleaba para extraer un componente para mezclar con aceite de linaza y uso de tierras (tabla 1).

<i>Nombre de la tierra</i>	<i>Tonalidad obtenida</i>
<i>Charapendumi</i>	Rosa
<i>Charanda</i>	Rojo
<i>Charapeti</i>	Bermillón
<i>Charah</i>	Bermillón casi almagre
<i>Charapequa Cutzutaque</i>	Almagre
<i>Tepushuta</i>	Blanco
<i>Nimacuta</i>	Café oscuro
<i>Ihuetacha</i>	Amarillo

Tabla 1. Clasificación de nombres purépechas de tierras según el tono obtenido. (Álvarez, 2001, p. 83).

Naturalmente, los españoles llegados a la zona apreciaron y aprovecharon estos conocimientos locales en la obtención de pigmentos, tal es el caso que pronto comenzaron a comerciar el añil y la grana cochinilla en todo el territorio hasta entonces ocupado por los imperios europeos (Arroyo, 2014). Independientemente del valor asignado a los pigmentos, es innegable la influencia que el español ejerció sobre el carari, para emplear las técnicas al estilo europeo.

Las intenciones de los españoles por introducir la estética europea en el territorio recién anexado a la Corona española, llevó a la fundación de escuelas de artes y oficios, como la de la Capilla de San José en la Ciudad de México por Fray Pedro de Gante (Morales, 1991), donde además de oficios como la carpintería y herrería, se instruía a los americanos sobre la pintura, para aplicarse principalmente en espacios de culto religioso.

El impacto fue tal que las Ordenanzas de 1557 dispusieron que los pintores se sometieran a examen para “evitar la mala calidad de las obras [que fueran dañinas] para la devoción de los santos” (Cazenave-Tapie, 1996, pp. 14-15). Ya entonces el arte se concebía como portador indispensable de valores sociales (Vargaslugo, 2005), especialmente en el culto. No obstante, en poblados mayoritariamente indígenas los resultados se apartaron en parte de lo esperado por las Ordenanzas, y en ese margen se afirmó un gesto identitario local.

ARTE COMO MEDIACIÓN JURÍDICA: EL ESCUDO DE TZINTZUNTZAN COMO PROBANZA

Como ya se indicó, Tzintzuntzan fue sede del poder político y religioso purépecha entre el Posclásico y los albores del virreinato (Martínez, 2005), y allí se escenificó la llegada de los españoles (figura 3). Esto supuso una suerte de alianza para integrar el estado tarasco al sistema virreinal, con Tzintzuntzan conservando privilegios como residencia de élites indígenas y españolas, no sin resistencias y abusos hasta el nombramiento de Vasco de Quiroga como obispo.



Figura 3. Encuentro de Tzintzicha Tanganxoan con Cristóbal de Olid (Carvajal, 2021).

Sin afán de ser repetitivo con los apartados anteriores, es importante considerar que el punto de inflexión fue el traslado de las sedes eclesiástica y política a Pátzcuaro por iniciativa de Quiroga, lo que dejó a Tzintzuntzan como barrio dependiente, sin cabildo, autoridad administrativa ni prestigio. Más tarde, y por intereses españoles, Guayangareo se incorporó a la disputa, mientras Tzintzuntzan obtuvo hacia fines del siglo XVI el nombramiento de República de Indios, su victoria más significativa.

Ese triunfo se sustentó en el discurso y la memoria oficial del linaje uacúsecha: su poder político-religioso de raíz divina, su alianza con los españoles y su lealtad a la Corona y a la Iglesia. En conjunto, estos argumentos bastaron como probanza para el nombramiento ya referido, con derechos sobre cabildo, tierras, nombramientos locales y separación de Pátzcuaro o Valladolid (Roskamp, 2013).

Ahora bien, Abordar el escudo como pieza de arte implica reconocer el proceso de creación—medio, técnica y construcción de relaciones símbolo-significado—que en conjunto emiten un mensaje (Lotman, 1996). Es, por tanto, un medio sensible e intelectual que se inscribe en el ámbito de lo estético porque ofrece elementos para ser apreciados, leídos, reflexionados y asimilados (Torres, 2025).

El valor del signo reside en su forma; esta guía su análisis y propicia la dinámica entre destinador y destinatario. Como señala Lotman (1996), el signo puede “ser percibido como una propiedad ontológica del objeto” (pp. 10-11). El conjunto de signos que integran el objeto artístico (la composición) abre un diálogo donde las formas, en su disposición, generan una lectura accesible al espectador.

En esa dicotomía destinador-destinatario, los signos median las intenciones de quienes producen y de quienes leen la composición visual. Los purépechas, con el favor de la Corona como horizonte, se atuvieron a los códigos estéticos de su contraparte para garantizar la claridad del mensaje; por su parte, los españoles leyeron el escudo comprendiendo esa intención y estética.

Cabe la posibilidad de que la estrategia de negociación del cazonci Tanganxoan Tzintzicha —recibir pacíficamente a los españoles y anexarse a la Corona para conservar privilegios (Martínez, 2005)— se inspirara en el modelo tlaxcalteca, que, en un nuevo contexto de desigualdad, obtuvo múltiples favores y legitimación real (Ruiz, 2010). Los señores de Tlaxcala recibieron de la Corona un Escudo de Armas (figura 4), que aparece en la lámina central del Lienzo de Tlaxcala: predominan elementos heráldicos hispanos (emblema de Castilla, glosas latinas sobre el Nuevo Mundo; Brito et al., 2021) junto con motivos de clara raigambre mesoamericana, en una composición simbiótica hispano-náhuatl.

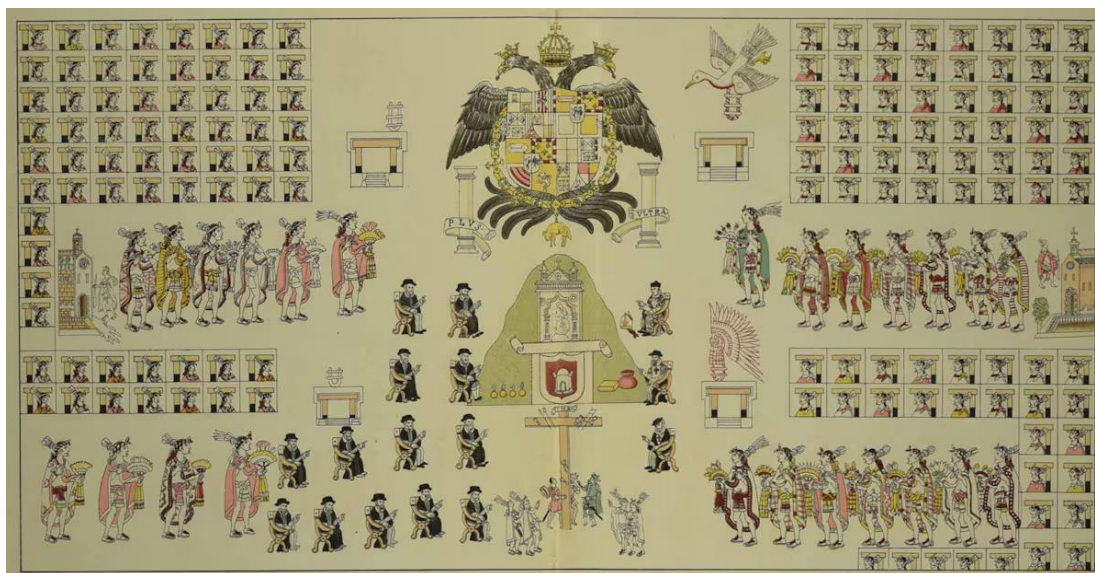


Figura 4. Lámina principal del Lienzo de Tlaxcala (Rodríguez, 2021).

En ese marco, resulta lógico que el modelo de alianza fuera atractivo para la élite uacúsecha. Tal vez el Escudo de Armas no fue urgente hasta que Tzintzuntzan perdió el título de Ciudad de Mechuacán (Martínez, 2003) y, con él, la sede del poder político y religioso provincial. Entonces, como estrategia de legitimación y recuperación de derechos otorgados por la Corona, se elaboró el Escudo de Armas de las Águilas con apoyo franciscano (Paniagua, 2024).

Las similitudes compositivas entre el escudo de Tzintzuntzan y el que aparece en la lámina principal del Lienzo de Tlaxcala — ambos del siglo xvi — son notorias, al igual que las reminiscencias de signos inteligibles para hispanos y purépechas mediante la adopción del sistema logográfico náhuatl: un águila dominante en la composición, personajes de la historia indígena, el símbolo de Castilla, glosas latinas, un ave acuática, elementos arquitectónicos indígenas, la cruz cristiana, una montaña (tepetl) que en el caso purépecha se presenta como cueva, entre otros. Todo ello parece un recurso probado y eficaz para los fines de la élite de Tzintzuntzan.

Conviene destacar, por contraste, rasgos distintivos purépechas frente a lo náhuatl: el pescado blanco, el lago y la isla, el sol, la indumentaria noble uacúsecha (huarache, caraj, arco y flecha en vez de penacho; Torres, 2025), el coyote, entre otros. Estos elementos, además de ser legibles para los hispanos, reforzaban la memoria uacúsecha y la legitimidad de los derechos de origen divino que se reclamaban.

Los representantes de la Corona en la Nueva España conocían la tradición simbólica local y estaban familiarizados con este tipo de documentos y con las ventajas de la estrategia de alianzas frente a la guerra. El formato de escudo y su simbolismo nobiliario, en clave de código, favoreció los intereses españoles en los territorios americanos.

ESCUDO DE TZINTZUNTZAN COMO ESPACIO DE INTERCAMBIO Y TRANSFORMACIÓN CULTURAL

Más allá de su función jurídica, el escudo operó como herramienta didáctica para la propia estructura purépecha, facilitando su integración al sistema virreinal (Torres, 2025). Este margen de decisión se entiende desde el estructuralismo (Giddens, 1984/2006), que distingue dos agentes: la sociedad como objeto y el agente humano inteligente como sujeto, en un sistema dual del que emergen formas de conducta social (estructuras).

La sociedad como objeto comprende la historia tarasca y los inicios del orden virreinal. Si bien el sujeto no es estático, en la narración histórica el objeto

es la sociedad. A grandes rasgos, el escudo relata el origen divino atribuido a Curicaueri, deidad del fuego, que destinó a los Señores Águila (uacúsecha) a llegar a la cuenca del lago de Pátzcuaro desde el norte; tras alianzas ribereñas y conquistas insulares, se unifica la zona lacustre y comienza la expansión. Tzintzuntzan funge como capital, pese a la breve tripartición del poder entre Tzintzuntzan, Pátzcuaro e Ihuatzio (1420-1440; Espejel, 2008). Finalmente, Tzintzuntzan recibe a los españoles, se integra a la Corona y adopta el catolicismo.

Con esta narrativa, se delinean sujetos que toman decisiones, afrontan acontecimientos y generan símbolos perdurables; la sociedad histórica se convierte así en objeto del relato. El agente inteligente es quien crea el escudo, quien lo lee e intercambia signos culturales (Lotman, 1996). Desde su agencia —capacidad de decisión y apertura al cambio (Silliman, 2001)— puede aprender y apropiarse los signos, discursos y elementos del escudo, o bien rechazarlos.

El discurso legitimador del escudo configura un sistema dual entre los purépechas: puede fomentar cohesión social desde la pertenencia étnica, religiosa o política, y actuar como instrumento de integración cultural. Ello demanda, más que una simple transmisión, un intercambio entre participantes con semejanzas y diferencias (Lotman, 1996, p. 18). Frente a desigualdades, cambios religiosos y lingüísticos, la sociedad purépecha necesitó dispositivos de memoria, identidad y pertenencia que procuraran paz y funcionalidad internas.

En este contexto, la memoria pudo verse dañada en su propia concepción. Rabe (2022) propone una dicotomía recuerdo-olvido entre memorias oficial y comunitaria y sostiene que los elementos visuales del escudo funcionan como evidencia para “[p]resenciar y atender las voces sofocadas del pasado, a las que la rememoración devuelve su dignidad y su derecho de ser, [...] a reconocer la vigencia persistente de avisos y advertencias de antaño” (p. 9).

Es patente la manera en que la obra narra—gráficamente—el pasado fundacional de la entidad política radicada en Tzintzuntzan. Se trata de un “enfoque valioso para una producción estética —sea artística o no— que intenta hacer memoria en un sentido que no sea meramente retrospectivo” (Rabe, 2022, p. 10): las imágenes no se limitan a fijar recuerdos materializados, sino que conservan un carácter dinámico en su reproducción y consumo, sensible a necesidades y contextos cambiantes.

REFLEXIONES FINALES

La función del arte es diversa: sin perder su naturaleza estética y su dimensión contemplativa, puede insertarse como herramienta en otros campos. El Escudo de Armas de Tzintzuntzan ejemplifica la conciencia en el uso de los signos para construir un discurso legible por dos estructuras distantes –purépecha y española– convirtiendo su composición visual en un “puente” que opera como nueva semiósfera, más que como simple nodo entre culturas.

En términos estructurales, el escudo de armas fue instrumento de integración de dos estructuras sociales que, al converger, dieron lugar a una nueva: Michoacán. En sus particularidades –lengua, costumbres y memoria– reside la unidad, que, paradójicamente, es también lengua, costumbres y memoria compartidas.

El arte es igualmente un instrumento –ejecutado o aspiracional– de la capacidad inteligente humana: agencia para el cambio, el intercambio o la conservación, decisión que recae en sus usuarios. La adopción de nuevos signos no es sino la expresión de la adaptabilidad y el aprendizaje propios de la condición humana.

Comprender procesos culturales de individuos y colectivos en sus propios términos es un gesto de respeto, tanto hacia el bien artístico como hacia la sociedad que representa. De otro modo, se abren la puerta a prejuicios y prácticas de desvalorización –por ejemplo, considerar “inferior” el arte indígena frente al europeo– que acaban por jerarquizar la “calidad humana” de unos sobre otros.

El arte purépecha del Escudo de Armas fue, sin duda, aspiracional; pero, como instrumento jurídico, sus autores conocían al lector principal y organizaron la obra bajo su lógica mesoamericana: el signo logográfico como forma de escribir, narrar y perpetuar discursos en soporte material. Ello expresa procesos inteligentes de creación de sistemas duales, característicos del virreinato.

En el plano conceptual, este documento no pretende fijar si las producciones mesoamericanas “son” o “no son” arte ni delimitar taxativamente la categoría. Delimitar conceptos es importante, pues orienta rutas y argumentos de investigación; no obstante, ciertas disputas terminológicas pueden nublar el análisis. Aquí, el uso operativo de los conceptos busca ofrecer herramientas que fortalezcan los argumentos y contribuyan a las investigaciones en el campo de las artes.

REFERENCIAS

- Afanador-Pujol, A. (2015). *The Relación de Michoacán (1539-1541) and the Politics of Representation in Colonial Mexico*. University of Texas Press.
- Álvarez, G. (2001). *Los artesones michoacanos*. Gobierno del Estado de Michoacán.
- Arroyo, L. (2014). *Tintes naturales mexicanos: su aplicación en algodón, henequén y lana*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Baber, J. (2010). *Empire, Indians, and the Negotiation for the Status of City in Tlaxcala, 1521–1550*. En E. Ruiz y S. Kellogg. (Ed.), *Negotiation within domination* (pp.19- 44). University Press of Colorado.
- Brito, B. et al. (2021). *El Lienzo de Tlaxcala*. Fondo de Cultura Económica, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Carvajal, R. [Mechoacan Tarasorum]. (22 de noviembre de 2020). *El Escudo de Armas de Tzintzuntzan de 1595*. [Imagen]. Facebook. <https://www.facebook.com/mechoacantarasorum/posts/el-escudo-de-armas-de-tzintzuntzan-de-1595ricardo-carvajal-medinaen-1538-inici%C3%B3-156712859533041/>
- Carvajal, R. [Mechoacan Tarasorum]. (25 de julio de 2021). *25 de julio de 1522: Aniversario de la Conquista de Michoacán*. [Imagen]. Facebook. <https://www.facebook.com/search/posts/?q=25%20de%20julio%20de%201522%3A%20Aniversario%20de%20la%20Conquista%20de%20Michoac%C3%A1n>
- Cazenave- Tapie, C. (1996). *La pintura mural del Siglo XVI*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Davletshin, A. y Velásquez, E. (2024). *La escritura jeroglífica náhuatl*. *Arqueología mexicana*, 30 (187), 58- 63.
- Espejel, C. (2008) *La justicia y el fuego: dos claves para leer la Relación de Michoacán*. El Colegio de Michoacán
- Giddens, A. (2006). *The construction of society. Outline of theory of structuration* (J. Etcheverry, Trans.). Amorrortu editores. (Trabajo original publicado en 1984).
- INAH. (s/f). *Tinturas y aceites [Objetos]*. Museo de Artes e Industrias Populares, Pátzcuaro, México.
- Lotman, I. (1996). *La semiósfera. Semiótica de la cultura y el texto*. Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia.
- Martínez, R. (2003). *Mechuacan, Guayangareo, Valladolid: los orígenes de Morelia*. *Historias*, (54), pp.121–124.
- Martínez, R. (2003). *Mechuacan, Guayangareo, Valladolid: los orígenes de Morelia*. *Historias*, (54), pp.121–124.
- Martínez, R. (2005). *Convivencia y utopía: el gobierno indio y español de la ‘ciudad de Mechuacan’,1521-1580*. Consejo para la Cultura y las Artes,

- Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fondo de Cultura Económica.
- Márquez, P. (Ed.). (2007). ¿Tarascos o P'urhépecha?: voces sobre antiguas y nuevas discusiones en torno al gentilicio de michoacano. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. El Colegio de Michoacán. Universidad Intercultural Indígena de Michoacán. Grupo Kw'anískuyarhani de Estudiosos del Pueblo Purépecha.
- Mohar, L. y Fernández, R. (2006). El estudio de los códices. *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, (22), 9-36.
- Morales, F. (1991). Fray Pedro de Gante. En R. Ballán (Ed.) *Misioneros de la primera hora. Grandes evangelizadores del Nuevo Mundo* (75- 81). Esquila.
- Paniagua, N. (2024). El privilegio de ser una ciudad de indios: Tzintzuntzan en el periodo virreinal. *Oficio. Revista de Historia e Interdisciplina*, (19), 169- 186. <https://doi.org/10.15174/orhi.vi19.9>
- Quilter, J. (1996). Continuity and Disjunction in Pre-Columbian Art and Culture. *RES: Anthropology and Aesthetics*, (29/30), pp. 303-317.
- Rabe, A. (2022). La Memoria Comunitaria frente a la Memoria Oficial. ¿Cómo activar el potencial transformador y liberador de la memoria? *Pensamiento*, 78 (295), 5- 28.
- Rodriguez, D. (2021). El lienzo de Tlaxcala, una versión única y digital de los indígenas conquistadores. [Fotografía]. El País. <https://elpais.com/mexico/2021-06-02/el-lienzo-de-tlaxcala-una-version-unica-y-digital-de-los-indigenas-conquistadores.html>
- Roskamp. H. (2000). El carari indígena y las láminas de la Relación de Michoacán: un acercamiento. En M. Franco. (Ed.), *La Relación de Michoacán* (235-264). El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán.
- Roskamp. H. (2002). La heráldica novohispana del siglo XVI: Un escudo de armas de Tzintzuntzan, Michoacán. En H. Pérez Martínez y B. Skinfill Nogal. (Ed.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica* (227- 268). El Colegio de Michoacán, CONACYT.
- Roskamp, H. (2013). El escudo de los tres reyes de Tzintzuntzan: iconografía, memoria y legitimación en la antigua capital tarasca. En M. Castañeda y H. Roskamp. (Ed.), *Los escudos de armas indígenas: de la Época Colonial al México Independiente* (137- 168). Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de Michoacán.
- Ruiz, E. (2010). *Fighting Destiny: Nahua Nobles and Friars in the Sixteenth-Century. Revolt of the Encomenderos against the King*. En E. Ruiz y S. Kellogg. (Ed.), *Negotiation within domination* (pp.45- 78). University Press of Colorado.

- Silliman, S. (2001). Agency, practical politics and the archaeology of culture contact. *Journal of Social Archaeology*, (1), pp. 190- 209.
- Torres, A. (2025). El Escudo de Tzintzuntzan como espacio para la Negociación Política y Cultural. Un estudio iconográfico en la construcción de memoria e identidad purépecha en el Siglo XVI. [Tesis de Maestría inédita]. Universidad de Guanajuato.
- Vargaslugo, E. (Ed.). (2005). Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España: siglos XVI al XVIII. Fomento Cultural Banamex.

SOBRE EL AUTOR

Oscar Antonino Torres Ruiz

Licenciado en Artes Visuales por la Universidad Veracruzana, estudiante de la Maestría en Nueva Gestión Cultural en Patrimonio y Arte en la Universidad de Guanajuato. Ha obtenido el Premio “Arte, Ciencia y Luz 2018” por mejor trabajo recepcional de licenciatura en el Área de Artes de la Universidad de Guanajuato. Participación en exposiciones independientes y colectivas en Veracruz, Xalapa, Guanajuato, Puebla, León y San Miguel de Allende. Ha obtenido premios y distinciones como en “Estímulos 2011” de la Universidad de Guanajuato, “Premio Artes 2014” en la UV, y menciones honoríficas en el Instituto Cultural de León. Líneas de investigación estudio iconográfico virreinal novohispano, teorías estéticas y función del arte.

LOS MÚSICOS CALLEJEROS COMO IDENTIDAD CULTURAL EN LAS CALLES DEL
CENTRO HISTÓRICO DE LEÓN, GUANAJUATO; PERSPECTIVA MUSICAL Y SONORA

STREET MUSICIANS AS CULTURAL IDENTITY IN THE STREETS OF THE
HISTORIC CENTER OF LEÓN, GUANAJUATO: MUSICAL AND AUDITORY PERSPECTIVE

Rosa Carolina Barajas Ríos
Universidad de Guanajuato
rc.barajasrios@ugto.mx

Recepción: 25 de marzo del 2025
Aceptación: 31 de mayo del 2025

Resumen

Este artículo explora el papel de la música callejera como expresión cultural e identitaria en la ciudad de León, Guanajuato. Desde un enfoque sociológico y artístico, se analiza su etimología, la percepción musical del espacio urbano y el valor simbólico que representa, más allá de su clasificación dentro del sector informal. Basado en referentes teóricos como Bourdieu y Viñuela, así como en entrevistas a músicos como José Luis Origel, Héctor el organillero y Daniel Borrell, el estudio revela la riqueza sonora que habita en las calles y la lucha constante por el reconocimiento, la estabilidad y el derecho a habitar el espacio público. Estos músicos representan una forma viva de memoria, resistencia y belleza en la vida cotidiana de la ciudad.

Palabras clave: Musico callejero, percepción sonora y musical.

Abstract

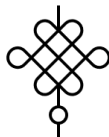
This article explores the role of street music as a cultural and identity expression in the city of León, Guanajuato. From a sociological and artistic approach, it analyzes its etymology, the musical perception of urban space and the symbolic value it represents, beyond its classification within the informal sector. Based on theoretical references such as Bourdieu and Viñuela, as well as interviews with musicians such as José Luis Origel, Héctor el organillero and Daniel Borrell, the study reveals the richness of sound that inhabits the streets and the constant struggle for recognition, stability and the right to inhabit public space. These musicians represent a living form of memory, resistance and beauty in the daily life of the city.

Key words: street musician, sound and musical perception



*Musico callejero con mucho orgullo y orgullo para todos
mis compañeros que trabajan tocando en la calle.
Qué bueno que tengan esa actitud que podemos alegrar
a la gente y transmitirles nuestros sentimientos*

José Luis Origel
(Musico, guitarrista de León, Gto.)



INTRODUCCIÓN

La percepción relacionada con el aprendizaje, la emoción, las actitudes y la personalidad se considera un sistema de interpretación de la realidad, del cual depende toda la organización y clasificación de la información (Morán, 2010, pp. 58-64). Esto se basa en los estímulos sensoriales para la captación de la música. Es importante destacar que la creatividad musical se representa en la expresión del ser de la manera más íntima “ya que forma parte del quehacer cotidiano de cualquier grupo humano, tanto por su goce estético como por su carácter funcional y social (Camus Mansilla, 2008, p.18).

La música proporciona identidad cultural como grupo social, en el bien común del origen del que somos parte, y en esa historia que representa dentro del ámbito sonoro, rítmico y armonioso. En la música, se puede encontrar ciertos sonidos organizados de tal manera que crean armonía y placer para el ser humano. A lo largo de la historia, la música ha tenido innumerables definiciones, “pasando por los procesos psicológicos de percepción y la consideración de la música como lenguaje, ciencia o arte” (Herrera, s./a., p. 20). Esto se debe a que la música está influenciada por el contexto social y cultural de cada época, y no solo por sus raíces compositivas.

La música que se percibe en el entorno urbano se manifiesta como una expresión artística informal, aquella que no fue aprendida en una escuela especializada, sino desarrollada por personas apasionadas que buscan crecer profesionalmente y que, por así decirlo, viven del público que los observa y escucha.

Este tipo de formación es principalmente “auditivo-intuitivo, motivada por el interés de los estudiantes, de naturaleza extraescolar” (Capistran, 2020, pp. 9-16). Estos artistas no solo dominan su instrumento, sino que también cultivan el compañerismo y comparten conocimientos sobre acordes entre ellos, ya sea por tradición familiar o mediante plataformas digitales. Tras numerosos ensayos, consolidan un estilo propio y se presentan en espacios públicos concurridos, donde

interpretar las piezas que mejor los representan, transformando estos lugares en paisajes sonoros significativos que caracterizan a la ciudad.

El estudio de la música en León, Guanajuato sigue siendo limitado o se enfoca en aspectos biográficos. Si bien, algunos trabajos se centran en el género del rock local, es evidente que en el centro histórico se presentan músicos con formación en diversos estilos. Resulta necesario explorar cual es la percepción sonora tanto del público como de los propios interpretes que conforman el panorama contemporáneo de la ciudad.

Por otra parte, el Instituto Cultural de León (ICL) ha señalado que “el no tener una identidad definida también es la oportunidad para apropiarse de múltiples rostros” (Disonantes, 2018), lo cual pone en evidencia la falta de investigaciones centradas en esta forma de identidad. Sin duda, la ciudad posee una historia, rica y la música una compañera constante en ese recorrido. En este sentido, la presente propuesta de investigación surge del interés por comprender la percepción musical en los espacios públicos, especialmente desde la perspectiva de los intérpretes urbanos que forman parte de esta sonoridad.

Este trabajo también responde a una motivación personal, derivada de la vivienda de haber colaborado con agrupaciones y músicos de la calle en diversos escenarios de la ciudad de León, Guanajuato. Esta experiencia ha permitido el acercamiento directo al fenómeno y encendió una inquietud mayor, especialmente al notar la escasa profundidad y el poco abordaje cultural en estudios previos relacionados con este campo.

Algunos estudios sobre el tema se ubican en el contexto europeo, donde se expone, por ejemplo, que “la música ha formado parte de la vida social y cultural durante el proceso de construcción de las civilizaciones” (Gil, 2020, pp.14). Asimismo, con la construcción de las ciudades, el músico encontró en sus calles un recurso narrativo para transmitir lo que ocurría en otros lugares. En este contexto, la calle conlleva una especie de signos de convivencia que aún se mantienen en enfrentamientos, tanto para el intérprete como para el público, donde la ley “es la responsable de perpetuar la armonía entre dichas coexistencias” (Elvia y Saucedo, 2011, en Gil, 2020).

Estas investigaciones aún son escasas y suelen limitarse a una aproximación introductoria. Por ello, estoy convencida de que este trabajo abrirá la puerta a nuevas líneas de estudio, partiendo de la idea de que “distintos rostros que van de un lado a otro en busca de su identidad, queriendo hacer pertenencia en una ciudad que brilla por su talento en el disfraz, en la adaptación. (Flores Disonantes, 2018). Es precisamente ahí donde germina la semilla de nuevas formas de identidad, las cuales se manifiestan en la música callejera como una expresión viva de adaptación, resistencia y apropiación del espacio urbano.

ANTECEDENTES DEL MUSICO CALLEJERO

En las distintas indagaciones dedicadas al estudio del artista callejero, encontramos aportes significativos en relación con el país que nos ocupa. Olga Picún, en su tesis de maestría, explora el constructo social del intérprete urbano en el centro histórico de la Ciudad de México, centrándose en las tipologías de sus prácticas. Por otro lado, en España —referente en este campo de estudio— se ha desarrollado una deconstrucción histórica del fenómeno, remontándose a su concepción en la época medieval occidental. Estos estudios permiten comprender cómo ha evolucionado la percepción pública, generando juicios y problematizaciones que todavía influyen en la realidad contemporánea.

Desde una perspectiva cultural, la historia revela una transformación profunda. Comprender el momento de ruptura en que esta figura fue empujada hacia la marginalidad ofrece un campo de análisis amplio y necesario para reflexionar sobre el papel social de quienes ejercen su arte en la vía pública.

Sabemos que desde sus orígenes la música ha acompañado al ser humano como medio de comunicación y de expresión. Como señala Carmen Vela (Gil, 2019, p. 14), esta práctica “se corresponde con la forma de transmisión más común de la música popular tradicional”. A lo largo de la historia, la música ha estado presente en diversas manifestaciones culturales, aunque su registro ha sido limitado. El relato histórico de la humanidad comienza con la aparición de la escritura, sin embargo, no es posible conocer el sonido real de aquellos tiempos. “Sobre música escribieron los egipcios, los sumerios, los persas, los griegos o los romanos, pero ninguna de estas civilizaciones ideó un sistema de notación musical que nos permitiera saber cómo sonaba su música”, ya que no registraron sus interpretaciones.



Fuente: De Mairena, Juan (2014). *Prehistoria de la Música*. Historia de la música.
<https://historiadelamusica.wordpress.com/2014/09/29/la-prehistoria-de-la-musica/>

El desarrollo de la música fue empleado, tiempo después, como acompañamiento en rituales y ceremonias, en los que “transmitir historias y hazañas bélicas fue un medio que, poco a poco, se convirtió en un recurso narrativo” (Gil, 2019, pp.14). De este modo, el conocimiento se compartía de forma oral y musical. Aunque los intérpretes participaban activamente en actos ceremoniales, la figura del artista itinerante no fue reconocida formalmente sino hasta la Baja Edad Media, con la aparición del trovador, cuya presencia se extendió entre los años 1100 y 1300 en las regiones del sur de Francia, y posteriormente en Italia y España (Gil, 2020, p. 5).



Fuente: Hogarth, W. (1697-1764) *The Enraged Musician*". Palais Dorotheum London. <https://www.dorotheum.com/en/1/5148712/>

La imagen del intérprete formaba parte esencial de la vida social en los pueblos. Sin embargo, con el tiempo, su percepción se fragmentó según las actividades que desempeñaba.

La etiqueta de marginalidad que se le asignó más adelante transformó esta práctica en una actividad perseguida e incluso considerada ilegal, lo que trajo consigo condiciones de necesidad y pobreza. Es importante destacar que la música institucionalizada cultivó un gusto particular entre las clases nobles, convirtiéndose en su público principal. De esta forma, el ejecutante pasó a ser un asalariado al servicio de la corte (Gill, 2019).

Por un lado, aquel que tocaba para la aristocracia adquiría mayor prestigio y lo que hacía era reconocido como una profesión. En cambio, en la vida social y cultural más amplia, el artista errante se convirtió en parte del tejido comunitario. "En el medievo, por ejemplo, el músico o juglar, en su vida nómada, buscaba predicar un mensaje más universal para el *vox populi*" (Gil, 2020).

En la historia europea, esta figura fue desvalorizada por la jerarquía de clases, hasta el punto de ser vista como símbolo de pobreza: “pasó a ser un personaje perseguido que inspiraba pobreza” (Gil, 2020). La ausencia de formación académica formal contribuyó a que no se le reconociera como profesional, lo que reforzó su estigmatización como marginado, etiqueta que arrastró durante largo tiempo (Gil, 2020).

La marginalidad asociada al artista callejero, como señala la profesora Bieletto en *Construcción de la marginalidad de los músicos callejeros*, se ha construido desde una visión que los convierte en “sujetos de folclore o mitificación, así como en objetos de representaciones estereotípicas, reduccionistas e incluso denigrantes, que en muchos casos falsean su “verdadera” identidad social” (Bieletto, 2019, p. 311). Esta percepción desafortunada ha prevalecido durante décadas.

La vía pública ha sido concebida como un espacio escénico, o lo que algunos autores llaman “escenarios urbanos”, donde diversos creadores retoman el espacio para expresarse y recibir alguna retribución. “En este sentido, el músico callejero, situado como un individuo que realiza una práctica sonora en los espacios de esparcimiento y de tránsito, es un personaje ‘folclorizado’ que recorre desde hace cientos de años los entornos centrales y periféricos de diferentes ciudades del mundo” (Argüello, 2018, pp.12).

APROXIMACIONES AL TÉRMINO MUSICO CALLEJERO Y CONSTRUCCIONES CULTURALES

El marco conceptual surge de una búsqueda bibliográfica y hemerográfica del concepto de músico callejero, que muestra la realidad de percepción del sujeto, tanto en un sentido espacial como temporal. En este apartado, se presentan diversas definiciones del término. Algunas son básicas otras más complejas, cada una con enfoques que permiten problematizar los juicios sociales. Lo que distingue entre lo bueno y lo malo se basa en la subjetividad individual y, en muchos casos, en el prejuicio hacia quienes ejercen la música en el espacio público. De esta forma, me permite realizar un análisis estructural y simbólico de lo social, con el objetivo de identificar actitudes y valores asociados, y así enriquecer la comprensión del significado cultural del músico callejero.

Para comenzar, decidí analizar ciertas definiciones conforme a las connotaciones encontradas en diferentes estudios y tesis sobre el tema. De acuerdo con varios autores, el concepto ha sido históricamente desvalorizado, lo cual hace necesaria una revisión más profunda de su etimología, y sus implicaciones, que se presentan en este artículo.

La noción del músico callejero apenas comienza a consolidarse en distintos ámbitos del conocimiento y la cultura, aunque su significado ha ido transformándose con el tiempo. En general, es complejo encontrar una definición

precisa, ya que muchas veces se parte del concepto amplio de la música, del cual existen innumerables estudios desde perspectivas sociales, científicas, físicas entre otras. Algunas definiciones de música provienen de corrientes estéticas que perduran desde la Ilustración y el Romanticismo, donde se distinguían dos dimensiones: la imitativa y la expresiva. La primera buscaba reflejar los sonidos de la naturaleza de forma autónoma, dando menor relevancia a la imitación verbal, en la que predominaba la poesía como señala Neubauer (1992), citado en "Música y significado" de Julián Marrades Millet (2020).

Por otro lado, la estética expresiva, vinculada al giro romántico, se orientaban hacia la figura del genio creador y la espontaneidad del artista, entendida como la manifestación emocional del individuo. El compositor según esta visión, "da luz al mundo exterior en formas sonoras dotadas de los atributos de su mundo interior" (Millet, 2020) Esta concepción resulta clave para comprender la figura del músico callejero actual, cuya práctica musical no solo comunica, sino que también construye identidad, emociones y vínculos sociales en el espacio público.

Otra definición de música proviene de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en algunos libros de texto como *El hombre y la música*, donde data su origen griego derivado al vocablo de "musas", las divinidades que protegían las artes y la ciencia y en *Expresión y apreciación Musical* por la editorial Oxford, define la música como "el arte de combinar sonidos; sus únicos materiales son los sonidos y silencios" (Calva, 1997).

Por otro lado, Rompiendo Tópicos de Marco Antonio de la Ossa Martínez, ofrece una perspectiva crítica sobre el lenguaje musical durante la época clásica, en la cual confirma y al mismo tiempo problematiza el origen griego del término. Esta línea, señala que las "musas" eran consideradas hijas de Zeus. Complementando esta visión la revista *National Geographic* explica que "mousiké téchne" significa literalmente "el arte de las musas" (NG, 2018).

Mediante la música, es posible expresar emociones y estados de ánimo; por ello, suele considerarse una manifestación subjetiva. Aunque no se puede tocar físicamente, si puede sentirse e interpretarse mediante la escritura musical (Calva, 1997).

Estas definiciones introducen elementos clave sobre el músico y su función social: aquel que combina sonidos con intención estética y emocional, y que, en muchos casos, posee conocimientos formales de teoría musical además de una práctica constante.

En este contexto, la lectura de Aaron Copland (2013) y *Cómo escuchar la música* resulta reveladora, ya que profundiza en el proceso auditivo natural del ser humano. El autor propone tres dimensiones de escucha: 1) el plano sensual, 2) el plano expresivo y 3) el plano puramente musical.

El plano sensual se refiere meramente al placer de escuchar una melodía o armonía. Muchas veces, estos sonidos acompañan y ambientan las actividades cotidianas de una persona, desde caminar por la calle hasta realizar tareas domésticas. En contraste, el plano expresivo implica una escucha más atenta donde nos detenemos a percibir lo que sentimos ante cada movimiento sonoro. A menudo, esos sonidos nos transmiten sensaciones de seguridad, poder, melancolía o alegría. En ocasiones, nos identificamos con la letra o con la sonoridad misma, independientemente de su contenido. ¿Cuántas veces no hemos llorado al escuchar una canción que refleja una etapa de nuestra vida o una experiencia que aún está latente?

Por último, el plano puramente musical se refiere a la comprensión estructural de la obra. Aquí, la atención se centra en los elementos técnicos y formales: la armonía, el ritmo, la melodía, la forma, entre otros. Este nivel de escucha exige cierto conocimiento o cesibilidad musical, ya que implica reconocer cómo está constituida la pieza, cómo se desarrolla musicalmente. Es el plano en el que se escucha con el oído “entrenado”, donde se puede valorar la complejidad o la simplicidad de una composición sin necesidad de que tenga letra o intención expresiva evidente.

Para los estudios socioculturales, el músico representa una historia, una tradición, un patrimonio, de una ciudad o de un pueblo, de una época, en donde actualmente se comparan entre músicos de profesión o asalariados, tendiendo a ser admirados, y músicos callejeros, vistos como trabajadores informales, ilegales y desvalorados, donde se centra esta investigación.

EL VOCABLO Y ACERCAMIENTO AL CONCEPTO DE MÚSICA

Es posible que los conceptos actuales sobre la música hayan sido influidos por los llamados “problemas tecnológicos” los cuales inciden directamente en su práctica, en sus funciones sociales y en los criterios estéticos con los que se clasifica. En este sentido, se ha llegado a una clasificación reduccionista que distingue de manera equivocada entre la “música clásica” y la “música ligera” (Dahlhaus, 2012, pp. 9-16), considerando únicamente dos variantes: una que privilegia la tradición musical europea y, en contraposición, todas las demás expresiones musicales.

Por otro lado, el libro *El hombre y la música* (1994, pp. 18-19), propone una clasificación que distingue entre la música de consumo general y de culto, aunque lo hace de forma superficial, generando cierta confusión al agrupar la música regional y folclórica con la de carácter comercial. En cambio, bajo la categoría de música de culto se incluyen expresiones como la educativa, la instrumental, la coral y la religiosa.

Aunque esta obra conserva una visión más amplia sobre las distintas formas musicales, su conceptualización continúa siendo binaria. Dado que fue publicada en

1994, es evidente la necesidad de actualizar dicha clasificación. Las expresiones tradicionales, regionales y de raíz comunitaria no deben equiparse sin más con los productos de la industria musical, como ocurre en el texto al englobarlas en una misma categoría.

Al abordar esta etiqueta, es importante considerar dos sentidos distintos. Por un lado, se refiere a la música que proviene del pueblo o de las clases subalternas, entendidas como portadoras de una identidad cultural propia, en oposición a las formas hegemónicas (Sánchez, 2002). Desde esta perspectiva, la música que surge de contextos barriales, rurales o urbanos específicos -donde el intérprete y su instrumento tienen un papel visible- forma parte de lo que podríamos llamar arte comunitario o identitario.

Sin embargo, el término “popular” también remite a lo masivo, a lo que circula ampliamente en los medios y se consume en gran escala. En este sentido, gran parte de la música que se escucha en espacios públicos -en calles, transporte o plazas- no es interpretada por músicos en vivo, si no reproducida por altavoces, dispositivos móviles o sistemas de sonido. Como señala Octavio José Sánchez, esta concepción masiva de lo popular tiene a presentar al pueblo como víctima de los medios de comunicación, que imponen productos culturales mediante la industria del entretenimiento: "Suele verse al pueblo entonces como víctima de los medios de comunicación masiva que imponen los productos de la industria cultural" (Sánchez, 2002).

Béla Bartók (1979), en *Escritos sobre música popular*, desarrolla un panorama amplio sobre este tipo de manifestación sonora hasta los años setenta, con ideas que siguen siendo vigentes hasta la actualidad. Bartók define la música popular como un producto ligado a la aldea, y señala que "debe considerarse como música campesina de un país y que constituye expresiones instintivas de sensibilidad musical de los campesinos" (p. 67). Si bien su definición se enfoca en contextos rurales, esto no excluye la posibilidad de trasladar esa sensibilidad a contextos urbanos, donde los músicos escogen su repertorio no solo con fines estéticos, sino también para establecer un vínculo emocional con las personas que transitan los espacios públicos o para integrarse al paisaje sonoro de la ciudad.

Así, nuestra comprensión del concepto de música está relacionada con cómo concebimos al músico, y en particular, al músico callejero. En este sentido, Héctor Luis Pérez, catedrático de etnomusicología y musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en *Aproximación a la figura del músico: panorámica musical*, define al músico como:

Personaje centro del proceso de creación sonora de una sociedad, y como un líder de la custodia y transmisión de la producción de esta a lo largo de su historia. Algo verificado tanto en el ámbito rural y como en el urbano en todos sus extractos y en los planos popular y culto, donde ejerce como maestro de ceremonias profesional. (Suárez, 1999, p.147).

En cuanto a esta definición que comparte Héctor Luis Pérez, esta plantea una visión general del concepto de músico, y destacando la frase: “personaje del proceso de creación sonora de una sociedad”, resalta el papel de quien interpreta, compone o transforma los sonidos dentro del entorno colectivo. No se hace distinción específica sobre el tipo de ejecutante, sino que se entiende su labor como una transformación sonora de un espacio perceptible y físico, donde su presencia lo convierte en figura reconocible. Así quien hace música no solo interpreta, si no deja huella: crea historia dentro de una ciudad y un pueblo.

No obstante, hay que reconocer que diversos factores influyen en cómo es recibido. En algunos contextos es valorado, mientras que en otra pasa desapercibida. Por ejemplo, en espacios como cafés o bares, la atención del público suele estar centrada en la convivencia, por lo que el intérprete puede convertirse en parte del ambiente sin captar toda la atención, a menos que cuente con una trayectoria consolidada o un grupo de seguidores.

En contraste, en el espacio urbano -particularmente en el centro de las ciudades- la percepción cambia radicalmente. A menudo, se le asocia injustamente con condiciones de marginalidad, como la indigencia o la mendicidad. Esta mirada prejuiciosa desvaloriza su papel artístico y cultural, e invisibiliza la riqueza que aporta al paisaje sonoro y simbólico del entorno.

Olga Picún doctora y maestra en Ciencias Antropológicas por la UAM y maestra de música por la UNAM define:

Un músico callejero es una persona o grupo de ellas que ejecuta un tipo de repertorios ya sea de su creación o no, conformado por uno o varios estilos o géneros musicales, o que representa o dramatiza algún ritual en el espacio público, para recibir una retribución económica” (Picún, 2007, p.8).

El espacio público se convierte en una alternativa que, a menudo no se percibe como una forma legítima de trabajo. Junto a los intérpretes, coexisten otras expresiones culturales y vendedores ambulantes, todos ellos buscan en la búsqueda de estrategias para conectar con un público diverso, portador de múltiples significados sociales. En este sentido, “la denominación músico callejero, en términos analíticos, corresponde a una categoría diferente a las de músico culto o popular” (Picún, 2007, p. 9), ya que su práctica responde a dinámicas particulares de producción, circulación y recepción del arte sonoros. Por su parte, las autoridades estatales tienden a clasificar estas actividades dentro del sector informal de servicios, sin reconocer las dimensiones intangibles que implican, como el valor cultural, simbólico y comunitario que representa la música callejera (Argüello, 2017, p. 116). En este contexto, quienes se dedican a tocar en la vía pública deben obtener un permiso para ser considerados “trabajadores no asalariados”, lo cual les otorga

acceso a un espacio específico, como ocurre en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Sin embargo, este permiso conlleva una serie de limitaciones territoriales y administrativas, ya que restringe la actividad a zonas determinadas y debe renovarse cada seis meses. El proceso de obtención es complejo: según testimonios de músicos, como el de un artista uruguayo residente en la ciudad, para obtener el permiso es necesario enviar un video demostrativo de su trabajo y proporcionar datos personales. Esta solicitud es evaluada por la Casa de Cultura y posteriormente autorizada por la Dirección de Comercio, mediante un gafete oficial.

En el pasado, la falta de este permiso podía derivar en consecuencias graves, como el despojo del espacio de trabajo o incluso la confiscación del instrumento. En este sentido, José Luis Origel, guitarrista urbano, relata que en repetidas ocasiones fue cuestionado por las autoridades de fiscalización. No obstante, logró hacerles comprender que su actividad no era comercial en sentido estricto, sino que él tocaba libremente y las personas, de forma voluntaria, le ofrecían una retribución económica.

Si bien es comprensible la necesidad de regulación para mantener el orden en el espacio público, también se evidencia —aunque sin generalizar— la falta de empatía institucional hacia una práctica cultural legítima que aporta identidad, estética y valor simbólico al entorno urbano.

La definición también contempla la retribución económica como uno de los propósitos. Si bien algunos artistas priorizan la expresión musical, una gran parte de quienes interpretan en la vía pública lo hacen condicionados por necesidades materiales. Por diversas razones, encuentran en esta práctica una forma variable de subsistencia dentro de una posición subalterna. No obstante, también intervienen factores como la vocación, la disciplina artística y el compromiso con el instrumento, mediante una práctica constante de piezas relacionadas desde su percepción de lo que puede conectar con el público.

Desde un enfoque historiográfico, Alicia Martínez Gill, Doctora en Industrias Culturales y de la Comunicación por la UPV, asistente en servicios culturales y fotógrafa de la comunidad Valenciana, se ha interesado en los aspectos socioculturales e históricos del fenómeno. En su estudio, orienta el concepto hacia el término *busker*. Según *The American Heritage* (2018), este se refiere a quien interpreta música en espacios públicos con fines de entretenimiento, generalmente acompañado por una solicitud voluntaria de dinero. Esta forma de expresión “corresponde a la forma de transmisión de la música popular tradicional” (Gill, 2019), como lo señala también Carmen Vela, coordinadora de las Noches Bárbaras en Madrid. Aunque el vocablo *busker* aún no es común en México y no existe un término específico que englobe esta figura, es relevante a identificar las nociones actuales que se emplean en otros contextos. A su vez, es en este proceso creativo —donde convergen diversidad cultural y libertad de expresión— se configura un

espacio de dialogo. De ahí la importancia de la música como medio de comunicación intelectual. Como afirma Villodre (2012): “Una comunicación intercultural eficaz no supone conocer otras culturas sino repensar la propia, alejarnos de estereotipos, promover las relaciones”.

PERCEPCIÓN MUSICAL Y SONORA COMO AMBIENTACIÓN URBANA

Las nociones de percepción implican actitudes, valores sociales y creencias, los cuales se apropian simultáneamente con la interpretación subjetiva de la realidad. Esta se construye a partir de la relación individual con el pensamiento simbólico de una sociedad o cultura determinada. Aunque el estudio de la percepción ha sido abordado principalmente desde la psicología —en relación con el aprendizaje, las emociones, las actitudes y la personalidad—, María Concepción Morán Martínez, en su artículo *Psicología y arte: la percepción de la música* propone diversas clasificaciones centradas en los mecanismos fisiológicos que intervienen en los procesos cerebrales. Estas incluyen: la percepción directa, derivada de los estímulos recibidos en un estado consciente, y la percepción inteligente, relacionada con la simbolización de experiencias cotidianas, como las expectativas, estados motivacionales y emociones (Morán Martínez, 2010, p. 60).

Por su parte, Umberto Eco sostiene que el trabajo artístico busca cuestionar nuestros esquemas perceptivos, proponiendo que “en ciertas circunstancias las cosas podrían presentársenos también de forma diferente, o que existen posibilidades de esquematización alternativa, que hacen pertinentes de forma provocadoramente anómala algunos rasgos del objeto” (citado en Morán Martínez, 2010). De este modo, la percepción puede entenderse como un mecanismo profundamente individual, aunque influenciado por factores sociales y culturales específicos.

En lo que respecta a la percepción musical, esta se origina biológicamente en el proceso de escucha, mediado por el sistema auditivo, que está conectado al sistema nervioso y requiere la participación de ambos hemisferios cerebrales. Investigaciones de Kimura (1974), Mazziotta (1982) y Peretz (1994), entre otros, han demostrado que el hemisferio derecho se encarga de identificar y discriminar melodías, tonos y timbres, mientras que el izquierdo reconoce los estímulos musicales y activa la región frontal del cerebro, facilitando la 'búsqueda lexicosemántica de la estructura musical'²⁰ (Talero Gutiérrez, Serrano & Espinosa Bode, 2004, p. 1170). Este proceso permite no solo identificar la melodía, el ritmo y su cualidad estética, sino también reconocer la voz del intérprete, el título de la canción, la letra y los recuerdos que esta puede evocar.

La definición más precisa sobre percepción musical, según Morán Martínez, es:

Un proceso psicológico en el que se integran las variables físicas del sonido con procesos como el aprendizaje, la memoria, la motivación y la emoción; todo esto enmarcado en un contexto estético y sociocultural determinado, que permite organizar e interpretar la información sensorial para darle significado” (Morán Martínez, 2010, p. 60).

Y aunque la definición provenga de investigaciones científicas, en este caso psicológicas, en el presente estudio se retomarán las dimensiones culturales y artísticas con un enfoque dirigido a lo social. La percepción que aquí se aborda está relacionada tanto con el público —con o sin formación musical— como con quienes se expresan en el espacio urbano, cuya vivencia del entorno es sustancialmente distinta.

Los paisajes sonoros urbanos constituyen componentes relevantes en la configuración de la identidad de una ciudad. Dentro de estos, los elementos armónicos son aquellos que resultan agradables al oído, desempeñan un papel fundamental en la experiencia cotidiana del entorno. Esta cualidad es frecuentemente generada por intérpretes que intervienen el espacio público a través del sonido. En muchos casos, dichos agentes no provienen de una formación académica formal, sino que han desarrollado su práctica musical en contextos informales, principalmente en las calles.

La metodología de aprendizaje y transmisión musical en los conservatorios difiere significativamente de la que se da en entornos no institucionalizados, lo que da lugar a expresiones sonoras distintas, asociadas a lo que se ha denominado música urbana. Estos artistas suelen desplazarse por diferentes espacios públicos, buscando entablar una relación directa con el público transeúnte.

“A lo largo de la historia han sido muchos los estilos musicales que se han adscrito a determinadas ciudades, los denominados sonidos o escenas locales” como Detroit, Manchester o Seattle “y que han servido para aportar una carga simbólica a estas urbes y que, a su vez y en una relación, han dotado de una identidad y un valor añadido a diferentes movimientos musicales” (Viñuela, 2010).

Pierre Bourdieu, en su texto *Elementos para una teoría sociológica de la percepción artística*, aborda los mecanismos sociales que influyen en la forma en que se percibe el arte. Señala que el proceso perceptivo comienza con la interacción entre el objeto y el sujeto, quien interpreta dicho objeto a partir de su experiencia previa. Esta interpretación puede variar entre una comprensión superficial o profunda, dependiendo del bagaje cultural del observador.

Bourdieu introduce conceptos fundamentales para comprender la relación entre percepción y cultura. Uno de ellos es la "cifra cultural", que se refiere al grado de desciframiento simbólico que el sujeto realiza, tanto de manera consciente como inconsciente. En contraposición, propone el concepto de "error de cifra", para explicar aquellas situaciones en las que no se logra una interpretación adecuada debido a la ausencia de los códigos culturales necesarios, señalando que “no hay percepción que no incorpore un código inconsciente (Bourdieu, 2002).

En el contexto artístico, donde el artista actúa como emisor y el espectador como receptor, la obra de arte funciona como medio de interpretación. Esta solo puede ser apreciada plenamente cuando el espectador dispone de los conocimientos previos que le permiten contemplarla y disfrutarla estéticamente.

Por estas connotaciones podemos entender que la percepción musical está ligada a la escucha y a la atención de la música callejera. Los elementos que se identifican en este entorno incluyen el sonido de una guitarra, una voz a lo lejos, una bocina y fragmentos musicales diversos.

¿Es posible reconocer la melodía o la canción que se interpreta? Esta percepción es subjetiva: cuanto más sensibles seamos a los sonidos, más nos acercaremos a una escucha plena. La experiencia auditiva está íntimamente relacionada con los gustos individuales.

A partir de los elementos culturales que originan esta musicalidad urbana, el marco teórico incorpora la idea de que “la interacción de los procesos perceptuales se puede entender observando las estrategias que seguimos cuando agrupamos sonidos que posteriormente adquieren un significado” (Morán Martínez, 2010). Según los estudios musicales sobre percepción, “la forma en que agrupamos los sonidos depende de nuestras expectativas, que están en relación con nuestros conocimientos musicales; además, debido a que la polisemia es una característica del arte, siempre podremos encontrar nuevas formas de agrupación” (Morán Martínez, 2010, pp. 63).

LA MÚSICA Y LA IDENTIDAD LEONESA

La música es una manifestación cultural y artística que tiene la capacidad de “transmitir un conjunto de conocimientos, habilidades y valores que son intrínsecos al artista que la ha producido y, al mismo tiempo, transmite emociones y sentimientos que pueden considerarse comunes a todas las culturas que comparten un territorio” (Villodre, 2012).

En este contexto, el territorio se convierte en el espacio donde ocurre el proceso artístico, y donde convergen los actores musicales que son originarios o partícipes de dicha región, lo que justifica su elección como foco de esta investigación.

Según información de la página oficial del instituto cultural de León, existe una ausencia de identidad en la ciudad, esta se manifiesta en una trayectoria discontinua, caracterizada por logros aislados que, si bien destacaron en su momento, no lograron consolidarse como referentes duraderos. “Esa falta de firmeza se traduce en una historia con tropiezos, en éxitos aislados que van haciendo caminos sin huellas” (Flores Disonantes, 2018).

Ejemplos representativos de estas trayectorias se encuentran documentados en publicaciones como Revista Bulevar, Pop y Letras, donde se registran dinámicas

musicales en torno al género del rock, ofreciendo un panorama fragmentado pero significativo de la escena local.

“Ya en los noventa, Decibeles logró bastante, se posicionó como una propuesta emergente del rock en México y su música y videos llegaron a MTV y Telehit, éxitos considerables en esa época para una banda de la ciudad”

“En esta nueva década, los millennials tuvimos a nuestro referente con los Robot Junkie Paradise, quienes crearon un estilo, sonido y energía que los convirtió en favoritos de la ciudad junto con la movida del Monaghan y sus feligreses. Los RJP muy pronto volaron las fronteras guanajuatenses para compartir escenario y rolas con figuras como Gil Cerezo, Lng/Sht, Tino el Pingüino, entre otros (Esteba, 2018)”

Bandas como *Los Free Minds*, *Decibeles* y *Robot Junkie Paradise* lograron dejar una huella significativa en sus respectivas épocas. La evolución tecnológica y cultural ha transformado profundamente las formas de creación, distribución y consumo musical. A pesar de los cambios, la música es una poderosa forma de expresión y conexión humana.

Para comprender las bases fundamentales de este estudio cultural, es necesario considerar que dentro de la música popular urbana emergen diversas manifestaciones, tales como el tango, el jazz, la ranchera, la proyección folclórica y el rock, es decir, expresiones muy distintas entre sí, con diferentes niveles de especulación armónica, melódica y ritmo” (Hidalgo, García Brunelli, & Salton, 1982). Estas manifestaciones conforman un amplio espectro de géneros que han sido apreciados y seleccionados por los intérpretes según sus preferencias o contextos culturales.

JOSÉ LUIS ORIGEL: LA MÚSICA COMO ALIMENTO DEL ESPÍRITU

José Luis Origel, de 70 años, es originario de la ciudad de León, Guanajuato. Músico multinstrumentista –principalmente guitarrista y pianista–, comenzó su camino en la música a los 13 años, cuando su padre llevó a casa una guitarra y, por casualidad, nació en él la curiosidad de tocar. A partir de ahí, su talento se desarrolló de forma autodidacta, aprendiendo con la guía de amigos y su oído musical.

Con el tiempo, se consolidó como maestro de su instrumento principal en diversas escuelas de música y participó en múltiples eventos locales, como la reconocida Motofiesta de León, donde formó parte del grupo *Pepe el Toro es Inocente*.

Sin embargo, la pandemia por COVID-19 interrumpió sus clases, lo que lo llevó a buscar nuevas formas de sustento. Fue entonces cuando decidió aventurarse por primera vez a tocar en la vía pública.

Desde entonces, José Luis ha encontrado en las calles no solo una forma de sobrevivir, sino también un espacio de conexión auténtica con el público. Relata que una de sus mayores satisfacciones es el aprecio de la gente, tanto en el espacio

urbano como en redes sociales, especialmente en YouTube, donde ha recibido felicitaciones y mensajes de admiración desde distintas partes del mundo. “Es un orgullo estar aquí porque hay gente a la que le gusta mi trabajo, y realmente yo vengo con gusto a tocar”, afirma con emoción.

Su repertorio es amplio y exigente: incluye música instrumental, rock clásico— The Beatles, Led Zeppelin, Creedence, Iron Maiden— y rock pop nacional como Fobia, Caifanes y Maná. Para él, estas canciones son verdaderas “obras de arte”, por la complejidad que representan al interpretarlas. Sin embargo, en la calle adapta sus presentaciones al gusto del público, procurando ofrecer piezas que puedan ser disfrutadas por un público diverso.

“La música es el alimento del espíritu. A algunos no les puede gustar lo que yo toco, pero les gusta otra música, y eso también los pone contentos, les cambia el estado de ánimo. Yo he procurado tocar música instrumental porque es muy asimilable y se disfruta, al igual que el rock clásico. A mí me gusta tocar obras de arte” (Origel, 2025).



HÉCTOR: TRADICIÓN SONORA EN LAS CALLES DE LEÓN

Héctor, originario de León, Guanajuato, ha dedicado su vida al oficio de organillero desde los 14 años. Hoy, con más de 40 años de trayectoria, sigue recorriendo las calles con su instrumento, y afirma con convicción que continuará “hasta que Dios me dé licencia”.

Aunque su trabajo ocurre en el espacio público, Héctor no se considera un músico callejero, sino un portador de música tradicional. Aprendió el arte del organillo gracias a su padre, su abuelo y sus tíos, quienes le transmitieron este saber como parte de una herencia familiar. De los nueve hermanos en su familia, él es el único que continúa con esta tradición. Su historia se entrelaza con la de la Ciudad de México, donde se consolidó este oficio y desde donde se expandió a otros lugares como León, donde su padre trabaja desde 1965. También ha recorrido otros municipios del estado, como Guanajuato capital.

“Trabajar con el organillo me ha dado muchas satisfacciones, un poco de estabilidad económica”, comenta, aunque reconoce que no cuenta con seguridad social ni prestaciones. Aun así, valora la posibilidad de llevar algo a casa cada día: “ya sea poquito, mucho o regular”.

Más allá de la ejecución técnica, Héctor posee un profundo conocimiento histórico y cultural sobre su instrumento, lo que fortalece su identidad como custodio de una tradición viva. El organillo funciona mediante rollos con placas metálicas que, al girar, reproducen hasta ocho melodías distintas. Entre las canciones que interpreta están *Solamente una vez* de Agustín Lara, *El rey* de José Alfredo Jiménez, *Las mañanitas*, *La cucaracha*, *La Adelita*, *Luna de Xelajú*, *Las golondrinas* y el vals *Viva mi desgracia*.

Con el tiempo, ha aprendido a seleccionar cuidadosamente las melodías que carga en su organillo, adaptándolas al contexto y al público de cada lugar. Esta capacidad de lectura del entorno es parte esencial de su práctica, que considera un arte y un legado en peligro, dado que los organillos han dejado de fabricarse.

Héctor no solo reproduce música, sino que encarna una memoria sonora que resiste el paso del tiempo y se vuelve significativa para quienes lo escuchan, manteniendo viva una tradición que forma parte del paisaje urbano y cultural de León.



Barajas R.C (2025). Entrevista Héctor: tradición sonora en las calles de León.

León, Gto.

Toda la música me conmueve, todavía estoy interpretando una canción bonita y de repente me llega, siento en el espíritu en el alma, siento la vibra, siento algo bonito y así mucha gente. Es música de viento, como tal el aire se la lleva, son las notas musicales” (Gallardo, 2025).

DANIEL BORRELL: VOZ DEL SUR EN LAS CALLES DE LEÓN

Daniel Borrell, guitarrista y cantante de 70 años, es originario de Uruguay y reside en León, Guanajuato, desde hace seis años. Su relación con la música comenzó a temprana edad, y a los once años ya pisaba escenarios. A los diecisiete, durante una noche en una peña —espacio típico en Uruguay donde se come, se bebe y se escucha música en vivo—, conoció a Mercedes Sosa. "La Negra", como era conocida, quedó impresionada con su voz y meses después, lo contactó para integrarse a sus giras. Sin embargo, Daniel abandonó la música por un tiempo: “Me aburrí y la dejé”.

Años después, su historia da un giro inesperado. Luego de mantener una relación a distancia con una mujer originaria de León, decide mudarse a

México. Vende todas sus pertenencias, motivado por el amor y su pasión compartida por la poesía, pues fue en un foro nacional de poesía donde se conocieron. Inicia aquí un negocio de cosméticos, pero con la llegada de la pandemia por COVID-19, debe cerrar definitivamente.

Ante esta crisis, retoma la música y decide salir a tocar en las calles del centro histórico de León en 2022. Al principio lo hace con su guitarra y sentado en el suelo. Con el tiempo, mejora su equipo: adquiere una bocina, un banco, soportes para tableta y celular, y un micrófono con base. Así, logra presentaciones más cómodas, reproducir pistas de karaoke y conectar mejor con el público que transita por la zona cercana al Templo Expiatorio.

Uno de los mayores retos ha sido la gestión del permiso para tocar en vía pública. El proceso implica enviar un video y datos personales a la Casa de Cultura, y posteriormente a Comercio Municipal, donde se otorgan gafetes a los músicos aprobados. “Parece que quieren ver si uno aúlla o al menos canta”, comenta con humor. Resalta también las condiciones del permiso: no presentarse bajo efectos de alcohol o drogas, mantener el respeto y controlar el volumen para no molestar a los comercios cercanos.

El repertorio de Daniel es amplio y ecléctico. Canta boleros, trova, tangos, rancheras y baladas. Interpreta desde Julio Jaramillo y Facundo Cabral, hasta Alan Jackson, Bob Dylan, The Beatles, Elvis Presley y John Lennon. También aborda clásicos del rock en español y el pop de Roberto Carlos, Raphael y Miguel Ríos. Su enfoque, sin embargo, está en ofrecer una experiencia sonora para escuchar y disfrutar.



Hoy, Daniel busca ampliar su presencia a través de redes sociales y tarjetas de presentación, con la intención de ser contratado para amenizar eventos. Su voz pausada y repertorio reflexivo lo han convertido en una presencia entrañable en el paisaje sonoro del centro de León.

“Yo normalmente hago lo que a mí me gusta, hay montones de canciones... y un público que gusta de este estilo... Mi estilo de repertorio es para escuchar.”

Barajas R.C (2025). Entrevista Daniel Borrell: voz del sur en las calles de León.

León, Gto.

CONCLUSIONES

La figura del músico callejero representa una compleja intersección entre el arte, la cultura, la economía y espacio urbano. Lejos de ser un acompañamiento sonoro, su presencia transforma el entorno cotidiano en un escenario simbólico, donde se expresan tanto la identidad individual como la colectiva. A través del tiempo, esta práctica ha oscilado entre la aceptación social y la marginación, lo que evidencia la carga histórica y simbólica que aún pesa sobre ella.

En el caso específico de León, la falta de una identidad musical consolidada refleja no una carencia de talento, sino la ausencia de estructuras de apoyo sostenido y de reconocimiento cultural. Aun así, los músicos urbanos siguen construyendo escenas sonoras propias, influencias por géneros aportando así a la diversidad musical de la ciudad.

La percepción de la música en el espacio público no es neutra; esta atravesada por factores sociales, estéticos y emocionales que condicionan la recepción del oyente y la legitimidad del interprete. Como plantea Bourdieu, la percepción esta mediada por el bagaje cultural del sujeto, lo que profundiza la distancia entre el arte callejero y las formas institucionalizadas de la música.

Reconocer el valor artístico, comunicativo y simbólico de los músicos urbanos no solo observar su presencia, sino también cuestionar las estructuras que los invisibilizan y cuanto de estas adjudicaciones hasta cierto punto ciertas. Puesto que no es lo mismo el músico como se visualiza y como lo miran las personas que van pasando.

El acercamiento a las personas para recopilar historia oral resulta profundamente satisfactorio: cuántas voces, recuerdos y detalles enriquecen la memoria colectiva de una ciudad. Más que registrar un fragmento de vida, este ejercicio invita a imaginar cómo gestionar y visibilizar esas experiencias donde la música se convierte en puente entre el artista y el transeúnte. Escuchar es, en sí mismo, un acto de respeto y de reconocimiento.

Las entrevistas revelan matices complejos: para algunos, tocar en la calle es un orgullo, un oficio digno; para otros, un motivo de vergüenza, especialmente ante la mirada de colegas músicos formales. Entre ellos mismos hay tensiones, diferencias económicas, competencia y también solidaridad. Todos buscan abrirse paso en un espacio que, aunque público, no siempre es justo ni acogedor.

Y entonces surge una pregunta que atraviesa todo el trabajo: ¿Es posible, en ese contexto, escuchar y disfrutar genuinamente de la música callejera? ¿O lo urgente — la necesidad, el prejuicio, la indiferencia — nos impide detenernos y reconocer la belleza que resiste en la voz de quien canta al borde del olvido?

REFERENCIAS

- Argüello, GP. (09 de agosto de 2017). *Músicos callejeros en un contexto de gentrificación. apropiaciones y conflictos en los espacios públicos del centro histórico de la ciudad de México*. Tesis al grado de maestro en antropología social. D.F, México. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Bioletto Bueno Natalia. *Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular*. Texto de reflexión crítica. Departamento de estudios culturales. *Universidad de Guanajuato, Campus León*. Revista Resonancias vol.20 2016 11-35
- Bernabé Villoro, M. (2012). *La comunicación intercultural a través de la música. Espiral. Cuadernos del Profesorado*, 5(10), 87-97. Disponible en: <http://www.cepcuevasolula.es/espisal>. Bourdieu, Pierre (2002). "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en: *Campo de poder, campo intelectual*. Argentina: Montresor, pp. 61-95.
- Cámara de Landa Enrique. *El papel de la etnomusicología en el Análisis de la Música como mediadora intercultural*. HAOL, Núm. 23. *Universidad de Valladolid, Spain*. 15 octubre 2010. (73-84).
- Capistran, Raul. G (2020), El aprendizaje musical informal: un enfoque de aprendizaje subutilizado, ARTE: Inter y transdisciplinariedad. Año 5, No. 9, pp. 9-16.
- Casas Restrepo, F. J., & de Irizarri B, A. (2007). *El protocolo y la música. Conferencia: el protocolo y la música*. (pág. 10). Universidad de la Sábana.
- Cisneros Esteban y Navarro Navarrock Armando (2016); *León, ciudad del rock: 10 grupos para iniciarse en la música panza verde (1959-1991)*. cotidiano. Sitio: <http://www.eslocotidiano.com/articulo/tachas-159/leon-ciudad-rock-10-grupos-iniciarse-musica-panza-verde-1959-1991/20160625235327030668.html>
- Cisneros Esteban. (2018). "Yo voy a hacer música hasta que me muera". Entrevista con Efrén 'Conejo' Contreras. *Bulevar. Pop y letras*. Proyecto editorial en León, Guanajuato.
- Cisneros Esteban. (2017) Origen, un grupo que busca la poesía urbana en el rock. *Bulevar. Pop y letras*. Proyecto editorial en León, Guanajuato.
- Copland, Aaron (2013). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 17- 46
- Dahlhaus, C. (2012). ¿Existe la música? En c. Dahlhaus, & h. H. Cheggbrecht, *¿Qué es la música?*

(págs. 9-16). Barcelona: Acantilado.

Delgado Rivera Efraín; González Jaime M. *Una historia antroponómica de la música alternativa de León*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. XXVI, núm. Esp.6, 2020; Universidad de Colima. Sitio:

<https://www.redalyc.org/jatsRepo/316/31662390015/html/index.html>

Energía Julio; NavarroRock Armando. *León: un trabajo de crónica e investigación* (1989) – Parte

1. Bulevar. Pop y letras. Proyecto editorial en León, Guanajuato. Agosto 25, 2020.

Elvia, B. y Saucedo, I. A. (2011). Habitar la calle: pasos hacia una ciudadanía a partir de este espacio. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 1(9), 269-285. Recuperado de: <http://revistaumanizales.cinde.org.co/rllcsnj/index.php/Revista-Latinoamericana/article/view/356>

Flores Disonantes, J. (2018). Alternativas Revista Cultural. Obtenido de León de las identidades musicales: <http://institutoculturaldeleon.org.mx/icl/story/6217/Le-n-de-las-identidades-musicales#.X7yfnXBKjIU>

Gil, A. M. (2020). Aproximaciones al busker en España: análisis de la situación actual en Madrid, Barcelona y Valencia. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*.

Gómez Vargas Héctor. La generación de la rocosa. Parte 2: La presencia del olvido. Bulevar. Pop y letras. Proyecto editorial en León, Guanajuato.

Martínez Berriel Sagrario. (2011). *El género de la música en la cultura Global*. Universidad de Salamanca. Revista transcultural de música. Sociedad de Etnomusicología.

Mercado Villalobos Alejandro. (2019) *Música y fiesta en Guanajuato. Notas sobre la vida cotidiana en dos ciudades del Bajío porfiriano*; Let. hist. no.20 Guadalajara.

Millet, JM. (2020). Musica y significado. *Teorema*, XIX (200), 5-25.

Morán Martínez, MC. (2010). Psicología y arte: la percepción de la música. *Redalyc* (100), 58-64.

Herrera, I. M. (S/A). Introducción. Definiciones de música. La música como ciencia: concepto de musicología. Relaciones de la ciencia de la música con otras disciplinas. Fuentes de investigación musical. Métodos de investigación musical. (pág. 20). Universidad de Jaén

- Hidalgo, M., García Brunelli, O., & Salton, R. (1982). Una aproximación al estudio de la música.
- Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (Nº 5).
- Picún, FO. (24 de Julio de 2007). Una tipología de las prácticas de los músicos callejeros del centro histórico de la ciudad de México. Tesina de Maestría en Ciencias Antropológicas. D.F., México. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- Rionda Luis Miguel. *Las culturas populares guanajuatenses ante el cambio modernizador*. Secretaría de Educación, Cultura y Recreación del Gobierno del Estado de Guanajuato. S/A Rodríguez, MD. (1997). *Expresión y Apreciación Musical*. Estado de México: OXFORD University Press.
- Samper Arbeláez Andrés. (2012). *Educación musical a nivel superior e interculturalidad en el siglo XXI: nuevas epistemologías, nuevas aproximaciones didácticas*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Sánchez, OJ. (2002). Lenguajes en intersección: "culto" y "popular" en la configuración del campo musical. HUELLAS; Búsquedas en Artes y Diseño (2), 55-66.
- Sánchez Pérez José J. *La Gestión Cultural en la Plaza Del Músico "José Alfredo Jiménez" De León Guanajuato, ¿Apropiación/Violencia, Regulación O Elusión? Un Acercamiento Desde La Etnomusicología*. Ponencia presentada en el 2do. Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural. Cali Colombia. 20 de octubre de 2017.
- Suárez, H P. (1999.). Aproximación a la figura del musico: panorámica sociocultural. Dialnet, Nº 31, Nº 73 Universidad de León.
- Talero Gutiérrez, C., Serrano, JZ., y Espinosa Bode, A. (2004). Percepción musical y funciones cognitivas. ¿Existe el efecto Mozart? REV NEUROL, 39(12), 1167-1173.
- Villodre, M. d. (2012). La comunicación intercultural a través de la música. Espiral cuadernos del profesorado, 5(10), 87-97.
- Viñuela, E. (2010). El espacio urbano en la música popular: de la apropiación discursiva a la mercantilización. Trípodas, (número 26).
- Viteri Morejón Juan p. *Música Y Globalización. Hardcore Y Metal En El Quito Del Siglo XXI*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales sede Ecuador. Programa de Antropología. 2011.
- Rodolfo Herrera P. (2017) Julio Energía: una vida. Bulevar. Pop y letras. Proyecto editorial en León, Guanajuato.

SOBRE LA AUTORA

Rosa Carolina Barajas Ríos

Licenciada en Cultura y Arte y egresada de la Maestría en Nueva Gestión del Patrimonio y Arte por la Universidad de Guanajuato. Ha sido Coordinadora de Eventos Culturales en el Centro Cultural San Gabriel y Coordinadora Social de la Orquesta y Coro de Fundación León. Fundadora e integrante del colectivo cultural *Ojo de Piedra*, donde impulsa proyectos de gestión, producción y difusión artística. Tallerista y docente de música para infancias en instituciones educativas y culturales. Ha colaborado en programas como Veranos de la Ciencia y el CICES. Cuenta con más de quince años de experiencia en el ámbito musical. Su interés se centra en fortalecer la identidad, la comunidad y los vínculos humanos a través del arte.

INTEGRACIÓN DEL APRENDIZAJE ARTÍSTICO-CULTURAL EN LA EDUCACIÓN
PRIMARIA: UNA PROPUESTA INNOVADORA DESDE EL MÉTODO MINJARES Y LA
EXPERIENCIA EN EL MUSEO DE ARTE E HISTORIA DE GUANAJUATO

INTEGRATION OF ARTISTIC-CULTURAL LEARNING IN PRIMARY EDUCATION: AN
INNOVATIVE PROPOSAL BASE DON THE MINJARES METHOD AND EXPERIENCE AT
THE MUSEUM OF ART AND HISTORY OF GUANAJUATO

Alejandri Ivette Urbina Ramírez
Universidad de Guanajuato
alejandri1616@gmail.com

Recepción: 25 de marzo del 2025

Aceptación: 23 de junio del 2025

Resumen

Este artículo presenta una reflexión sobre la integración del aprendizaje artístico-cultural en la educación primaria como parte de una propuesta innovadora para el desarrollo integral de los alumnos. A partir del método Minjares y enriquecido por la experiencia en el Museo de Arte e Historia de Guanajuato, se exploran las posibilidades educativas que ofrecen las experiencias artísticas y culturales para potenciar el aprendizaje en contextos escolares. Se abordan las implicaciones teóricas y metodológicas de esta propuesta, destacando el papel del arte como herramienta para el desarrollo cognitivo y emocional de los estudiantes. Asimismo, se discuten las aplicaciones prácticas del enfoque en el aula, con un enfoque centrado en la formación integral de los estudiantes.

Finalmente, se ofrecen consideraciones sobre la importancia de este enfoque para la educación primaria y se señalan posibles líneas de investigación futuras que permitan profundizar en el impacto del aprendizaje artístico-cultural en diferentes contextos educativos.

Palabras clave: aprendizaje artístico-cultural, educación primaria, método Minjares, Museo de Arte e Historia de Guanajuato.

Abstract

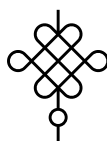
This article presents a reflection on the integration of artistic-cultural learning in primary education as part of an innovative proposal for the holistic development of students. Based on the Minjares method and enriched by the experience at the Museum of Art and History of Guanajuato. It explores the educational possibilities that artistic and cultural experiences offer to enhance learning in school contexts. The theoretical and methodological implications of this proposal are discussed, highlighting the role of art as a tool for students' cognitive and emotional development. Furthermore, the practical applications of this approach in the classroom are considered, with a focus on the comprehensive development of students.

Finally, considerations are provided on the importance of this approach for primary education, and potential future research directions are identified to deepen the impact of artistic-cultural learning in diverse educational contexts.

Keywords: artistic-cultural learning, primary education, Minjares method, Museum of Art and History of Guanajuato.



*El arte no reproduce lo visible;
hace visible lo que no siempre lo es*
Paul Klee



INTRODUCCIÓN

La educación artística y cultural en el ámbito de la enseñanza primaria desempeña un papel fundamental en el desarrollo integral de los alumnos. En este artículo, se explora una propuesta educativa innovadora que busca enriquecer el proceso de aprendizaje mediante la integración del arte y la cultura, correlacionándolo con el método Minjares y la experiencia en el Museo de Arte e Historia de Guanajuato.

Partiendo de la pregunta de investigación: "¿Cómo podemos optimizar el proceso de enseñanza-aprendizaje en la fase 3 de la Nueva Escuela Mexicana mediante la integración del aprendizaje artístico y cultural?", esta propuesta busca ofrecer un enfoque integral que trascienda las limitaciones del aula tradicional, promoviendo el aprendizaje significativo a través de experiencias artísticas y culturales. A través de un análisis de los principios pedagógicos del método Minjares y su aplicación en el contexto de la educación primaria, se propone un modelo de enseñanza que fomente el desarrollo de competencias académicas y socioemocionales en los estudiantes.

En un contexto educativo que enfrenta nuevos desafíos y oportunidades, es crucial reflexionar sobre la importancia de integrar el aprendizaje artístico y cultural en el currículo escolar. Este enfoque no solo promueve el desarrollo de habilidades creativas y artísticas, sino que también fortalece la apreciación de la diversidad cultural, refuerza el sentido de identidad y pertenencia de los estudiantes, y les permite abordar de manera crítica los desafíos del entorno globalizado.

A lo largo de este artículo, se analizarán los principios y componentes específicos del método Minjares aplicados a la educación primaria, las reflexiones derivadas de la experiencia en el Museo de Arte e Historia de Guanajuato, así como las implicaciones de este enfoque para la enseñanza de la lectoescritura y la integración de las artes en la educación primaria.

Asimismo, se abordarán las implicaciones metodológicas de esta propuesta y su aplicabilidad en distintos contextos escolares, promoviendo una educación artística como estrategia de desarrollo integral.

Con esta iniciativa, se pretende ofrecer una visión innovadora, respaldada teóricamente, que inspire a educadores y profesionales del ámbito cultural a integrar el arte y la cultura como herramientas fundamentales para el desarrollo integral de los alumnos en la Nueva Escuela Mexicana.

PRINCIPIOS PEDAGÓGICOS DEL MÉTODO MINJARES

El método Minjares, en su enfoque pedagógico, se sustenta en una serie de principios fundamentales que guían el proceso de enseñanza y aprendizaje de la lectoescritura en niños en fase 3 de la Nueva Escuela Mexicana. Como señala Minjares (1990), estos principios, basados en las corrientes constructivistas y socio-constructivistas, buscan promover una experiencia educativa que sea tanto enriquecedora como contextualizada para los estudiantes.

En primer lugar, el método Minjares adopta un enfoque constructivista del aprendizaje, que reconoce la capacidad activa de los estudiantes para construir su propio conocimiento. Según Piaget (1950), se fomenta la participación activa de los niños en su proceso de aprendizaje, permitiéndoles explorar, experimentar y reflexionar sobre los conceptos de lectoescritura.

Asimismo, se prioriza el aprendizaje significativo, donde los nuevos conocimientos se vinculan con las experiencias previas y la realidad cotidiana de los estudiantes. Ausubel (1963) sostiene que esto implica conectar los conceptos de lectoescritura con situaciones concretas y relevantes para los niños, facilitando así su comprensión y aplicación práctica.

La contextualización del aprendizaje es otro principio clave del método Minjares. Vygotsky (1978) argumenta que es esencial situar el aprendizaje en contextos auténticos y significativos, reflejando la realidad sociocultural y lingüística de los estudiantes. De esta manera, se busca que los niños puedan transferir sus conocimientos y habilidades a diferentes situaciones y entornos.

Las artes desempeñan un papel fundamental en el proceso educativo según el método Minjares. Gardner (1983) destaca que se integran actividades artísticas, como la música, el teatro, la danza y las artes visuales, con el fin de enriquecer el aprendizaje de la lectoescritura y promover el desarrollo integral de los alumnos.

Finalmente, el método Minjares promueve el respeto a la diversidad cultural y lingüística de los estudiantes. Además, sostiene que se valora y reconoce la variedad de trayectorias y contextos socioculturales presentes en el aula, creando un ambiente inclusivo donde todos los niños se sientan valorados y respetados en su identidad cultural y lingüística.

A pesar de los logros observados en su implementación, es fundamental reconocer que la integración del arte en el proceso de lectoescritura aún carece de estudios sistemáticos que respalden su eficacia en diversos contextos. Aunque la relación entre las artes y el aprendizaje de la lectoescritura ha mostrado resultados positivos en la práctica, aún es necesario contar con una mayor validación teórica y empírica de estos enfoques. Vygotsky (1978) y Eisner (2004) han señalado que las artes no solo favorecen el desarrollo de habilidades creativas, sino también competencias cognitivas fundamentales como la resolución de problemas, la reflexión crítica y la capacidad de análisis, las cuales son esenciales en la adquisición de la lectoescritura. Este respaldo teórico es necesario para fortalecer el fundamento académico del método Minjares y garantizar su efectividad en diversos contextos educativos.

INTEGRACIÓN DEL ARTE Y LA CULTURA EN EL PROCESO EDUCATIVO

La integración del arte y la cultura en el proceso educativo no solo enriquece la experiencia de aprendizaje de los estudiantes, sino que también promueve su desarrollo integral al proporcionarles herramientas para comprender y enfrentar el mundo de manera creativa y reflexiva. Desde la perspectiva de Eisner (2004), el arte va más allá de la simple expresión creativa; es una forma de conocimiento que invita a los estudiantes a explorar, cuestionar y reinterpretar su entorno desde diversas perspectivas. La educación artística, según Eisner, no solo enseña habilidades técnicas, sino que también fomenta la apreciación estética y la sensibilidad hacia la diversidad cultural.

En este sentido, las ideas de María Acaso (2017) enriquecen la discusión al resaltar cómo la práctica artística promueve la autoexpresión y la construcción de la identidad de los estudiantes. Así mismo, argumenta que el arte no solo es una disciplina académica, sino una herramienta para explorar y expresar emociones, ideas y experiencias de manera creativa. La educación artística, según Acaso, fortalece la autoestima y el sentido de pertenencia cultural de los estudiantes al brindarles la oportunidad de conectarse con su patrimonio cultural e histórico.

Desde una perspectiva más amplia, Canclini (1995) aporta a la discusión al señalar que el arte y la cultura son elementos fundamentales en la construcción de identidades individuales y colectivas. La integración del arte y la cultura en el currículo escolar no solo enriquece la experiencia educativa de los

estudiantes, sino que también les permite explorar y valorar la diversidad cultural y artística de su entorno. Además, la obra de Augustowsky (2012) destaca cómo la educación artística promueve el pensamiento crítico y la reflexión sobre cuestiones sociales y culturales, preparando a los estudiantes para participar activamente en la sociedad y contribuir al cambio social a través del arte y la cultura.

Desde el enfoque metodológico del método Minjares, la integración del arte y la cultura en el proceso educativo se estructura a partir de estrategias didácticas que combinan la exploración artística con la alfabetización, favoreciendo el aprendizaje significativo. Un ejemplo de esto es la implementación de experiencias educativas en el Museo Arte e Historia de Guanajuato, donde los estudiantes interactúan con las obras de arte y generan producciones propias, relacionando el conocimiento teórico con la práctica creativa. Estas estrategias permiten que los estudiantes no solo adquieran conocimientos, sino que los vivencien desde su contexto cultural y artístico.

En conclusión, la propuesta educativa se basa en los principios de Eisner, María Acaso, Canclini y Augustowsky para enriquecer la experiencia de aprendizaje de los estudiantes. Desde un enfoque metodológico, el método Minjares estructura la integración del arte y la cultura en la educación primaria a través de estrategias didácticas basadas en la experiencia y la creación artística, promoviendo un aprendizaje significativo. La integración del arte y la cultura en el currículo escolar no solo cumple con los estándares académicos, sino que también promueve el desarrollo integral de los estudiantes al proporcionarles herramientas para comprender y enfrentar el mundo de manera creativa, reflexiva y crítica.

EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS Y CULTURALES EN EL AULA

La introducción de experiencias artísticas y culturales en el aula es esencial para nutrir la educación integral de los estudiantes y fomentar su aprecio por la diversidad cultural. Desde la perspectiva de Eisner (2004), las experiencias artísticas ofrecen a los estudiantes un medio para expresar sus emociones y explorar su creatividad, lo que enriquece su desarrollo emocional y cognitivo. Sin embargo, es importante no ver estas experiencias como actividades aisladas, sino como parte de un proceso más amplio de exploración y comprensión del mundo que los rodea.

Siguiendo este enfoque, María Acaso (2017) destaca la importancia de integrar las experiencias artísticas y culturales en el currículo escolar de manera coherente y significativa. Acaso sugiere que estas experiencias pueden servir como punto de partida para discusiones más profundas sobre temas sociales, históricos y culturales relevantes para los estudiantes. Al conectar las

experiencias artísticas con el contexto de los estudiantes, los docentes pueden fomentar una mayor comprensión y empatía hacia diferentes culturas y perspectivas.

Canclini (1995) aborda la interculturalidad como un aspecto central de las experiencias artísticas y culturales en el aula. Para Canclini, la diversidad cultural no solo debe ser reconocida, sino también celebrada y explorada en el entorno educativo. La integración de diversas expresiones artísticas y culturales en el aula no solo enriquece la experiencia educativa de los estudiantes, sino que también les brinda la oportunidad de desarrollar habilidades de comunicación, colaboración y pensamiento crítico en un contexto multicultural.

Desde una perspectiva práctica, Augustowsky (2012) enfatiza la importancia de proporcionar a los estudiantes oportunidades concretas para participar en experiencias artísticas y culturales en el aula. Esto puede incluir visitas a museos, talleres de arte, presentaciones teatrales o actividades de danza, que permiten a los estudiantes interactuar directamente con diferentes formas de expresión artística y cultural. Estas experiencias no solo enriquecen el currículo académico, sino que también promueven el desarrollo de habilidades sociales, emocionales y cognitivas en los estudiantes.

Dentro del método Minjares, estas experiencias se estructuran a través de actividades que vinculan el aprendizaje artístico con la lectoescritura. Por ejemplo, una estrategia utilizada en educación primaria consiste en la creación de relatos ilustrados, donde los estudiantes exploran una obra de arte o una manifestación cultural y, a partir de esta, construyen narraciones propias. Este proceso no solo fortalece la alfabetización, sino que también fomenta la creatividad, la apreciación estética y el análisis crítico.

En conclusión, la integración de experiencias artísticas y culturales en el aula es fundamental para proporcionar una educación de calidad que promueva el desarrollo integral de los estudiantes. Desde un enfoque metodológico, la propuesta basada en el método Minjares demuestra que estas experiencias pueden estructurarse dentro del currículo, permitiendo un aprendizaje significativo que vincula la expresión artística con el desarrollo cognitivo y social de los estudiantes.

ROL DEL DOCENTE COMO MEDIADOR DEL APRENDIZAJE

El rol del docente como mediador del aprendizaje es esencial en el proceso educativo, actuando como guía, facilitador y estimulador del desarrollo de los estudiantes. Desde la perspectiva de María Acaso (2017), el docente desempeña un papel fundamental como mediador cultural, conectando las experiencias de

los estudiantes con el contenido curricular de manera significativa y relevante. Acaso subraya la importancia de adaptar el enfoque pedagógico para promover un aprendizaje significativo, fomentando la reflexión crítica y el pensamiento independiente en los estudiantes.

Siguiendo este enfoque, el método Minjares enfatiza el papel activo del docente como mediador, no solo en la transmisión de conocimientos, sino en la construcción de experiencias de aprendizaje artístico-culturales que permitan a los estudiantes desarrollar habilidades cognitivas y socioemocionales. Esta perspectiva se alinea con Eisner (2004), quien resalta que el docente debe fomentar la participación activa, la colaboración y el diálogo en el aula. Bajo este enfoque, la mediación docente implica diseñar actividades que integren la observación, experimentación y producción artística como parte del aprendizaje cotidiano.

Por otro lado, Canclini (1995) destaca la importancia de que el docente reconozca y valore la diversidad cultural de los estudiantes, creando un ambiente de aprendizaje inclusivo donde todas las voces y perspectivas sean valoradas. En este sentido, el método Minjares ofrece estrategias para vincular el arte con la identidad y el entorno sociocultural de los estudiantes, permitiendo que la enseñanza sea más contextualizada y significativa.

Desde una perspectiva más práctica, Augustowsky (2012) resalta la importancia de la formación docente continua en el área de la educación artística y cultural. Para aplicar metodologías como el método Minjares, es clave que los docentes cuenten con herramientas pedagógicas que les permitan diseñar experiencias de aprendizaje basadas en la exploración artística y el diálogo interdisciplinario. Esto se traduce en estrategias innovadoras que potencien el pensamiento crítico y la creatividad en los estudiantes.

En conclusión, el rol del docente como mediador del aprendizaje dentro del método Minjares no solo implica la enseñanza de contenidos, sino también la generación de un entorno donde el arte y la cultura sean elementos vivos del proceso educativo. De esta manera, se promueve una educación integral que favorece la expresión, el análisis y la construcción de saberes desde una perspectiva artística y cultural.

DESAFÍOS Y OPORTUNIDADES

La implementación de la propuesta educativa, basada en los principios del método Minjares, presenta una serie de desafíos y oportunidades que deben ser abordados para garantizar su efectividad y éxito en el contexto escolar. Uno de los desafíos principales es la necesidad de superar las resistencias al cambio por parte de algunos docentes y directivos escolares. La integración de nuevas

metodologías y enfoques pedagógicos, como los que propone el método Minjares, puede encontrar resistencia debido a la comodidad con las prácticas establecidas y la falta de recursos y capacitación adecuados. Superar esta resistencia requiere un enfoque formativo continuo que garantice que los docentes y directivos comprendan la efectividad del método y su relevancia para los estudiantes.

Otro desafío importante es la diversidad de contextos educativos en los que se implementará la propuesta. Lo que puede ser efectivo en una escuela o comunidad puede no serlo en otra, debido a diferencias en recursos, infraestructura, cultura escolar y necesidades de los estudiantes. Por lo tanto, es crucial adaptar la propuesta a las características específicas de cada contexto, asegurando que sea relevante y significativa para los estudiantes y docentes involucrados. En este sentido, el método Minjares ofrece flexibilidad a diversos contextos, ofreciendo una metodología personalizada que toma en cuenta las particularidades de cada grupo y entorno educativo.

Sin embargo, estos desafíos también presentan oportunidades para el crecimiento y la mejora del sistema educativo. La implementación de la propuesta educativa puede ser una oportunidad para fortalecer la colaboración entre docentes, directivos escolares, padres de familia y la comunidad en general. Al involucrar a todos los actores relevantes en el proceso educativo, se pueden identificar y abordar de manera más efectiva los desafíos y aprovechar las posibilidades para mejorar la calidad de la educación. Este enfoque colaborativo es un principio clave del método Minjares, que promueve la integración de la familia y la comunidad como actores fundamentales en el proceso de aprendizaje.

Además, la implementación de la propuesta educativa puede ser una oportunidad para promover la innovación y la creatividad en el aula. Al fomentar un enfoque más centrado en el estudiante, se pueden desarrollar nuevas formas de enseñanza y aprendizaje que sean más motivadoras y significativas para los estudiantes. Esto puede incluir el uso de tecnología educativa, la integración de proyectos interdisciplinarios y el desarrollo de actividades extracurriculares que enriquezcan la experiencia educativa de los estudiantes. El método Minjares enfatiza estos aspectos al integrar la creatividad y el arte en el proceso educativo.

En resumen, la implementación de la propuesta educativa enfrenta desafíos significativos, pero también presenta oportunidades para mejorar la calidad de la educación y promover el desarrollo integral de los estudiantes. Es fundamental abordar estos desafíos de manera proactiva y colaborativa, aprovechando los espacios de innovación para mejorar el sistema educativo en su conjunto. Todo esto debe alinearse con los principios del método Minjares,

que proporcionan una guía pedagógica para la integración de la educación artística y cultural.

EXPERIENCIAS ENRIQUECEDORAS DURANTE LA IMPLEMENTACIÓN: VISITA AL MUSEO DE ARTE E HISTORIA DE GUANAJUATO

Como parte de la implementación de la propuesta educativa, se llevaron a cabo una serie de experiencias enriquecedoras que contribuyeron al desarrollo integral de los estudiantes. Una de las actividades destacadas fue la visita al Museo de Arte e Historia de Guanajuato, donde los estudiantes pudieron adentrarse en el patrimonio cultural y artístico de la región.

Durante la visita, los estudiantes exploraron una variedad de obras de arte de diferentes épocas y estilos, lo que amplió su comprensión sobre el arte y la historia. Esta actividad potenció su apreciación por la belleza y diversidad del mundo que los rodea, a la vez que estimuló su curiosidad y creatividad.

En particular, uno de los aspectos más impactantes fue la posibilidad de contemplar obras de arte que despertaron una reflexión profunda sobre su significado personal y cultural. Los estudiantes experimentaron una amplia gama de emociones, lo que promovió un análisis crítico y una conexión más profunda con las piezas expuestas.

Además, esta visita al museo brindó la ocasión para que los estudiantes compartieran lo aprendido, evidenciando el impacto de la experiencia en su desarrollo emocional y cognitivo. La actividad reflejó el valor de integrar experiencias artísticas y culturales en el currículo escolar, destacando cómo estas fortalecen el aprendizaje integral y enriquecen la educación.

PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

Durante la implementación de la propuesta educativa, se observaron diversos resultados que evidencian el impacto positivo de la integración del arte y la cultura en el proceso educativo. Uno de los logros más destacados fue el aumento del compromiso y la participación de los estudiantes en las actividades de aprendizaje. La incorporación de experiencias artísticas y culturales en el currículo escolar fomentó el interés de los estudiantes, brindándoles oportunidades para expresarse creativamente y explorar su identidad cultural. Este incremento en la participación se evidenció a través de la mayor asistencia a las clases, la participación activa en los proyectos y la retroalimentación positiva por parte de los estudiantes, quienes manifestaron su interés por seguir aprendiendo mediante actividades creativas.

Además, se observaron mejoras en el desarrollo de habilidades creativas y socioemocionales entre los estudiantes. La participación en actividades artísticas y culturales fomentó la imaginación, la resolución de problemas y la autoexpresión, así como el desarrollo de la empatía y la sensibilidad hacia diferentes perspectivas culturales. Para medir este avance, se utilizaron observaciones directas y entrevistas con los estudiantes, lo cual mostró una notable mejora en su capacidad para comunicarse de manera efectiva, tanto verbal como no verbal. Estos resultados indican que la propuesta educativa contribuyó al desarrollo integral de los estudiantes, fortaleciendo su bienestar emocional y su capacidad para enfrentar los desafíos de manera creativa y adaptativa.

Otro aspecto relevante fue el impacto positivo en el clima escolar y la comunidad educativa en general. La implementación de la propuesta educativa promovió un ambiente de aprendizaje inclusivo y estimulante, en el que los estudiantes se sintieron valorados y respetados. Asimismo, se observó un mayor nivel de colaboración entre docentes, directivos escolares, padres de familia y la comunidad en general, lo que contribuyó al fortalecimiento de los lazos de confianza y cooperación en la escuela. Este clima de colaboración se reflejó en el apoyo conjunto de los padres durante las actividades artísticas y culturales, y en la participación activa de los docentes en el diseño de las actividades, lo que generó un sentido de pertenencia dentro de la comunidad escolar.

En resumen, los resultados obtenidos durante la implementación de la propuesta educativa respaldan la eficacia de integrar el arte y la cultura en el proceso educativo, promoviendo el desarrollo integral de los estudiantes. Estos resultados son consistentes con los principios pedagógicos discutidos anteriormente y subrayan la importancia de ofrecer una educación que valore y fomente la creatividad, la diversidad cultural y el bienestar emocional de los estudiantes.

CONSIDERACIONES PARA LA IMPLEMENTACIÓN EN OTROS CONTEXTOS ESCOLARES

Durante la implementación de la propuesta educativa, se han identificado diversas lecciones aprendidas que pueden guiar la adaptación y replicación de este enfoque en diferentes entornos escolares. En este sentido, se destaca la importancia de adoptar un enfoque flexible y adaptable, reconociendo la singularidad de cada comunidad escolar y la diversidad de sus contextos. Por ejemplo, en comunidades como una fuerte tradición cultural local, la integración de elementos artístico autóctonos pueden fortalecer el sentido de

identidad de los estudiantes, mientras que en contextos urbanos diversos, se pueden explorar expresiones culturales globales que fomenten la inclusión.

Una colaboración estrecha con la comunidad educativa es esencial para el éxito de la implementación. Tal como lo enfatiza Eisner (2004), "la educación no es simplemente un asunto escolar, sino un esfuerzo comunitario". Por lo tanto, se recomienda establecer alianzas sólidas con organizaciones culturales, instituciones académicas y líderes comunitarios para enriquecer la propuesta educativa y aprovechar los recursos locales disponibles. Estas alianzas pueden incluir la colaboración con artistas locales, visitas a museos, exposiciones o incluso la creación de proyectos conjuntos que conecten a la escuela con su entorno cultural.

El desarrollo profesional de los docentes también emerge como un aspecto fundamental. Como sugiere María Acaso (2017), "la formación continua es clave para enfrentar los desafíos cambiantes de la educación". Por lo tanto, se insta a ofrecer programas de formación en pedagogía del arte, diversidad cultural y mediación del aprendizaje, que preparen a los educadores para abordar las necesidades y los intereses de sus estudiantes de manera integral. Además, se debe promover la creación de espacios de intercambio y reflexión sobre las prácticas docentes, de manera que los maestros puedan compartir sus experiencias y aprender de las mejores prácticas en la integración del arte y la cultura en el aula.

La evaluación y la retroalimentación deben ser procesos continuos que se integren plenamente en la implementación de la propuesta educativa. Augustowsky (2012) sostiene que "la evaluación no debe ser un fin en sí misma, sino un medio para mejorar la práctica educativa". En este sentido, se recomienda establecer mecanismos de seguimiento y evaluación que permitan monitorear el progreso de los estudiantes, identificar áreas de mejora y ajustar la propuesta educativa en función de los resultados obtenidos. La evaluación debe ser tanto cualitativa como cuantitativa, utilizando herramientas como entrevistas, observaciones, cuestionarios de autoevaluación y trabajos de los estudiantes que permitan medir el impacto de las actividades artísticas y culturales en su aprendizaje.

CONCLUSIONES

La implementación de la propuesta educativa, basada en la integración del arte y la cultura, ha demostrado ser una estrategia efectiva para promover el desarrollo integral de los estudiantes en contextos escolares diversos. A lo largo de este artículo, se han discutido los principios pedagógicos fundamentales, las experiencias enriquecedoras y las recomendaciones prácticas que han emergido durante este proceso. En estas conclusiones, se

destacan los hallazgos clave y se reflexiona sobre su importancia en el panorama educativo actual.

En primer lugar, se enfatiza la importancia de adoptar un enfoque holístico que reconozca la interconexión entre el arte, la cultura y el aprendizaje. La propuesta educativa se sustenta en la premisa de que el arte y la cultura son componentes esenciales de una educación de calidad, ya que no solo desarrollan habilidades creativas y cognitivas, sino que también promueven la empatía, la diversidad cultural y el pensamiento crítico entre los estudiantes. La inclusión de estas disciplinas en el currículo escolar no solo enriquece el aprendizaje académico, sino que también fomenta la comprensión intercultural y prepara a los estudiantes para ser ciudadanos globales.

Además, se resalta el papel crucial de los docentes como mediadores del aprendizaje y facilitadores del desarrollo de los estudiantes. La propuesta educativa subraya la necesidad de ofrecer oportunidades de aprendizaje significativas y relevantes que respondan a las necesidades e intereses de los estudiantes, fomentando su participación activa y su compromiso con el proceso educativo. Los docentes deben ser formados no solo en los contenidos, sino también en estrategias pedagógicas que les permitan integrar el arte y la cultura de manera efectiva y adecuada a los contextos de los estudiantes.

Asimismo, se destaca la importancia de establecer alianzas sólidas con la comunidad educativa y otros actores clave para garantizar el éxito de la implementación. La colaboración entre docentes, directivos escolares, padres de familia y la comunidad en general es esencial para enriquecer la experiencia educativa de los estudiantes y aprovechar los recursos locales disponibles. Esta colaboración debe ser vista como un esfuerzo conjunto que beneficia no solo a los estudiantes, sino también a la comunidad en su conjunto.

Finalmente, la propuesta educativa basada en la integración del arte y la cultura representa una oportunidad única para transformar la educación y promover el desarrollo integral de los estudiantes. Al adoptar un enfoque centrado en el estudiante, valorar la diversidad cultural y fomentar la colaboración comunitaria, se pueden sentar las bases para un futuro más inclusivo y equitativo para las generaciones venideras. La implementación de esta propuesta no solo mejora el aprendizaje académico, sino que también contribuye a la formación de individuos más creativos, empáticos y comprometidos con su entorno social y cultural.

REFERENCIAS

- Augustowsky, G. (2012). *"El arte como experiencia"*. En: *El arte de la enseñanza*. Buenos Aires: Paidós.pps.17-50
- Ausubel, D. P. (1963). *"La psicología del aprendizaje significativo verbal"*. Grune & Stratton.
- Canclini, N. G. (1995). *"Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad"*. Editorial Grijalbo.
- Acaso, M.; Megías, C. (2017). *"De las artes a la educación"*. En: *Art thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*. Barcelona: Paidós.pps. 109-132.
- Eisner, E. (2004). *"El papel de las artes en la transformación de la conciencia"*. En: *El arte y la creación de la mente*. Madrid: Paidós.pps. 17-43.
- Gardner, H. (1983). *"Estructuras de la mente: La teoría de las inteligencias múltiples."* Fondo de Cultura Económica.
- Klee, P. (1957). *Diarios de Paul Klee, 1898-1918*. Universidad de California Press.
- Minjares, J. (1990). *"El método Minjares para la enseñanza de la lectoescritura"*. Fondo de Cultura Económica.
- Piaget, J. (1950). *"La psicología de la inteligencia."* Morata.
- Vygotsky, L. S. (1978). *"El desarrollo de los procesos psicológicos superiores."* Harvard University Press.

SOBRE LA AUTORA

Alejandri Ivette Urbina Ramírez

Es Licenciada en Educación Primaria por la Escuela Normal Instituto Antonia Mayllén y Maestra en Nueva Gestión Cultural, Patrimonio y Arte por la Universidad de Guanajuato. Cuenta con 17 años de experiencia profesional en educación primaria, cuatro de ellos en el ámbito particular y tres en la Secretaría de Educación de Guanajuato. Ha participado como ponente en la Feria del libro de León, Guanajuato en 2024 y en la BIENAL 2025, además de publicar en la revista Pergamino. Actualmente desarrolla proyectos que vinculan la educación con la gestión cultural y el patrimonio.

UNA EXPRESIÓN “INMORAL”: EL JARABE EN GUANAJUATO, MÉXICO.
ESTUDIO HERMENÉUTICO DE LA PRENSA DECIMONÓNICA Y OTRAS FUENTES
PRIMARIAS

AN “INMORAL” EXPRESSION: SYRUP IN GUANAJUATO, MÉXICO
A HERMENEUTIC STUDY OF THE 19TH CENTURY PRESS AND OTHER PRIMARY SOURCES

Alejandro Mercado Villalobos
Universidad de Guanajuato
alejandro.mercado@ugto.mx

Recepción: 24 de noviembre de, 2024
Aceptación: 15 de marzo del 2025

Resumen

La sociedad guanajuatense decimonónica, al igual que la de otras latitudes del país, acusaba una transformación relacionada, por un lado, a la imposición de la cultura europea por parte de las élites políticas e intelectuales, y por otra, la permanencia de expresiones culturales que, en efecto, eran propias de los sectores populares, mismas que solían mostrarse a partir de una música alegre y bailes vistosos. Teniendo como marco de estudio esta dicotomía, el objetivo de este trabajo es el análisis de la prensa decimonónica —con apoyo documental necesario—, y a partir de ello examinar la posición social del jarabe como expresión cultural en la tradición festiva guanajuatense. Pretendo el análisis a partir del examen del caso en las ciudades de León y Guanajuato, lo cual deriva primordialmente, de la accesibilidad de las fuentes de información para el caso particular del siglo XIX en el espacio señalado.

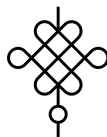
Palabras clave: música, músicos, fiestas, jarabe, tradiciones

Abstract

The 19th century Guanajuato society, like that of other latitudes of the country, showed a transformation related, on the one hand, to the imposition of European culture by the political and intellectual elites, and on the other, the permanence of cultural expressions that, in fact, they were typical of the poor sectors, which were usually shown through happy music and colorful dances. Having this dichotomy as a study framework, the objective of this work is the analysis of the nineteenth-century press — with necessary documentary support —, and from this to examine the social position of syrup as a cultural expression in the Guanajuato festive tradition. I intend the analysis based on the examination of the case in the cities of León and Guanajuato, which derives primarily from the accessibility of the sources of information for the case of the 19th century in the indicated space.

Key words: music, musicians, party, “jarabe”, traditions





INTRODUCCIÓN

Los encuentros sobre música y músicos son más bien recientes en México, al menos en comparación con seminarios y coloquios sobre historia política o económica, por decir algo. Hace más de una década, el inquieto investigador Raúl Heliodoro Torres Medina, comenzó su *Coloquio de historia y música en México*, que ahora (2025) cumple tres quinquenios. De dicho ejercicio han derivado ideas, temas y debates, enseñanzas y vínculos académicos, por lo que, quienes hemos estado presentes en tan fructíferas reuniones, constatamos la importancia de discernir sobre las músicas del pasado —reciente y antiguo—, y su vigencia por lo que hoy se conserva como patrimonio musical. Conozco otros ejemplos parecidos. Desde hace diez años el preclaro investigador zacatecano Luis Díaz Santana Garza, ha hecho lo propio organizando un coloquio que ha titulado *La investigación musical en las regiones de México*, de donde han derivado al menos dos libros que ya están en circulación (Díaz-Santana, 2018, 2023). Por su parte, en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), van cuatro ediciones de un *Congreso de Etnomusicología*, mismo número de congresos llevados a cabo en la Universidad Autónoma de Nayarit con título de: *Coloquio: la investigación musical en México*. Estos encuentros, posicionados como verdaderos oasis para los interesados en el arte de *Euterpe*,¹ han hecho evidente el interés de músicos y compositores, musicólogos, historiadores, sociólogos, antropólogos, entre otros, por descubrir los orígenes, desarrollo y permanencia de nuestras músicas, intentando (re) construir una historia que es inherente a todos, debido esto principalmente, a que los mexicanos somos una sociedad musical.

No obstante, pocos encuentros han tenido el carácter del que provoca estas líneas. En efecto, este texto, preparado *exprofeso* para el 2º *Coloquio nacional el jarabe, patrimonios regionales*,² está inspirado en los debates que entonces se generaron, con respecto a una práctica musical que, por su génesis, ha merecido a lo largo de la historia tal abyección y censura pública, que por designios de las cúpulas del poder político e intelectual se le ha relegado a una expresión ínfima, negándosele el

¹ Diosa griega de la música. El término fue sumamente utilizado en la prensa decimonónica mexicana.

² El encuentro se llevó a cabo en la ciudad de Morelia, Michoacán, en junio del 2019. El texto se preparó para un libro que habría de publicarse *exprofeso*. Ante la tardanza en dicha publicación se decidió postular el presente trabajo para *El Artista*, lo cual fructificó en su publicación, que ahora se da a conocer, justamente, en este espacio.

reconocimiento como una genuina expresión popular. De hecho, para el caso del siglo XIX, que es la época que me ocupa, desde esas cúpulas el jarabe solía ser considerado como una expresión “inmoral”, una práctica que se oponía a las “buenas costumbres” siguiendo la idiosincrasia religiosa y el determinismo cultural de las elites. Esto explica al menos en parte, por qué cuando el investigador busca rastros de las expresiones jaraberas, estos están en los partes de novedades de los jefes de policía, y no necesariamente en las reseñas periodísticas, donde comúnmente se daba nota de la vida cultural de las sociedades decimonónicas.

Esta cuestión resulta evidente en el caso de Guanajuato, espacio en donde he escudriñado desde hace años, la música, los músicos y las músicas por ellos formados, con especial atención durante el siglo XIX.³ Hasta ahora, sin embargo, no había dedicado un estudio específico con respecto al jarabe, esto en parte por lo complicado que es seguir notas sobre las expresiones populares en una prensa decimonónica que, por su origen social burgués, a todas luces privilegiaba un modelo cultural donde era la música de concierto, y no otras expresiones, la única digna de mención.

Por lo anterior, el objetivo del presente trabajo es el examen de la posición social del jarabe en la perspectiva cultural de la vida cotidiana en Guanajuato, esto durante el siglo XIX. La elección del período de examen se deduce por la ausencia de trabajos sobre la citada expresión musical en el Bajío, para lo cual, y derivado de las posibilidades existentes en cuanto a fuentes primarias, se han elegido dos ciudades como eje de estudio, estas son León y Guanajuato. De la primera, además, se han tomado en medida necesaria, documentos conservados en el Archivo Histórico Municipal de León (en adelante: AHML), que refieren al objeto del cual deriva este estudio.⁴

LOS SONECITOS POPULARES MEXICANOS

En su obra *Efemérides guanajuatenses, o notas para formar la historia de la ciudad de Guanajuato*, el presbítero Lucio Marmolejo (2015) registró la presencia en la ciudad de dos músicos alemanes, esto en octubre de 1849. A decir de la nota, uno de ellos, Henri Herz, era un “conocido compositor y celeberrimo pianista”, y el otro, de nombre Franz Coenen, era un “joven y hábil violinista”. El caso es que ambos

³ En el 2017 publiqué el libro *Música y fiesta en Guanajuato. Notas sobre la vida cotidiana en dos ciudades del Bajío porfiriano*. El trabajo es resultado de la investigación que inicié en 2014. Recientemente (2024), he concluido con la investigación intitulada *Música y músicos. Estudio histórico de cuatro bandas militares mexicanas decimonónicas*. Se busca que el libro se publique en el 2026. He venido publicando, además, artículos sobre las músicas mexicanas, explorando temas diversos, desde las formas de diversión hasta la reglamentación del festejo público (Cfr. Mercado, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023).

⁴ Debo advertir que, para efectos de la presente investigación, se tomaron notas del Archivo Histórico Municipal de León, lo cual, sin embargo, implica un arduo trabajo de revisión documental de todo un siglo.

músicos ofrecieron varios conciertos aprovechando su visita al Bajío, y en ellos incluyeron composiciones suyas que realizaron siguiendo la tradición musical mexicana. El primero presentó una *polka del siglo XIX* y un *Himno nacional mexicano*; esta pieza, a decir de Marmolejo, no gustó debido a que “...no supo acomodar su música a los versos que se le dieron, y estropeó lastimosamente la prosodia”. El segundo, Coenen, habría compuesto una pieza de nombre *Ave en el árbol* y otra que tituló *miscelánea de sonecitos populares mexicanos* (p. 9).

Lo anterior es importante si se toma en consideración que las piezas compuestas por los citados músicos alemanes fueron inspiradas por lo que escucharon en su visita a México, y si esto fue así, Coenen debió componer su *miscelánea*, quizás, luego de ser testigo de la música ejecutada en las fiestas populares. Interesa señalar que los conciertos ofrecidos ocurrieron en el círculo social de élite en Guanajuato, lo que hace que la nota sea enteramente destacada, sobre todo si se toma en cuenta que las formas musicales propias de los sectores mayoritarios, históricamente, han sido relegadas bajo el argumento del contenido “inmoral” de sus letras, por lo pecaminoso de su baile, y por lo “ruidoso” de su música. Estas determinaciones, de hecho, están en la historiografía sobre el jarabe en México.

Desde el trabajo — pionero en su tipo — que Gabriel Saldívar publicó en 1937, titulado *El jarabe. Baile popular mexicano*, y los que le siguieron, hasta el clásico de Vicente T. Mendoza (1956) y su *Panorama de la música tradicional de México*, el jarabe, desde sus orígenes en la época colonial, tuvo —y continúa teniendo— una significación específica con las fiestas de las masas campesinas y los obreros de las ciudades. Desde la visión de la cultura por parte de las cúpulas del poder virreinal, al también referido en las fuentes de información como fandango, charanga, mitote, baile, jamaica, convite, entre otros, se le vio como una práctica que se oponía a las buenas costumbres, que eran aquellas determinadas por la religión católica, donde no cabía la música festiva, esto es, de carácter social, ni por supuesto el baile de pareja con el roce de cuerpos, ni las letras con contenidos considerados “pecaminosos”.⁵

Lo anterior explica que la primera prueba documental del jarabe en Nueva España sea la referida al *Pan de Jarabe*, que fue censurado en 1766 por su contenido “deshonesto y provocativo” (Escorza, 1992, p. 14). Desde entonces y el resto del período colonial, al jarabe se le tuvo como un vehículo de circulación de valores impropios para la sociedad novohispana. Derivado de esto, como lo refiere Mariana Masera (2014), se publicaron sendos edictos entre 1766 y 1767, mediante los cuales de prohibían “las coplas, bailes y sones deshonestos” (p. 88). Pese a esto, el jarabe

⁵ Uno de los jarabes mas famosos es *El Chuchumbé*. En su primera estrofa dice: “En la esquina está parado un fraile de la Merced, con los hábitos alzados, enseñando el chuchumbé”. Evidentemente, la ridiculización de un representante de la iglesia y el vínculo sexual determinó la censura de la pieza, lo cual es ejemplo de otras de contenido, si no similar, sí picaresco, cosa opuesta a los valores impuestos en la época (Vid., Baudot y Méndez, 1987).

tuvo la calle como espacio de expresión, oyéndose música, canto y baile también en casas y vecindades, y hasta irrumpió el espacio de la liturgia. En 1796 el bachiller José Paredes, ministro del coro de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México, informaba a un superior las costumbres que se venían adoptando en templos a la hora de misa, ya que durante los oficios religiosos los músicos solían incluir en su ejecución *sonecitos de la tierra* o del país; el organista, escribió Paredes, llegaba a tocar “...seguidillas, tiranas, boleras y otras composiciones gentilicias” (León, 1974, pp. 413-415).

El tema controversial con el jarabe, además del baile, era la letra de las coplas, mismas que, sumadas a la música, componían el triángulo de lo deshonesto, blasfemo y obsceno. En un caso ocurrido en la ciudad de Celaya, Guanajuato, fechado en 1799, puede verse la justificación de la alta sociedad novohispana a este tipo de manifestaciones. El caso se refiere al *son de los panaderos*. Véase la tercera y cuarta estrofas del jarabe referido por Mariana Masera (2014, pp. 97-99) que cito a continuación:

*Ésta sí que es panadera
Que no sabe chiquear
Quítese usted los calzones
Que me quiero festejar*

*Éste sí que es panadero
Que no sabe chiquear
Levante usted más las faldas
Que me quiero festejar*

Para los valores determinados por la iglesia católica, la letra, evidentemente, era no solo blasfema sino vulgar, y afectaba las buenas costumbres. Precisamente, para una sociedad como la guanajuatense, sumamente conservadora, las expresiones populares como el jarabe no fueron bien vistas al igual que en otros sitios del territorio. En *La música en Guanajuato*, Ignacio Alcocer Pulido (2000) cita al villancico, el alabado, la alabanza, la música de posadas y navidad, la lírica infantil, el pregón y la tonadilla escénica como las “formas musicales” dadas durante el virreinato en Guanajuato (pp. 55-72), no así el jarabe ni el son. No obstante, en la copiosa lista de jarabes que Rubén M. Campos (1928) incluyó en su trabajo *El folklore y la música mexicana*, señala la existencia en la región de un *Jarabe del Bajío* (pp. 293 y 298).

No tengo pruebas documentales en este momento, para explorar con mayor profundidad la presencia del jarabe en Guanajuato durante la época colonial, solo decir que es posible ubicar la presencia más importante del género en la parte noroeste del territorio, en la Sierra Gorda, que colinda con el actual Estado de Querétaro. No obstante, lo cierto es que, como señala Vicente Mendoza (1956), el

jarabe se extendió por gran parte del territorio, siendo el Bajío una de las regiones con presencia del género desde la época colonial y el período siguiente, el siglo XIX.

EL JARABE Y EL MODELO CULTURAL REPUBLICANO

México se independizó primero en las artes y la cultura. En efecto, las formas musicales consideradas “profanas” durante la colonia, entre estas el jarabe, se evidenciaron desde la segunda mitad del siglo XVIII, por lo que, durante la gesta de independencia y hacia la instalación de la república, las expresiones populares en la música eran ya comunes en las fiestas campesinas, en las haciendas y en los festejos de los barrios en las ciudades, y por supuesto, en billares, cafés, cantinas y pulquerías. El asunto en la nueva república fue la (re) valorización del *ciudadano* y la función que la cultura tuvo en ello, teniendo la música un papel fundamental en la construcción de la identidad, ahora nacional.

Para esto, desde los albores de la república, las elites políticas e intelectuales propugnaron por seguir el modelo cultural de Occidente, lo cual derivó en el impulso a la música de concierto siguiendo formas europeas y a sus preclaros representantes. La intención era constituir una sociedad que se empatara en cuanto a sus aspiraciones de desarrollo político, económico y cultural, con aquellas que a inicios del siglo XIX eran potencias mundiales. Es por esto por lo que, como refiere Ricardo Miranda (2013), a la primera delegación extranjera que vino a México luego de conseguida la independencia, se le recibió ofreciendo una función de *Rossini* (p. 16). En países desarrollados, asistir a la ópera se consideraba un signo de civilización, por tanto, la actitud de las elites mexicanas en este caso demuestra el mensaje que quería darse al mundo, al pretender erigir una nación que habría de seguir los ejemplos de desarrollo y civilización de países como Estados Unidos para el caso de América, y de Francia, Inglaterra o Italia, entre otros, del continente europeo.

Las pruebas que permiten determinar las características del modelo cultural emprendido en el siglo XIX mexicano se relacionan, en cuanto al arte se refiere, con el impulso a la música de concierto en las escuelas de enseñanza de primeras letras, en normales, colegios o institutos de educación para adultos, e incluso en los centros penitenciarios. Está, además, el hecho de que, en su conjunto, las fuentes de información que refieren a la vida cotidiana, indican que cada evento de carácter social y cultural llevado a cabo durante los festejos patrios o religiosos, la música impuesta en los programas culturales en teatros, en las audiciones y serenatas públicas, en las tertulias privadas, y hasta en los bailes y festejos varios, fue la europea, ya fuese con el acompañamiento de banda de viento, de orquesta o de algún conjunto de cuerda o coro de voces.

El estudio que publiqué en el 2017 me permite afirmar que, en todos los proyectos educativos impulsados en Guanajuato durante el siglo XIX, se enseñó la

ejecución de instrumentos europeos de forma exclusiva, por lo que se aprendió el solfeo, la armonía y composición de la notación Occidental, y se aprendió la técnica de los instrumentos estudiando métodos también europeos (Mercado, 2017). No hay un solo caso en Guanajuato en el sentido expuesto, donde se haya incluido alguna expresión popular o indígena en las aulas de clase oficiales o privadas, lo cual se explica si se entiende que la música popular se aprende históricamente en el espacio familiar, empero, lo señalado es prueba y evidencia de que el modelo cultural impuesto en el México decimonónico, esto por los sectores de poder como ya se ha dicho, fue la música de concierto Occidental.⁶

Hay que tomar en consideración también, el hecho de que en el siglo XIX fue el tiempo de la construcción de teatros. Por todo el país se erigieron espacios que se dedicaron a exponer lo que para ese tiempo fue la *alta cultura*,⁷ que no es otra que aquella considerada propia para los sectores cultos, de elite.⁸ Estos espacios no fueron de hecho, sitios cerrados sino abiertos al público en general, por lo que no se limitó el acceso y todo aquél que quisiera disfrutar una función de ópera o zarzuela, o de un concierto instrumental, podía hacerlo, el asunto fue que en el interior de dichos recintos quedaron destinados, como en otros casos, a difundir la cultura apropiada a los intereses culturales de las elites.

En suma, cada espacio donde se hizo música durante el siglo XIX fue dedicado al cultivo de la cultura europea, y la historiografía al respecto es prueba de ello. Desde el trabajo pionero de Alba Herrera y Ogazón (1917) y el de Rubén M. Campos (1928), los de Miguel Galindo (1933), Gabriel Saldívar (1934), Otto Mayer-Serra (1941), y hasta los clásicos de Vicente Mendoza (1956) y Yolanda Moreno Rivas (1989), sin olvidar los estudios recientes, como el que coordinaron Ricardo Miranda y Aurelio Tello en el 2013, o el que publicó Luis de Pablo Hammeken en el 2018, entre otros, la música que se cultivó en México durante el siglo XIX fue la de concierto europea, y aunque se sabe que los sectores populares continuaron su desarrollo musical, las elites políticas e intelectuales impusieron sus intereses, difundiendo los valores musicales de Occidente en los proyectos educativos y en la imposición de programas culturales donde se ejecutaron arias de óperas, oberturas, fantasías, schottisch, valeses, marchas y alguna danza.⁹

⁶ Véase como ejemplo de esto el trabajo que publiqué en el 2015, titulado *La educación musical en Morelia, 1869-1911* (Mercado, 2015).

⁷ En su más reciente libro, titulado *La civilización del espectáculo*, Mario Vargas Llosa (2018) señala que durante el siglo XIX solo había dos formas de entender la cultura. Una de ellas era la que correspondía a los sectores cultos, dominantes, precisamente la *alta cultura*, la otra correspondía a las mayorías, los sectores populares, esto es la *baja cultura*.

⁸ En León, en 1880 se inauguró el Teatro Manuel Doblado, y en la ciudad de Guanajuato, en 1903 Porfirio Díaz inauguró el Teatro Juárez. Ambos escenarios fueron exclusivos para conciertos de música europea, de verbenas literarias y obras de teatro, todas de Occidente.

⁹ Como dato curioso, en una nota publicada en marzo de 1897 en *La Opinión Libre* — periódico editado en la ciudad de Guanajuato —, se escribió que con motivo de la inauguración de algunas escuelas en Salamanca, en el programa musical del momento se incluyó un “zapateado”, lo cual no era en

En el modelo cultural pretendido, evidentemente, el jarabe como expresión popular no era compatible. Si esto fue así, ¿dónde quedó el baile, la música y el canto de jarabe en Guanajuato? ¿Acaso dominó en su totalidad la costumbre musical de Occidente? La respuesta es que dichas manifestaciones, de hecho, continuaron, solo que fueron objeto de ocultamiento e indiferencia por parte de las elites políticas y culturales, de ahí que en la prensa y otras fuentes primarias, no se haga reseña con cotidianeidad, de las expresiones populares jaraberas, y cuando se les menciona casi siempre ocurre que se les cita a manera de queja por lo inmoral de las representaciones, o para hacer evidente en vínculo entre el baile y la música con los prostíbulos, cantinas y celebraciones consideradas propias de los sectores populares, como las peleas de gallos y juegos de naipes u otros similares, considerados impropios para la sociedad que pretendía constituirse desde los grupos de poder.

UNA EXPRESIÓN “INMORAL”

En la edición del 26 de febrero de 1910 de *El Obrero*, periódico “de información” publicado en León, se hizo una férrea crítica a la práctica de hacer música y de bailar. Cito el caso de manera textual:

Existe un lugar céntrico y transitable de nuestra población, cerca del Hotel Guerra, una cantina donde noche y día molesta el oído de los vecinos y transeúntes un maldito aparato parlante que a más de dar nota hace que las familias que por ese lugar tienen necesidad de pasar, se sonrojen al escuchar canciones sumamente inmorales, que a un carretero le harían taparse los oídos con el chirrión. También por las noches se dan cita en ese lugar panteras mecapaleros a bailar jarabe al aire libre y al son de música reproducida por el parlante.¹⁰

La nota es indicio del sitio social del jarabe en la sociedad guanajuatense decimonónica. Los “panteras mecapaleros”¹¹ corresponden a los sectores populares, y ellos, ante los ojos de los grupos de poder, gustaban de bailar “canciones sumamente inmorales”, citadas como jarabes. Por desgracia, las menciones en las fuentes no son explícitas con respecto a la música ejecutada en los casos como el que se refiere, ni tampoco con respecto al contenido exacto de las letras de las canciones.

realidad una pieza popular mexicana sino una obra del violinista y compositor español Pablo Sarasate; la misma pieza se puso en el “Gran concierto” que se llevó a cabo en León en 1910, organizado por el Círculo Leonés Mutualista (*El Obrero*, León, 26 de febrero de 1897).

¹⁰ *El Obrero*, León, 26 de febrero de 1910.

¹¹ Los mecapaleros eran aquellos quienes se dedicaban a transportar mercancías diversas sobre su espalda, utilizando un *mecapal*.

Lo que sí queda claro es que la música en cuestión era bailable, “ruidosa” y que no correspondía a los valores impuestos por la tradición y las “buenas costumbres”.

Importa señalar que, en su conjunto, la prensa decimonónica guanajuatense dedica poquísimas referencias al jarabe en forma directa, y aunque pueden encontrarse notas dispersas que remiten a su práctica, lo cierto es que es sumamente raro encontrar alusiones específicas que permitan explorar el baile, la música y mucho menos la letra que acompañaba las canciones jaraberas, al menos en el Estado de Guanajuato durante el siglo XIX. La hipótesis que al respecto se infiere aparece en relación con el hecho de que la prensa era producida por los intelectuales, y estos estaban dedicados a imponer el modelo cultural europeo en el país, motivo por lo cual decidieron destacar solo los actos sociales que, en lo público y lo privado, incluían programas de ópera y zarzuela como oferta principal, oberturas y fantasías o cualesquiera piezas que remitiera al cultivo del individuo. Los ejemplos de esto están por doquier en la prensa en cuestión, ya en los festejos patrios o en las celebraciones religiosas, e incluso, en las veladas literarias y musicales organizadas en casonas de las principales familias guanajuatenses, que eran ampliamente difundidas en la prensa, esto a fin de mostrar la posición de las elites con respecto al resto de la sociedad. Esto implica reconocer que el jarabe continuaba, durante el siglo XIX, relegado a los sectores populares, principalmente por ser considerado impropio de acuerdo con los valores impuestos por la religión y las estructuras de poder.

Es por esto, por ejemplo, que en la prensa se encuentren noticias como la que se publicó en el semanario independiente *La Voz de Guanajuato*, en abril de 1891 donde se cita el caso de una “pantomima ridícula” donde “tres artistas chichimecas” anunciaban de forma ruidosa y por las calles de la ciudad, una “función de autómatas”. Los aludidos iban “tocando detestablemente” un violín, un bajo y una tambora, e iban acompañando a bailadores. La nota remata con una pregunta: “¿Es conveniente que en una ciudad que figura entre las más cultas del país se permiten esas mojigangas?”.¹²

Señalar la sociedad guanajuatense como “entre las más cultas del país” en el contexto descrito implica una prueba más de la animadversión por las costumbres populares, ya que estas se disponían como opuestas a una sociedad cultivada. Es por ello por lo que el jarabe debe estudiarse en el ramo de justicia, en los expedientes relativos al jefe político y bandos de policía, así como en el ramo de reglamentos, ya que en ellos está la evidencia de la práctica musical relacionada con el baile, el canto y la música. Derivado de ello, y tomando como ejemplo las referencias contenidas en periódicos y en los expedientes que han sido examinados para este efecto, a resguardo en el Archivo Histórico Municipal de León, es posible afirmar que el jarabe aparece vinculado con prostíbulos o burdeles — citados también como “casas

¹² *La Voz de Guanajuato*, Guanajuato, 5 de abril de 1891.

de asistencia” o “de asignación” —, cantinas y sitios de juego, y evidentemente, con el consumo de alcohol.¹³

Ejemplo de esto puede verse en notas como la que se publicó en *El Pueblo Católico* en León, en enero de 1897. En este caso se denunció que en “una casa” se llevaban a cabo bailes públicos, los cuales eran escandalosos e inmorales, motivo por lo que se pedía que las autoridades impusieran el orden.¹⁴ Hay más casos similares. En enero de 1910, en el mismo periódico se publicó un titular que decía: “Escándalo en un prostíbulo”. La nota reseñaba una riña que se había dado en lo una cantina de mala nota, haciéndose hincapié en el hecho de que tales sitios eran sumamente concurridos y ruidosos.¹⁵ En febrero siguiente, otro titular remitía a un “Escándalo en el salón rojo”, en referencia al ruido y alboroto provocado por la fiesta y el juego de cartas que se llevaba a cabo en el lugar.¹⁶ Luego, en mayo del mismo año y en el mismo periódico se denunciaba un “bailadizo”, realizado en un paraje de la ciudad. En la nota se señala la participación de un policía y otros individuos, a quienes se sorprendió bailando. Lo interesante del asunto es que estos habían sido acompañados por dos músicos callejeros.¹⁷

Estos ejemplos comprueban la hipótesis del vínculo entre las prácticas musicales populares y los sitios de juego, prostitución y consumo de alcohol, lugares que eran frecuentados por personas que pertenecían socialmente a los sectores pobres. No pocas referencias remiten la idea ya expuesta, de que las prácticas señaladas eran indecentes. En marzo de 1911, en la *Gacetilla de El Obrero* una nota destaca del resto por el título que dice: “Por inmorales”. En la nota se hace referencia a lo ocurrido en una “casa de asignación”, en la cual se llevaban a cabo “bailadizos” organizados por las prostitutas, lo cual ocurría en cualquier día de la semana y hasta entrada la madrugada.¹⁸ Comoquiera, los periodistas se esmeraban por dar cuenta de cada pleito o escándalo y hacer evidente la necesidad de cerrar lo que consideraban sitios de vicio:

Nos informan que en una cantinilla de mala muerte que hay por el barrio del burro, hay juerga hasta las dos y tres de la madrugada, diariamente, y que en el petate verde se versan apuestas de consideración, no faltando por supuesto, las *bellas marinolas*, vida y alma de tan *selectas veladas*.¹⁹

¹³ En el AHML hay desde los albores de la república, expedientes judiciales sobre el comercio ilícito de alcohol, sobre todo mezcal.

¹⁴ *El Pueblo Católico*, León, 10 de enero de 1891.

¹⁵ *El Obrero*, León, 29 de enero de 1910.

¹⁶ *El Obrero*, León, 26 de febrero de 1910.

¹⁷ *El Obrero*, León, 7 de mayo de 1910.

¹⁸ *El Obrero*, León, 11 de marzo de 1911.

¹⁹ *El Obrero*, León, 13 de mayo de 1911. Las cursivas son mías.

Evidentemente, si había fiesta debía haber música. Por desgracia, las notas encontradas se centran en la denuncia del hecho en su conjunto, destacando la prostitución, el consumo de alcohol y el juego de azar, como males de la sociedad, y no en la música en específico que debió acompañar las continuas jornadas en los burdeles y cantinas. Lo que sí se sabe es que había músicos que ejecutaban en la calle, y otros que lo hacían en fiestas particulares, y aunque las notas citadas los sitúen en burdeles y cantinas, hay pruebas de que el jarabe era considerado como una expresión típica.

EL JARABE ERA TAMBIÉN TRADICIONAL

Hay indicios del jarabe y las expresiones populares y su papel como parte como parte de las tradiciones guanajuatenses, que difiere de la posición negativa de las mismas expuesta en la prensa según se ha visto. Una reseña publicada en *El Guanajuatense*, el 7 de julio de 1895, que refiere a los festejos por la apertura de la cortina de la Presa de la Olla es relevante al respecto.²⁰ En la nota se da fe de la costumbre de los guanajuatenses por reunirse en la *Plaza de la Unión*, una de las más emblemáticas de la ciudad, a fin de tomar el tranvía e ir a la presa para disfrutar del convite. El autor de la crónica se decía desilusionado por el festejo de ese año, ya que no era como en años anteriores:

Es lamentable que no haya arte en el arreglo de las tiendas destinadas a diversos juegos, fondas y cantinas, ni en su agrupamiento. No abundan hoy el heno y la lama, los farolitos multicolores y los mástiles de verduras; en una palabra, no tiene la fiesta ese colorido netamente nacional que otras veces la ha caracterizado. Ni siquiera se escuchan los acordes de la guitarra acompañando a esos cánticos populares, con los que nuestro heroico y sufrido pueblo expresa sus penas y sus alegrías, revela sus impresiones y sus recuerdos; ni se le ve agitando con los sacudimientos del jarabe y experimentando ese baile, una legítima e inocente satisfacción.²¹

La nota es relevante por varios motivos, siendo el más importante el señalamiento de la existencia del jarabe como práctica social, esto en un festejo público que bien pudiera ser catalogado como burgués. En efecto, los estudios que

²⁰ La Presa de la Olla era un cuerpo de agua importante en la ciudad de Guanajuato. La construcción de la represa comenzó en el siglo XVIII. En la segunda mitad del siguiente se remodeló por completo la construcción del sitio, inaugurándose la cortina y demás infraestructura en 1895. Se hizo común que los ricos de la ciudad construyeran casas de campo, y que la sociedad en su conjunto paseara por el lugar en días festivos. En el mes de julio, cuando las lluvias se habían regularizado y la presa estaba a su máxima capacidad, se abrían las compuertas en lo que era todo un espectáculo, que se acompañaba con verbena popular que incluía música y variadas diversiones.

²¹ *El Guanajuatense*, Guanajuato, 7 de julio de 1895.

he realizado sobre la vida cotidiana en Guanajuato indican que el sitio de la presa, en especial para el período porfiriano, era un sitio convertido en lugar de descanso para los sectores de poder y, no obstante, la cita referida indica que la fiesta pudo haber tenido participación de amplios grupos sociales, incluidos aquellos pertenecientes a las clases trabajadoras. Esto podría explicarse en el interés de las elites en formar al *ciudadano* en un modelo cultural homogéneo, y consolidar así la sociedad moderna mexicana.

Hay otra explicación sobre esto, y es el hecho de que durante el siglo XIX los festejos colectivos comunes se dieron de forma dual. Es decir, por un lado, las elites organizaron sus actividades, incluyendo reuniones privadas —denominadas *tertulias*— y otras maneras, como bailes de gala o funciones de teatro. En tanto, los sectores populares hicieron lo propio llenando los espacios en las corridas de toros y las peleas de gallos, o llevando a cabo bailes en sitios públicos y parajes como el referido en la Presa de la Olla; esta práctica fue común durante el porfiriato en México,

Ahora bien, volviendo a la cita que da inicio al presente apartado, el periodista de *El Guanajuatense* reconoce no solo la existencia de una tradición popular, sino un desdén por este tipo de manifestaciones:

Parece como que se tiene empeño en desterrar esas tradicionales costumbres que no serán, en buena hora, manifestación de cultura, pero cuya supresión no significa que hayamos dado un paso más por la empinada cuesta del progreso.²²

Entonces, el canto y el baile expuesto por los sectores populares no era cultura para quien escribió la nota en cuestión. Esto es prueba de la existencia en el siglo XIX mexicano, de una concepción, quizás, única de la cultura, donde sólo los sectores de elite contaban con expresiones dignas de considerarse culturales, lo cual implica reconocer nuevamente, que aunque se daban y permitían manifestaciones de esos grupos mayoritarios en eventos colectivos —como las fiestas de la Presa de la Olla—, esas no eran consideradas más que signos de sectores aún primitivos, que requerían de un amplio desarrollo e integración en el nuevo modelo cultural. De ahí que, entre otras cosas, a la música, al canto y al baile se le considerara inmoral. Véase la última cita a la nota que venimos examinando:

Alguien nos dijo que probablemente se prohibieron las canciones y los bailes populares, por su inmoralidad. ¿Inmoralidad? Les contestamos, ¿vamos a ver desaparecer de Guanajuato todo lo que trasciende a inmoral y empezamos

²² Ídem.

suprimiendo esos antiguos hábitos nacionales? Pues es indudable que hemos adelantado.²³

La inmoralidad descrita corresponde a la ignominia expuesta por los jarabes de cara a una sociedad eminentemente católica y conservadora. Esto se relaciona con el roce de los cuerpos provocado por el baile de jarabe, una práctica que aún en el siglo XIX era considerada impropia por pecaminosa, ya que podría incitar al acto sexual. Al respecto, vemos que, en las letras de los jarabes más conocidos en el país, las menciones sexuales son parte de las coplas de las canciones, verbigracia *El Chuchumbé* o el citado *Jarabe de los Panaderos* expuesto en el caso de Celaya de 1799. Precisamente, este elemento del canto, la música y el baile fue altamente censurado y, no obstante, tales prácticas podían ser consideradas como “antiguos hábitos nacionales”, tal y como ocurrió con la nota anterior, lo que implica reconocer que, al margen de las consideraciones impropias o inmorales del jarabe, también se reconocía su carácter propio de la nación mexicana, al ser parte evidentemente, de las mayorías.

Ante las evidencias expuestas, el jarabe estaba presente en la vida cotidiana guanajuatense, empero, en una posición dual. Por una parte, era un elemento fundamental en los sectores populares como parte de su manera de socializar y divertirse, por otra, el canto, música y baile del tipo referido significaba una práctica impropia de una sociedad civilizada o que, como era el caso del México decimonónico, intentaba incorporarse a las naciones civilizadas y con alto desarrollo político y económico, guiadas por determinados valores.

Comoquiera, el género era evidente y su práctica común. Para una “solemnidad” realizada en León en 1868 con motivo de la toma de Querétaro, y que significó el triunfo definitivo de los republicanos sobre el imperio de Maximiliano, según consignó Sostenes Lira (1914), además del bando con música y repiques de campanas, acto cívico y audiciones por la tarde, música de concierto en el paseo de la calzada —espacio emblemático en León—, se permitieron también “bailes” particulares y gallos por las calles”, esto observando el orden correspondiente (pp. 148-150).

Como el anterior ejemplo hay varios que remiten a la práctica popular de hacer música y baile. En una nota publicada en *El Pueblo Católico*, en 1893, a colación de unas mejoras materiales llevadas a cabo en León, se organizaron “una serie de jamaicas para las que se están invitando las familias”.²⁴ Dos años después, en los festejos por el aniversario de la independencia, en la citada Presa de la Olla se llevó a cabo otra jamaica y una “fiesta infantil”.²⁵ Ambas menciones son importantes por

²³ *Ídem.*

²⁴ *El Pueblo Católico*, León, 24 de septiembre de 1893.

²⁵ *El Guanajuatense*, Guanajuato, 22 de septiembre de 1985.

que en ellas se distinguen dos partes de los festejos señalados. Por un lado, está la que atañe a las elites y las muestras de música europea referida en el programa correspondiente, y por otra, la amenidad popular referida como *jamaica*, lo que para el siglo XIX solía remitirse a un festejo colectivo que en ocasiones también incluía los festejos de las elites, pero que en el análisis aquí realizado, correspondía a los sectores populares, no solo por el tipo de celebración sino por que en las notas examinadas fácilmente se distingue el espacio dedicado a la música europea, de aquél propio de las prácticas que remiten a los “bailes antiguos”, tal y como se evidenció en un festejo llevado a cabo en el pueblo de Silao, en enero de 1902. Al respecto, según se consignó en *La Opinión Libre*, en ocasión de haberse inaugurado un nuevo teatro y por las fiestas de año nuevo, se llevaron a cabo varios festejos, ocurriendo que en la plaza principal se pusieran dichos “bailes antiguos” en un entorno donde también había juegos de azar y mercado con venta de variadas mercancías.²⁶

El ejemplo anterior es muestra de que la práctica de bailar al son de música era común en pueblos de Guanajuato. En enero de 1911 una noticia cubrió la primera plana de *El Obrero*. Se anunciaba que habría de llevarse a cabo una corrida de toros en Irapuato con la presencia de un afamado torero de apellido Gaona. El caso es que, previo al festejo taurino, el dueño del salón de billares y cantina *La reina Xóchitl*, conocido como “Don Panchito”, había convocado a los aficionados a la fiesta brava a su negocio “para arreglar un programa de excursión a la ciudad de las fresas para admirar al paisano”. Lo interesante del asunto es que “Don panchito” había dispuesto “una *charanga* para deleitar a sus clientes, y además está preparando unos taquitos de sesos y chile verde tan sabrosos, que hasta las migajas se va a comer los contertulios. Habrá pulque mexicano”.²⁷

La evidencia apunta a que, a la par de las celebraciones donde se impuso la música de concierto europea y otros elementos culturales, la música, el canto y el baile populares también estuvieron presentes, esto no obstante ciertas limitaciones que solían darse en festejos colectivos de corte eminentemente popular, tales como las fiestas de carnaval. En la revisión que se hizo del Archivo Histórico Municipal de León, se descubrió que desde la primera mitad del siglo XIX las autoridades municipales se preocuparon por normar los carnavales, expidiendo bandos y reglamentos para tal efecto. En todos estos se dispusieron pautas precisas para llevar a cabo los festejos, y aunque no se dispuso en ningunos de ellos una prohibición específica a la música y al baile de jarabe, la diversión se determinó con ciertas particularidades, como el uso de ropa y máscara específica, y la puesta en escena de un baile, sí, pero a usanza europea.²⁸

²⁶ *La Opinión Libre*, Guanajuato, 12 de enero de 1902.

²⁷ *El Obrero*, León, 7 de enero de 1911.

²⁸ El primer reglamento al respecto es de 1869. Cuenta con seis artículos y de ellos se deriva la intención por controlar el festejo de carnaval a fin de que fuera un festejo donde se observara “la

Algunos expedientes que remiten a la fiesta pública indican incluso, la existencia de músicos ambulantes o callejeros, que tocaban deleitando a los trasnochados. Ya he mencionado el caso del policía que fue descubierto bailando en la calle acompañado de dos músicos ciegos, pero está también el caso de tres individuos que fueron sorprendidos tocando la vihuela en plena calle, dos de los cuales fueron apresados por realizar tal actividad.²⁹

Este y otros casos remite a una sociedad diversa en términos de sus prácticas de diversión, y aunque se pretendió imponer la cultura europea en la vida cotidiana musical, los bailes de los sectores populares fueron parte de las festividades de los guanajuatenses. En mayo de 1910, en *El Obrero* se publicó que, en San Francisco del Rincón —pueblo aledaño a León—, en los paseos que la gente de dicho pueblo hacía al Río de Santiago, además de la “reglamentaria audición de la Banda Municipal”, se pusieron “dos danzas de indios”.³⁰ La nota indica la costumbre de incluir la música y el baile populares, no por nada, en su libro *Indios broncos del Noreste de Guanajuato*, Alejandro Martínez de la Rosa (2012) concluye que la práctica dancística de ciertos grupos de León hoy en día, se acompañan con música de jarabe, y que esto se inició desde el siglo XIX.

CONCLUSIONES

Evidentemente, la música, el canto y el baile reconocidos como jarabe fue común en Guanajuato. Sus antecedentes están en el siglo XVIII, siendo su práctica extendida al siglo XIX. Las fuentes de información dan evidencia suficiente para referir que el jarabe se llevaba a cabo en distintos sectores, incluidos los burgueses de cierta manera —recordar el caso citado por Lucio Marmolejo—, sin embargo, es mayormente cierto que el jarabe era propio de los sectores populares. Al respecto, la alta sociedad decimonónica determinó ciertos valores que eran necesarios para constituir una civilización moderna, mismos que estaban sostenidos por la cultura europea. Esto explica la animadversión de los periodistas pertenecientes a esas elites, a la hora de reseñar las fiestas donde “el pueblo” se expresaba cantando y bailando. Hay muestras diversas de las críticas de que eran objeto quienes festejaban los aniversarios de la independencia nacional, o a los santos patronos, con los citados “cantos antiguos” y bailes populares.

El hecho está en que, al margen de las muestras de oposición está también el reconocimiento de la práctica de cantar y bailar como elemento de la identidad nacional, de lo antiguo como tradición del pueblo, y aunque las elites políticas e

moral, el orden público y la vida privada”. Cuenta con seis artículos donde se indica cómo debía conducirse la sociedad durante la celebración (JP-CIC-EVT-C. 1-EXP. 8, 1869). Otro se publicó en 1871 (JP-JEP-BYR-C. 1-EXP. 1, 1871), otro más en 1873 (JP-JEP-BYR-C. 1-EXP. 6, 1873), y otro en 1882 (JP-JEP-BYR-C. 1-EXP. 3, 1882).

²⁹ JP-POT-PDN-C. 6-EXP. 4, 1877.

³⁰ *El Obrero*, León, 21 de mayo de 1910.

intelectuales se esforzaron por europeizar los festejos colectivos, los elementos de la mayorías campesinas y obreras salieron a brote en cada festejo colectivo. Por desgracia, como las fuentes de información para el estudio de la vida cotidiana, especialmente la prensa, fueron producidas por los sectores de poder, las menciones y reseñas sobre las costumbres populares son más bien escasas, predominando el impulso a prácticas culturales guiadas por la tradición europea. No obstante, la música, el canto y el baile estuvieron presentes, sin importar que se les haya titulado de inmorales.

REFERENCIAS

- Alcocer Pulido, Ignacio (2000). *La música en Guanajuato*. Guanajuato, México: Ediciones La Rana.
- Baudot, Georges y María Águeda Méndez (1987). El Chuchumbé, un son jacarandoso del México virreinal. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* (48) 163-171. Recuperado el 11 de enero del 2025, de: https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1987_num_48_1_2316
- Campos, Rubén M. (1928). *El folclor y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1928)*. México: publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Talleres Gráficos de la Nación.
- Díaz-Santana Garza, Luis (coordinador) (2018). *La investigación musical en las regiones de México*. Zacatecas, México: Texere Editores, Universidad Autónoma de Zacatecas.
-
- _____ (2023). *Música mexicana y estudios regionales. Historia, tradiciones y tendencias recientes*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes
- Escorza, Juan José (1992). Apuntamientos sobre el jarabe mexicano. *Heterofonía*, 107, pp. 11-24.
- Galindo, Miguel (1933). *Historia de la música mejicana*. Colima, México: Tipografía de El Dragón.
- Hammeken, Luis de Pablo (2018). *La república de la música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Herrera y Ogazón, Alba (1917). *El arte musical en México*. México: Departamento editorial de la Dirección General de Bellas Artes.
- León Portilla, Miguel *et al.* (1974). *Historia documental de México* (tomo I). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lira, J. Sostenes (1914). *Efemérides de la ciudad de León: colección de datos y documentos para la historia de la misma población recopilados por J. Sostenes Lira*. León: Imprenta de J. M. Rivera.
- Masera, Mariana (2014). Bailes “deshonestos” y sonos perseguidos por la Inquisición novohispana. En M. Masera (Ed.), *Poéticas de la oralidad: las voces del imaginario* (pp. 79-110). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Marmolejo, Lucio (2015). *Efemérides guanajuatenses, o notas para formar la historia de la ciudad de Guanajuato* (tomos III y IV). Guanajuato, México: Universidad de Guanajuato.
- Martínez de la Rosa, Alejandro (2012). *Indios broncos del Noroeste de Guanajuato*. Guanajuato, México: Ediciones de Las Sibilas, Universidad de Guanajuato.
- Mayer-Serra, Otto (1941). *Panorama de la música mexicana, desde la independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México.
- Mendoza, Vicente T. (1984). *Panorama de la música tradicional de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mercado Villalobos, Alejandro (2015). *La educación musical en Morelia, 1869-1911*. Morelia, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- _____ (2017). *Música y fiesta en Guanajuato. Notas sobre la vida cotidiana en dos ciudades del Bajío porfiriano*. Guanajuato, México: Forum Cultural Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato.
- _____ (2019). "Música y fiesta en Guanajuato. Notas sobre la vida cotidiana en algunas ciudades del Bajío porfiriano". *Letras Históricas* (20).
- _____ (2020). "El festejo social en los espacios públicos y religiosos. Estudio histórico en las ciudades de León y Guanajuato durante el porfiriato". En: Cruz Lira, Lina Mercedes, Irma Estela Guerra Márquez (Coord.). *Mitos y representaciones*. México. Universidad de Guadalajara.
- _____ (2021). "El otro México: los excesos en la fiesta pública en León, Guanajuato, durante los dos primeros tercios del siglo XIX". *Letras Históricas* (24).
- _____ (2022). "El zócalo de la Ciudad de México: escenas de culto al héroe en la época porfiriana". *El Artista* (19).
- _____ (2023). "La modernización de la banda de alientos mexicana y su incursión en los inicios de la industria del fonógrafo". *Historia moderna y contemporánea de México* (66).
- Miranda, Ricardo (2013). Identidad y cultura musical. En R. Miranda y A. Tello (coordinadores). *La música en los siglos XIX y XX* (tomo IV) (pp. 15-80). México: CONACULTA.
- Moreno Rivas, Yolanda (1979). *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza Editorial Mexicana.
- Saldívar, Gabriel (2012). *El jarabe baile popular mexicano*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla-Secretaría de Cultura.
- Vargas Llosa, Mario (2018). *La civilización del espectáculo*. México: Penguin Random House Grupo Editorial.

SOBRE EL AUTOR

Alejandro Mercado Villalobos

Doctor en Historia, con adscripción actual en el *Departamento de Estudios Culturales*, de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus León, de la Universidad de Guanajuato, México. Miembro del *Sistema Nacional de Investigadores* de la SECIHTI (nivel I).

Por veinte años ha desarrollado el campo de estudio de la música, los músicos y espacios de actuación, fiestas y festividades, educación artística. En 2016 obtuvo el Premio Nacional de Investigación Forum Cultural Guanajuato, con la investigación: “Música y fiesta en Guanajuato. Notas sobre la vida cotidiana de los guanajuatenses durante el siglo XIX”. Actualmente, terminó el libro: *Música y músicos. Estudio histórico de cuatro bandas militares mexicanas decimonónicas*, cuya publicación se pretende para el 2026.

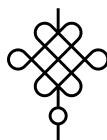
Autor de seis libros y coautor en una veintena más sobre la temática expuesta, así como de artículos arbitrados en revistas especializadas y en algunas de difusión histórica. A la fecha, es editor de la revista *El Artista*. Se han impartido diversas ponencias en seminarios y congresos nacionales e internacionales.

Publicaciones recientes: <https://ugto.academia.edu/AlejandroMercado>

Carlos Flores Claudio (2023). *Con toda el alma yo canto... Del Conjunto de arpa grande al mariachi y de la tradición a la industria cultural. Antonio Rivera Maciel y el Trio Aguilillas*. Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco.

Alejandro Mercado Villalobos
Departamento de Estudios Culturales
Universidad de Guanajuato
alejandro.mercado@ugto.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3641-4574>



Carlos Flores Claudio presenta un libro de extensión breve, de apenas un centenar de páginas, pero sumamente profundo por su contenido histórico musical. A partir de una redacción clara, precisa y objetiva, examina la vida de un músico de esos que, desde la ruralidad mexicana, supo desarrollar una música de raíces populares, y potenciarla en una representación de las músicas de ese *México profundo* del cual hablaba el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla (2019), relacionado con la identidad nacional vinculada a lo originario, lo mayormente representativo de la cultura musical popular mexicana.

Antonio Rivera Maciel, el personaje que da vida al estudio en cuestión, refleja la forma en que la música popular se constituyó como identitaria para la cultura ranchera, aquella que se potenció mediante el cine y la radio, y que se posicionó como referente de lo mexicano al interior del país, y como representación del Ser nacional también al exterior. Estamos ante un trabajo bien presentado, que refleja el oficio de un historiador consumado en los estudios sobre las músicas mexicanas, y que en esta oportunidad comparte, a partir de documentación de primera mano y de la invaluable información recabada de viva voz del personaje objeto de estudio, el México musical de la llamada época de oro del cine mexicano y del impulso de la música considerada nacional.



El trabajo revela temas inherentes a la práctica musical de mediados del siglo XX, por lo cual se conoce cómo se educaba en la música vernácula, de qué forma se comerciaba con instrumentos musicales, cuál era el modo de ser musical en pueblos y villas rurales, y de las necesidades económicas que impulsaban la emigración del campo a las ciudades, y hasta se entiende cómo la música se convertía, para jóvenes inquietos, en la manera de salir del pueblo y vislumbrar el mundo exterior en busca de una mejor vida.

El trio Aguilillas se fundó en el pueblo del mismo nombre. Ubicado en el corazón de la tierra caliente de Michoacán, Aguililla era un pueblo pequeño, donde las familias se dedicaban a las labores del campo, y donde poco o nada se hacía más allá de visitar la plaza luego de la jornada campesina. En cuanto a la música, esta se llevaba a cabo por apenas unos cuantos “aficionados”, que se dedicaban a la práctica solo después de atender sus actividades cotidianas. Estos ejecutantes, sin embargo, lograban un adiestramiento musical extraordinario, de tal suerte, que se hablaba de la gran tradición del “arpa grande” de Michoacán, de la cual se sigue hablando por la destreza de músicos regionales y, sobre todo, por la conservación de las raíces mexicanas en una música de profundo sentir local.

Antonio Rivera Maciel nació el 13 de junio de 1925 de padres jaliscienses que habían emigrado a la tierra caliente de Michoacán gracias a la ayuda de algunos familiares. Su infancia transcurrió entre una educación básica precaria y el aprendizaje de la música. En Aguililla se inició en la práctica del violín y la guitarra, siendo formación musical “informal” nutrida por la música de arpa grande, propia de la región, y de géneros inherentes a la mexicanidad musical de amplia herencia, por lo cual creció escuchando sones, minuets, danzas y corridos.

Como se ha demostrado en diversos estudios que abordan la formación musical popular en México, el que aquí se reseña es ejemplo de la correcta instrucción en música vernácula. Al respecto, Flores Claudio refiere de manera por demás clara y precisa, la forma en que Rivera Maciel aprendió el oficio musical tradicional en su lugar de origen, y aunque perfeccionó su técnica en la Ciudad de México, a donde emigró con sus hermanos siendo solo un adolescente, en su terruño adquirió la noción exacta de la esencia de la música mexicana popular, por lo que, adjunto a su evidente talento para la ejecución de la guitarra y el violín, terminó por explotar un talento innato que le venía de familia, y que pudo transmitir en las innumerables actuaciones que tuvo a lo largo de su prolífica existencia.

Una virtud del libro es que Flores Claudio pudo entrevistar al músico en persona, por lo que el trabajo se enriquece con las memorias del propio Antonio Rivera Maciel, quien narra cómo era vivir en Aguililla, de la forma en

que la música se aprendía y ejecutaba, de lo difícil que era conseguir instrumentos, hasta de la manera en que se elaboraban las cuerdas para guitarra, arpa, violín o bajo, con tripas de "...algún animal, algún gato, un perro, un chivo, de cualquier animal de cuatro patas...".

Estas peripecias se abonan a las vivencias de la formación inicial, luego la emigración a la Ciudad de México, y de cómo, siendo aún un niño, Rivera Maciel se integró a músicos consumados gracias a su tía, que le había alojado en su casa. Así, pudo conocer nuevos saberes, y entre cantinas y pulquerías aprender repertorio nuevo, géneros de otras partes del país y viajar en México y el extranjero hasta consumir su gran proyecto, el *Trío Aguilillas*.

Carlos Flores Claudio explota la veta creativa del conjunto, y narra su ascenso musical hasta posicionarse en lo más granado de la música nacional, y aparecer en espectáculos de renombre como con el Ballet Folclórico de Amalia Hernández, y en las grabaciones en la XEW, y más aún, de las participaciones del grupo en el cine de oro, en películas de lo más famoso de la parafernalia mexicana, siendo partícipes de filmes de personajes de la talla de Pedro Infante.

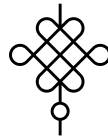
Rivera Maciel se retiró a los noventa años, y si no fuera por la perspicacia de Carlos Flores Claudio, pudimos dejar de conocer su vida por él mismo, su opinión sobre la música, su concepto de lo popular, sus andanzas en el mundo musical del México de mediados del siglo XX. Afortunadamente, el autor de este pequeño libro de alcance grande, nos ha dejado un testimonio invaluable de la música popular mexicana, esa que visibilizó lo mexicano en la pantalla grande, esa de la cual venimos y que nos identifica sobremanera.

SOBRE EL “REMEZÓN” DE LUIS FLORES VILLAGÓMEZ
EN BÚSQUEDA DEL SINCRETISMO

Francisco Javier González Campeán
Universidad de Guanajuato
Departamento de Música y Artes Escénicas

gonzalez.fj@ugto.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0737-7172>



El *Remezón*, pequeña pieza para trompeta solo en Bb, podemos considerarlo como una aproximación a la búsqueda de sincretismo entre la música popular y la investigación tímbrica en la música académica contemporánea. Su autor, el Dr. Luis Flores Villagómez, músico con amplia experiencia tanto en el ámbito de la música popular como en la ejecución de música contemporánea, ha realizado lo que en sus palabras puede considerarse “un inicio de colección de piezas con propósitos pedagógicos”; en el caso particular que nos ocupa, *Remezón* emprende una búsqueda de formalización en la notación para trompeta, utilizando formas de ejecución que son usuales en el ámbito popular y son utilizadas mediante un bagaje previo transmitido en múltiples ocasiones de forma oral, para trasladarlo al ámbito académico y formal mediante una escritura lo más unívoca posible.

Como un pequeño estudio, resaltamos los efectos de *Kiss sound* que en palabras del autor se ejecuta “por medio de la boquilla el efecto de “beso”” haciendo un efecto de tipo percusivo por una presión extraordinaria de labios, efecto que aun hoy en día no es usual en la música académica; efecto que podemos encontrar en los compases 2 y 51, en ambos casos precedidos por *Air sound* lo cual dota la alteración tímbrica en la pieza de peso formal específico.

Deseamos resaltar también la escritura que encontramos en los compases 31 y 32, en los cuales el autor escribe el símbolo de *gruppetto*, pero acompañado de una indicación diversa a la acostumbrada por dicho ornamento, la cual en diversos tratados y ejemplos de la tradición académica “suele consistir casi



siempre en un descenso por grados de tres notas comenzando por la auxiliar superior, seguido de un regreso a la nota principal" (Randell, 2009, p. 536); en el caso del *Remezón*, la indicación es diversa, el autor indica un glissando amplio descendente para resolver de forma ascendente a un intervalo de sexta menor descendente de la nota de partida en un efecto que encontramos en la música popular y el jazz.

Cuidadoso uso de indicaciones de media válvula acompañadas de digitación específica, y la indicación de *shake* utilizando el símbolo de *trino* o como acostumbrado "en Inglaterra en torno a 1700, mordente", (Randell, 2009, p.838), para indicar también una técnica emanada del mundo no-académico.

En suma, una pieza sólida, que traslada parte de la cultura popular al mundo académico, plantea una búsqueda de notación unívoca y lo que consideramos más importante, lo hace de una manera orgánica, es música lo que escuchamos, no un catálogo de efectos sin conexión discursiva.

FUENTES

- Randell, D. M. (2009) Ornamentación en *Diccionario Harvard de Música*. (4ª ed.), pp. 835-836.
- Randell, D. M. (2009) Grupeto en *Diccionario Harvard de Música*. (4ª ed.), pp. 555-556.

SOBRE EL AUTOR DE LA RESEÑA

Francisco Javier González Compeán

Actualmente se encuentra desempeñándose como artista independiente, así como profesor-investigador en la Universidad de Guanajuato. Director artístico del "Festival Internacional Callejón del Ruido" (Guanajuato-México). "Platinum Prize Winner" en el Concurso Internacional "Carl Reinecke en la categoría "composición propia" edición 2024, Reino Unido. "Platinum Prize Winner" y "Best Innovative Creativity Special Award" " en el "Best Classical Musicians Awards" 2024. Tercer Premio en el Concurso Internacional de Composición "Percussion Arts Society, Italy" en la categoría "composición para percusionista solo" 18a edición año 2021; Mención Honorífica en el Concurso Nacional "Melesio Morales" en la categoría "Profesionales, Música Sinfónica", 2a edición, año 2011.

Seleccionado en dos ocasiones para el "Encuentro Euro-latinoamericano de Compositores Jóvenes INJUVE-Madrid, España (2008 y 2002). Seleccionado dos años consecutivos para las "Jornadas de Otoño INBA-SACM" (2013, 2014). Su nombre figura en el "Diccionario Enciclopédico de Músicos en México",

Catálogo “Pocci Catalog the guide to the guitarist’s modern and contemporary repertoire” y en la memoria “Artistas Guanajuatenses en el Festival Internacional Cervantino”.

Su música ha sido ejecutada en lugares como: Ciudad de México, Oviedo, Milán, Moscú, san Petersburgo, Múnich, Minsk, París, Estrasburgo, Madrid, Santiago de Compostela, Bergen, etc., por instrumentistas y directores como: Roberto Beltrán Zavala, Cuarteto Brodsky, Daniel Rowland, Maja Bogdanovic, Mary Kimura, Alla von Buch, Masha Kotimsky, Paolinn Hasslacher, Mauricio Soto, Rodolfo Ponce, Irvine Arditti, Gonzalo Salazar, Carlos Salmerón, Ensamble Cello Alterno, Ensamble CEPROMUSIC, Ensamble Vertixe Sonora, Marlos Nobre, Fernando Lozano, Mario Rodríguez Taboada, Miguel Salmon del Real, Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, Orquesta Juvenil del Estado de México, Orquesta de Cámara de la Universidad de Morelia, Orquesta Sinfónica de Morelia, etc.

SOBRE EL AUTOR DE LA OBRA

Luis Flores Villagómez

Egresado de la Universidad de Guanajuato como Profesor de Música, Licenciado en Música, Maestro en Artes, Doctor en Artes, mención Summa Cum Laude. Becario por Instituto Estatal de la Cultura. Realizó en 2017 una estancia académica en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Fue director de la Escuela de Música de León entre 2012 y 2017 donde creó y fundó la Orquesta Sinfónica Pinto Reyes, la Banda Estudiantil Pedro Jiménez Rosas, la Camerata Académica y la Orquesta Infantil. Fundador y curador del programa “*Noches de Concierto con Luis Long*”. En 2017 al 2023 fue director del Departamento de Música y Artes Escénicas de la DAAD de la UG. Es Trompetista desde los 5 años por herencia familiar y arreglista por pasión, al 2022 ha realizado mas de mil arreglos para diversos ensambles orquestales.

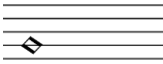

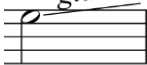

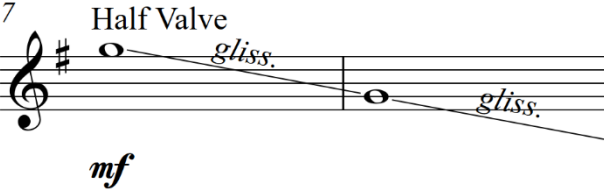

LUIS FLORES VILLAGÓMEZ

REMEZÓN


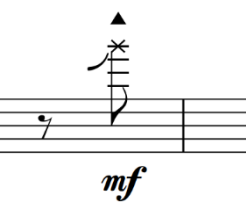
Para trompeta sola

(2025)

Notas y signos de la obra

Flujo del aire por el instrumento sin un sonido ordinario	<p>Air Sound</p> 	Air flow through the instrument without an ordinary sound
Por medio de la boquilla el efecto de "beso"	<p>Kiss Sound</p> 	Through the mouthpiec e the "kiss" effect
Trino con la misma digitación, apoyado con ligero movimiento de la trompeta	<p>Shake ♩ gliss.</p> 	Trill with the same fingering, supported by slight movement of the trumpet
Golpe de Lengua en <i>Flutter</i>		Tongue Blow in Flutter
<i>Glissando</i> descendent e con las tres válvulas a la mitad	<p>7 Half Valve gliss.</p> 	Descendin g glissando with all three valves halfway
Los cuartos de tono con digitación no ordinaria como: para sol un cuarto de tono posición	<p>11</p> 	Quarter tones with non- ordinary fingering such as: for G a quarter tone posición

103, para sol sostenido tres cuartos de tono posición 003, para si un cuarto de tono posición 103 y para do un cuarto de tono posición 123		103, for G sharp three quarter tone position 003, for B a quarter tone position 103 and for C a quarter tone position 123
Sonido apagado bajando a la mitad la válvula 23		Muffled sound by half lowering valve 23
Sonido escrito precedido de una ligera ligadura sin importar el punto de partida		Written sound preceded by a slight ligature regardless of the starting point
Sordina "Plunger" símbolo más significa cerrado y el cero significa abierto		Mute "Plunger" plus symbol means closed and zero means open
Efecto "Wah" con el "plunger" de manera gradual de		"Wah" effect with the "plunger" gradually

cerrado a abierto		from closed to open ✓
Lo más agudo posible		As sharp as possible

Nota. Se utilizarán 3 sordinas: *Harmmond*, *Cup* y *Plunger*.

Remezòn

Obra dedicada a mi Amigo, Compañero y Colega: Francisco Javier González Compeán

Luis Flores Villagomez
(1977)

Andante = 60

Air Sound Kiss Sound Shake gliss.

Trompeta en Sib

p *mf* *p*

4

ff *f* *mf* *f* Flz

7

Half Valve *gliss.* *tr* *gliss.* *ff* *sfz*

11

p *p* *mf* *mp*

15

flt. Half Valve 23 *pp* *f* *ff* Flz

19

Flt. *mp*

22

flt. Rip. Rip. Shake *ff* *mf* *ff*

26

Plunger *mf*

2

30 Ossia

Tpt.

Wah

f

mf

Gliss Half valves

33

Tpt.

f — *ff* —

pp

36

Tpt.

mp

f

sfz

Flz

sfz

39

Tpt.

ff

mf

42

Tpt.

Hammond Mute
No Steam

mp

dolceespress.

46

Tpt.

Cup

mf

50

Tpt.

Air Sound

Kiss Sound

p — *mf* — *f*