



# Enfoques y aproximaciones a la interdisciplina en las artes

Raúl W. Capistrán Gracia  
*Coordinador*





# Enfoques y aproximaciones a la interdisciplina en las artes



# Enfoques y aproximaciones a la interdisciplina en las artes

Raúl W. Capistrán Gracia  
*Coordinador*



Enfoques y aproximaciones  
a la interdisciplina en las artes

Primera edición 2019

D.R. © Universidad Autónoma de Aguascalientes  
Av. Universidad 940, Ciudad Universitaria  
Aguascalientes, Ags., 20131  
editorial.uaa.mx

© Raúl Wenceslao Capistrán Gracia (COORDINADOR)

© Carmen Vitaliana Vidaurre Arenas (PROLOGUISTA)

Arturo Barrios-Mendoza  
Raúl Wenceslao Capistrán Gracia  
Juan Pablo Correa Ortega  
Jorge Alberto Guerra Gutiérrez  
Luis Díaz Santana Garza  
Armando Andrade Zamarripa  
Carlos Alberto Ávila Aréchiga  
Jorge Alberto Guerra Gutiérrez  
Mario Hernández González  
Brenda Rodríguez Rodríguez  
Salvador Plancarte Hernández  
Brisol García García

ISBN 978-607-8714-41-4

Hecho en México / *Made in Mexico*

# Índice

<b>Prólogo</b> <i>Carmen V. Vidaurre</i>	9
<b>Un sentido expandido de la transducción en el arte contemporáneo</b> <i>Arturo Barrios-Mendoza</i>	17
<b>La proyección de las emociones en la ejecución musical escénica. Un enfoque interdisciplinar</b> <i>Raúl W. Capistrán Gracia</i>	31
<b>Expectativas musicales y significado emocional de la música: hacia un marco teórico multidisciplinario del análisis musical</b> <i>Juan Pablo Correa Ortega</i>	49

<b>El problema de las disciplinas en el arte contemporáneo: una aproximación desde el <i>cuerpo sin órganos</i></b> <i>Jorge Alberto Guerra Gutiérrez</i>	73
<b>Problemas, retos y propuestas para la educación superior de la música en México</b> <i>Luis Díaz Santana Garza</i>	83
<b>Hacia la creación de un grupo colegiado del arte, la imagen y el sonido</b> <i>Armando Andrade Zamarripa</i> <i>Carlos Alberto Ávila Aréchiga</i> <i>Jorge Alberto Guerra Gutiérrez</i> <i>Mario Hernández González</i> <i>Brenda Rodríguez Rodríguez</i> <i>Salvador Plancarte Hernández</i>	91
<b>Cuando el artista come del arte</b> <i>Brisol García García</i>	99



# Prólogo

Carmen V. Vidaurre  
*Universidad de Guadalajara*

Entendida como la colaboración integradora de varias disciplinas para lograr un nuevo conocimiento, un mismo objetivo intelectual, creativo, tecnológico o científico, la interdisciplinariedad (Van del Linde, 2007), y la transdisciplinariedad, que se produce cuando los paradigmas de una ciencia o saber son extrapolados a los contextos teóricos y metodológicos de otras ciencias o saberes (Nicolescu, 1998 y 2002), han acompañado el desarrollo de las artes desde la antigüedad. De aquí la importancia que ambas adquieren en la investigación artística, tanto desde un enfoque analítico como docente, y no sólo en lo tocante a los procesos de la creación y producción cultural. No es por tanto nada extraño que Teun A. van Dijk (1983) caracterice la ciencia centrada en las diversas modalidades de análisis del arte y la comunicación, como marcadamente interdisciplinaria, y que la semiótica general sea concebida como una teoría y una metodología que exige competencias inter y transdisciplinarias, pues se enfoca en el análisis de

los textos y sistemas de signos (visuales, acústicos, táctiles, espaciales, gestuales y fisonómicos, vestimentarios, etc.), así como de sus usos en la comunicación estética y en cualquier tipo de modalidad comunicativa (Eco, 1976).

La interdisciplinariedad se ha hecho palpable en las más diversas manifestaciones artísticas a lo largo de la historia. La encontramos ya en las culturas precolombinas de nuestro país, descritas por fray Bernardino de Sahagún y estudiadas por Georges Baudot y Miguel León Portilla, entre otros destacados investigadores, cuyas aportaciones permiten identificar la integración de la poesía, el canto, la música y la danza en una misma obra. Interdisciplinariedad que igualmente se materializa en la integración del arte de la plumería y la pintura en una misma producción visual. Está presente también en muy diversas modalidades artísticas del Barroco, en el que los emblemas y lemas en colaboración íntima, y los llamados “poemas mudos”, borraron la separación entre la literatura y las artes gráficas.

De la integración de diversas disciplinas artísticas en la producción de una misma obra encontraremos también abundantes ejemplos en el arte de los últimos dos siglos, cuya sola enumeración resultaría muy extensa; pero más allá de estas interrelaciones enriquecedoras entre las artes, debemos destacar la vinculación de disciplinas científicas y saberes artísticos que a lo largo de la historia se han producido de continuo, con el fin de desarrollar o incorporar nuevos materiales, herramientas y tecnologías al quehacer creador, pero igualmente para dar origen a nuevas modalidades del arte, a inventos y recursos en los que artes y ciencias se conciben como saberes indisociables, concepción que se manifiesta en las aportaciones técnicas desarrolladas por diversos artistas plásticos, en la fotografía y la cinematografía, entre cuyos ejemplos ilustrativos se pueden señalar las aportaciones de William Fox Talbot, creador de los dibujos fotogénicos, conseguidos a través del contacto directo de objetos sobre superficies sensibles a la luz, sin utilización de la cámara oscura; pero también en las aportaciones técnicas y narrativas hechas por realizadores cinematográficos como Georges Méliès, quien desarrolló cámaras y otros instrumentos tecnológicos, numerosos efectos especiales, como la filmación de doble exposición, la producción de animación mediante la toma cuadro por cuadro, la aplicación de pigmentos para dar color a las imágenes de la película cinematográfica, aportaciones a las que se sumarán las de otros creadores en ámbitos distintos, y entre las que se puede mencionar también el piano optofónico de Vladimir Baranoff, instrumento óptico electrónico en el que el pintor

nacido en Ucrania comenzó a trabajar desde 1916, y cuyo teclado controlaba la combinación de filtros, espejos y lentes, para generar luces de colores que se proyectaban, con la aspiración de mostrar las obras visuales luminosas que la música interpretada generaba, creando así una combinación caleidoscópica, una obra visual que aspiraba a ser sinestésica.

Han sido fenómenos como los antes mencionados los que han llevado a la formulación de conceptos y metodologías de estudio que permitan dar cuenta de ellos, con el objetivo de profundizar en su conocimiento.

Con el propósito antes señalado, Hernán Thomas y Renato Dagnino (2005) han definido el término *transducción* como un proceso auto-organizado de alteración de sentido que aparece cuando un elemento (idea, concepto, tecnología o herramienta heurística) es trasladado de un contexto sistémico a otro (p. 9). Estos investigadores han empleado esta definición como herramienta de estudio, distinguiéndola claramente de nociones próximas a ella, como la de traducción (entendida de modo afín a como se le concibe en el ámbito específico de la lingüística, pero aplicada a otro tipo de sistemas y no sólo los verbales, al mismo tiempo que entendida como un proceso en el que se busca mantener el mismo significado o la misma función del elemento trasladado a un contexto sistémico distinto al de su origen), separándola, de este modo, del concepto de transferencia que también utilizan. Y aunque el término *transducción* tiene muchas otras definiciones, pese a la diversidad de sus conceptualizaciones, se trata de un vocablo que en las investigaciones de Thomas y Dagnino busca dar cuenta de fenómenos estrechamente relacionados con la transdisciplinariedad y la interdisciplinariedad.

Preocupaciones como estas han dado lugar al presente libro, en el que los diversos escritos reunidos, vinculados entre sí por tratar temas tocantes a la inter y la transdisciplinariedad, parecen dividirse en tres apartados diferenciados. El primero de ellos conformado por trabajos de investigación que tienen en común estar relacionados, de variadas formas, con la música. Un segundo apartado que refiere a actividades académicas analizadas desde la perspectiva de docentes en artes en las instituciones universitarias, y finalmente un tercer apartado que trata problemáticas y características particulares del ámbito laboral del productor cultural que se dedica a actividades performativas urbanas. Estos tres apartados se caracterizan, en su conjunto, por abordar distintas actividades fundamentales del quehacer artístico profesional, de las que los autores de esta obra participan.

En el capítulo titulado “Un sentido expandido de la transducción en el arte contemporáneo”, Barrios-Mendoza observa que el término transducción “a menudo se refiere a un proceso en el cual, un tipo de energía se convierte en otro (Courribet, 2006)”, e identifica el uso del término en publicaciones científicas durante la segunda década del siglo xx, así como en el arte, hacia el final de la década de los sesenta, específicamente en la obra de Robert Mallery. Barrios-Mendoza destaca en su trabajo que el sonido es uno de los elementos más utilizados en obras de arte que integran la transducción, pero también que existen otras posibilidades, las cuales va a ilustrar con casos de artistas de las instalaciones, tanto británicos como franceses, para luego referirse a las obras del músico e investigador mexicano-norteamericano Carlos López, quien desde inicios del siglo xxi se ha ocupado del tema de la transducción a propósito de la música-visual, la música electrónica y la interactividad en las artes audiovisuales.

Nos ofrecerá también ejemplos de “arte transductivo” en relación con las artes visuales, señalando eventos ocurridos principalmente en Europa y Estados Unidos a partir de la década de los sesenta, actividades a las que se pueden añadir aportaciones verificadas, en distintos momentos, en México, Argentina, Brasil y diversas localidades de Asia. El autor aborda también lo que podríamos considerar antecedentes del “arte transductivo”, al señalar obras pictóricas barrocas inspiradas en obras musicales y en la práctica de la interpretación musical, a través del desarrollo de la representación de los músicos, fenómeno donde existen incontables ejemplos, desde la antigüedad, en los pictogramas egipcios, cerámicas griegas, manuscritos iluminados y códices precolombinos. Recupera también algunas observaciones formuladas por Martín Rodríguez Caeiro sobre Picasso, a las que se agregarían las “pinturas con luz” que el artista español inventó, mismas que sólo existen en el registro fotográfico hecho por Gjon Mili (1949), pues derivan de la actividad performativa de Picasso, al mover en el espacio una fuente luminosa, realizando trazos en el aire, que se transforma en el lienzo del pintor.

Barrios-Mendoza se ocupa también de las partituras gráficas, menciona a John Cage, Morton Feldman y Earle Brown, descendientes de Erik Sati y de otros artistas vinculados al dadaísmo, precursor de Zúrich y Berlín. Abordará, asimismo, aspectos de las artes transmedia y recuperará diversas reflexiones sobre la especificidad del “arte transductivo”.

Por su parte, Raúl W. Capistrán Gracia destaca en un estudio, que conforma el segundo capítulo de esta obra, la capacidad del arte musical para evocar

y despertar emociones como uno de los valores estéticos más importantes de la música. Recupera definiciones de Patrik N. Juslin (2013 y 2008) –quien desde el enfoque de la psicología social se ha ocupado de la expresividad musical–, para luego adentrarse en plantear las dificultades que debe enfrentar el músico al tratar de interpretar el contenido perceptual o afectivo de una obra, debido a lo complejo que resulta dilucidar este aspecto en diversas composiciones y poder realizar una concepción integral en la interpretación específica de una pieza musical. Capistrán no se conforma con ofrecer una reflexión que deriva de años de experiencia como músico, docente e investigador, pues documenta diversas perspectivas teóricas que sobre el tema se han desarrollado, entre las que se encuentran las del músico y posteriormente pedagogo Heinrich Gustávovich Neuhaus, quien fue una figura destacada en el desarrollo de la escuela pianística soviética, y cuyo enfoque humanista ha sido estudiado en España por distintos investigadores de la educación musical, como Salve Márquez y Alfonso Méndiz (2017).

Aborda también las principales estrategias que los músicos suelen utilizar para llevar a cabo una ejecución expresiva, incorporando observaciones realizadas por músicos e investigadores como Marc R. Dickey, Sybil S. Barten, Robert H. Woody, entre otros representantes de la escuela norteamericana. Destaca que el uso de tales recursos no resulta del todo efectivo en ocasiones, por lo que diversos pedagogos (Westney, 2003; Zapata, 2004) y el propio Capistrán (2016) han recurrido a la interdisciplinariedad en busca de otras estrategias y técnicas, las cuales contribuyan a solucionar esta problemática, centrándose en su escrito, en aquéllas que provienen de las artes escénicas. Su análisis permite tomar conciencia al lector de la importancia que tiene el proceso de interpretación expresiva en la música a un nivel corporal para “controlar el tempo, tomar riesgos durante un *accelerando* y recuperar el control una vez que ha terminado, realizar con mayor naturalidad un *ritardando*, o ejecutar un pasaje *crescendo* y *diminuendo*”. También destaca la forma en que la experiencia corporal de la música contribuye a comprender conceptos musicales (tensión, resolución, frase musical, carácter y forma), contribuye a introyectarlos, a “vivir plenamente la interpretación musical”. Sus palabras nos sugieren ejemplos como el que ofrecen las interpretaciones de Jacqueline du Pré, Glenn Gould, Maxim Vengerov, y de otros muchos músicos expresivos fisonómica y corporalmente. Como docente, ofrece a los jóvenes intérpretes una serie de herramientas derivadas de la acción teatral que podrían emplear para realizar una interpretación musical más expresiva, al mismo

tiempo que los lleva a tomar conciencia de la responsabilidad que implica una ejecución musical escénica.

Juan Pablo Correa Ortega, desde una perspectiva teórica multidisciplinaria, propone el análisis del contenido emocional de la música con el objetivo de “realizar inferencias sistemáticas acerca de las causas de nuestras respuestas emocionales a la música”. Identifica en el significado que atribuimos a la música tres factores en interacción: las experiencias subjetivas, la cultura y las determinantes biológicas. Se fundamenta para el estudio de las experiencias subjetivas en el trabajo de Patrik Juslin, quien ha realizado contribuciones pioneras a la psicología de la música, en colaboración con John Sloboda. Entre los autores a que hace referencia respecto a los elementos culturales se encuentra Andy Bennett, quien ha estudiado las relaciones entre los contextos espaciales y la música popular urbana y rural, en torno a los procesos identitarios y de resistencia de grupos minoritarios en Francia, Nueva Zelanda, Cuba, Italia y Sudáfrica; pero también remite a las aportaciones realizadas por Sylvia Clark, sobre la música del mariachi como símbolo de la cultura mexicana en los Estados Unidos; las de Tia DeNora, quien estudia los usos de la música desde un enfoque propio de la sociología cultural, y a otros autores.

Para el estudio de las determinantes biológicas que intervienen en el sentido y los significados que le damos a la música, Correa hace referencia al trabajo sobre neuroestética de la música, realizado por Elvira Brattico, de la Universidad de Helsinki, y de Marcus Pearce, de la Universidad de Londres, así como a otros especialistas. Sin embargo, parte importante de su capítulo aborda las propuestas de Leonard B. Meyer, teórico de la estética de la música y compositor, quien desarrolló su trabajo académico en las universidades de Chicago y Pennsylvania. También compara lo formulado por Roger Levy, desde la perspectiva de la psicología cognitiva, sobre la sintaxis de la comprensión verbal en relación con las expectativas del alocutor, con fenómenos que se verifican en ciertas composiciones musicales. Aborda, de igual forma, el modelo desarrollado por David Huron sobre las expectativas musicales, recupera diversas aportaciones de las neurociencias y ofrece un ejemplo de análisis musical.

En el que consideraríamos un segundo gran apartado del libro se exponen problemáticas y logros académicos estrechamente relacionados con el quehacer universitario docente. Este apartado estaría conformado también por tres capítulos, cuyos títulos son: “El problema de las disciplinas en el arte con-

temporáneo: una aproximación desde el *cuerpo sin órganos*” de Jorge Alberto Guerra Gutiérrez, “Problemas, retos y propuestas para la educación superior de la música en México” de Luis Díaz Santana Garza, y “Hacia la creación de un grupo colegiado del arte, la imagen y el sonido” de autoría colectiva.

Jorge Alberto Guerra Gutiérrez considera diversas problemáticas en torno a la concepción de las distintas disciplinas como conjuntos ordenados y jerarquizados de saberes, pues propone una separación entre el abordaje científico-social y el artístico. Su escrito está encausado a considerar que la clasificación tradicional de las artes tiene como correlato un discurso en torno al cuerpo, en el cual este último es entendido como entidad organizada, concepción que cuestiona, subrayando que en la creación existen propuestas que exceden los límites disciplinarios tradicionales. Su trabajo podría relacionarse con las reflexiones, debates y conflictos en torno a la transformación del enfoque “reductivo y unívoco que aporta una sola disciplina” (Motta, 2002), en contraste con una aproximación transdisciplinar, y con la necesidad de una visión no discriminatoria de las disciplinas artísticas; problemática que es presentada desde una perspectiva que busca reivindicar la producción artística y sus enfoques, pero también plantea la “pertinencia de formular, desde la producción visual”, y no desde “las disciplinas teórico-sociales”, un nuevo modo de organizar el “planteamiento disciplinario” en las universidades y otras instituciones.

Luis Díaz Santana Garza expone diversas problemáticas en torno a la educación en el área musical: opciones educativas, perfiles de los docentes, carencia de infraestructura, ausencia de una formación integral, deficiencias que involucran los programas educativos, percepción social por parte de estudiantes y públicos de la cultura musical. El autor de este capítulo no se detiene únicamente en precisar problemáticas sumamente graves, también hace una serie de propuestas que buscan dar solución a las mismas, al mismo tiempo que documenta adecuadamente los datos que ofrece en su breve escrito.

Armando Andrade Zamarripa, Carlos Alberto Ávila Aréchiga, Jorge Alberto Guerra Gutiérrez, Mario Hernández González, Brenda Rodríguez Rodríguez y Salvador Plancarte Hernández presentan las características, propuestas y logros del cuerpo académico interdisciplinar e interdepartamental que han conformado como unidad académica, el cual se inscribe en el Centro de las Artes y la Cultura de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, mismo que está dedicada a la investigación y a la producción artística.

Brisol García García es el autor del último capítulo del libro, enfocado a un estudio de obras específicas y titulado “Cuando el artista come del arte”. Su trabajo parte de la descripción de una práctica laboral muy concreta, para reflexionar sobre la interpretación de la misma como arte, por parte de quienes la realizan. El autor señala claramente algunos de sus objetivos y caracteriza su objeto de estudio, las obras performativas presentadas en la “Calle de los artistas”, en la ciudad de Lima, al mismo tiempo que documenta algunos otros casos similares encontrados en ciudades europeas: Turín, Berlín, Praga, Viena, Santiago de Compostela y Barcelona, con el propósito de hacer una tipología de las obras y un estudio comparado de las mismas.

Aunque desiguales en su rigor investigativo, en su extensión y objetivos, esto por asumir perspectivas diferenciadas, por estar dirigidos a diversos tipos de receptores idóneos y plantearse enfoques no siempre coincidentes sobre la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad, los variados capítulos de este libro concretan el esfuerzo de una comunidad académica por generar información sobre las diversas actividades de la labor profesional artística, un esfuerzo que es necesario alentar y conocer.



# Problemas, retos y propuestas para la educación superior de la música en México

Luis Díaz Santana Garza<sup>1</sup>

En la década de 1980, cuando la educación musical a nivel superior tenía como única opción un cambio de domicilio a la Ciudad de México o al extranjero, tuve la fortuna de ser uno de los primeros egresados como licenciado en Música en el interior del país. Invariablemente, mis mentores se habían formado en el exterior: Estados Unidos, Reino Unido, la antigua Rusia, la actual República Checa. En nuestros días, han surgido escuelas profesionales de música en casi todos los estados del país, siendo viable estudiar la ciencia y el arte de los sonidos en casi todas las universidades de México (Capistrán, 2014).

Desde mis años de formación, logré percibir algunos retos que tenían las instituciones superiores de música, y ya como maestro universitario el panorama fue haciéndose más nítido. Por ello, es posible afirmar que los educadores del nivel superior

---

<sup>1</sup> Profesor investigador. Unidad de Música, Universidad Autónoma de Zacatecas. Correo electrónico: med\_diaz@hotmail.com.

en el área de música en nuestro país estamos al tanto, desde hace tiempo, del rezago y la problemática que existe en nuestro país. Entre otros: la “Escasez de instrumentos musicales, falta de material teórico y didáctico en la biblioteca, carencia de infraestructura digital, necesidad de salas de conciertos y salones de clases” (Ávila, 2014). No era necesario que el gobierno mexicano derrochara más de 177 mil dólares para que una comisión del personal académico de The Juilliard School of Music nos visitara para ponernos al tanto de algo que sabemos perfectamente (Ávila, 2014). De hecho, desde finales de la decimonovena centuria, el cronista mexicano Manuel Caballero (1896, p. 17) ya señalaba algunos inconvenientes de nuestra enseñanza musical, muchos de los cuales persisten hasta hoy: “Aquí es la ocasión de decir algo acerca del Conservatorio Nacional de Música [...]. La clase de canto es deficiente [...]. Las cátedras para instrumentos de orquesta sólo producen músicos para baile, y la de declamación está en un estado lamentable”. Palabras nada halagüeñas, pero si las escuelas de música han progresado significativamente desde los últimos años del siglo xx, lo que no ha cambiado es, en buena medida, su carácter elitista.

Desgraciadamente, los programas superiores de música en México han estado basados en arcaicos y poco flexibles modelos del conservatorio decimonónico, que dan prioridad al desarrollo de las capacidades motrices finas, hasta casi olvidar que la música es también una de las humanidades (Carbajal, 2017). Incluso, he sido testigo de exámenes de instrumento tan rigurosos, y exhaustivos, que más bien parecen un concurso internacional de tal instrumento. Como resultado, vemos que las escuelas producen principalmente “atletas” de los músculos pequeños, dispuestos a participar en torneos del instrumento musical en el cual se “entrenaron”. Por supuesto que el perfeccionamiento de la técnica para la correcta ejecución musical es imprescindible para un profesional del área, pero se ha relegado la formación integral del alumno, hasta ser factible constatar que algunos músicos mexicanos de talla internacional tienen la misma cultura general y el mismo léxico que, digamos, un futbolista.

A pesar de que son artistas en formación, muchas veces a los estudiantes no les interesa asistir a un festival de danza o teatro, un recital de poesía o al museo, y ni hablemos de un congreso de música, pues es posible dar un ejemplo que podría ser observado en cualquier rincón de México: un alumno de piano, que no sólo ignora las cualidades físicas, arquitectónicas, históricas, técnicas, éticas y estéticas de la música, sino que además tiene enormes prejuicios en contra de la música popular, desconoce el repertorio de otros instru-

mentos, de la música de cámara y sinfónica, de la ópera y la música para *ballet*, y carece de los más sencillos elementos académicos y de un vocabulario adecuado para ser docente, promotor cultural o investigador. No es raro escuchar a compañeros maestros gritando a sus alumnos de instrumento: “interpreta, transmite, siente”, pero, ¿cómo es posible comunicar algo que no se conoce?

## Cambios

En lo que respecta al campo laboral de los egresados, desde la década de 1990 los gobiernos de los tres niveles han reducido paulatinamente los presupuestos destinados a la cultura. A excepción de tres o cuatro notables ciudades de la nación, ya no existen las grandes inversiones que estábamos acostumbrados a ver en la ópera, música sinfónica o el *ballet*. El Estado mexicano ha realizado un brusco viraje en materia de políticas culturales, y si en un tiempo censuró la difusión del *rock* y los corridos sobre el narcotráfico, hoy son algunos de los géneros preferidos en los más importantes festivales culturales del país, incluyendo el Festival Internacional Cervantino, las Fiestas de Octubre de Guadalajara o el Festival Cultural de Zacatecas. De manera similar, es necesario hacer estudios a fondo, pero la percepción general que tenemos es que la música clásica (o de concierto, académica, etc.) ha dejado de ser un símbolo de distinción entre la clase media y alta, disminuyendo los recursos que tradicionalmente otorgaban por medio de asociaciones civiles, donaciones y apoyo para la adquisición de entradas a las más variadas actividades escénicas. Por último, el otro mecenas habitual de la música de concierto, la Iglesia católica, dejó de apoyar a los filarmónicos desde hace décadas, para conformarse en la actualidad con acompañar las celebraciones de los divinos oficios con coros de jóvenes, dirigidos generalmente por una persona que apenas cuenta con los rudimentos básicos del arte musical.

En el año 2010, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA, 2010) realizó la más reciente Encuesta nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales, siendo la música (se habla principalmente de música comercial) una de las disciplinas con mayor atractivo para el público, con un promedio de 53.8% de la población a nivel nacional, frente a un 31.3% que asiste al teatro, o el escaso 12.2% que gusta de las artes plásticas. Sin embargo, cuando se preguntó a los encuestados si alguna vez habían presenciado un

concierto de música clásica, las respuestas dieron como resultado un bajísimo porcentaje de 9.3%, siendo inesperado encontrar que en estados tan prósperos y con alto grado educativo como Nuevo León, sólo 3.3% de sus habitantes habían escuchado alguna vez un concierto de música clásica en vivo. Los datos anteriores confirman el abandono de las salas de concierto por parte de la clase alta y la clase media, pues, como mencioné en un artículo reciente (Díaz-Santana Garza, 2018), claramente ya no consideran a la música de concierto como un símbolo de “distinción” en el sentido bourdieusiano.

En este contexto, para egresados de programas académicos de música en México es difícil competir contra algunos músicos populares que no tuvieron un adiestramiento “formal”, pero que frecuentemente logran recaudar grandes cantidades de dinero en cada recital que ofrecen. Además, un sinnúmero de funcionarios de institutos estatales o municipales de cultura proceden del ámbito de la política, teniendo escaso conocimiento de las artes y la academia. Por si fuera poco, y como anécdota personal, durante toda mi carrera profesional siempre he promovido conciertos de guitarra sola, así como recitales al lado de una cantante, e invariablemente son preferidas las presentaciones como dueto. Así, advertimos que los conciertos de instrumentos protagonizados por solistas mexicanos son muy poco apreciados, y más ardua resulta la promoción de concertistas de alto nivel cuando constatamos que la mayor parte de los festivales que se realizan, de guitarra, violín, piano o cualquier instrumento, son presentados por artistas extranjeros. A pesar de la evidente calidad de muchos virtuosos nacionales, tal vez un antiguo complejo mexicano de inferioridad dicta que un festival de “calidad” debe contar mayoritariamente con músicos foráneos, como una forma instantánea de legitimación. Otra explicación a este problema es que muchos organizadores de festivales musicales del país son ellos mismos músicos profesionales, y practican el tramposo juego de: “Yo te invito a tocar y después tú me invitas”.

Teniendo en cuenta lo anterior, un buen número de egresados de programas de licenciatura en los diversos instrumentos musicales (violín, piano, guitarra, flauta, etc.) se encuentran con un campo laboral muy poco favorable, incluso podríamos decir sombrío. Sus empleos principales son la enseñanza en jardines de niños y escuelas primarias, burócratas de la cultura, intérpretes eventuales en un mariachi, acompañantes en celebraciones religiosas y almuerzos; actividades nada indignas, pero que no requieren la preparación y los años de estudio que han cursado. Los licenciados en Música que tienen

mayor “suerte” se integran como docentes en la misma universidad o conservatorio en el que estudiaron, generando un negativo círculo de endogamia, que no favorece en absoluto el desarrollo académico y profesional. Otros –los menos– tienen la suficiente iniciativa para solicitar al gobierno estatal o municipal el respaldo para crear una pequeña orquesta o grupo de cámara.

## Propuestas

En un artículo recientemente publicado, y que sirve de preámbulo al presente trabajo, el etnomusicólogo mexicano-americano Alejandro Madrid (2017) cree que “la crisis actual de la industria de la música clásica eventualmente forzaría a los programas parecidos a los conservatorios que todavía se centran en la música de arte occidental a redefinirse ellos mismos en formas que demuestren ser más relevantes para el mundo en espera de sus graduados de música”. En esa dinámica, es sorprendente que instituciones internacionales de gran reputación, como la Universidad de California en Los Ángeles, y la Universidad Estatal de Texas en San Marcos, se *redefinan* centrando su atención en la música popular mexicana: ofreciendo talleres, cursos y hasta grados académicos con especialidad en el mariachi, salsa o conjunto norteño. El mariachi UCLATlan tiene más de 55 años de haberse fundado, mientras que la Universidad Estatal de Texas ofrece dos posgrados: “Master of Music in Mariachi Education y Master of Music in Salsa Performance” (véase la página de internet *Latin Music Studies*).

Mientras que eso sucede en la Unión Americana, en México existen proyectos –que han generado muy escaso entusiasmo, y hasta rechazo, hasta el momento– para establecer una licenciatura y maestría en música popular, la cual debería contar con salidas terminales en *jazz* y *rock*, mariachi, conjunto norteño, bandas, música electrónica y músico de estudio. Pero no hay que contemplar solamente las carreras para instrumentistas, pues dichos estudios generarían, simultáneamente, la formación teórica en el área de la musicología y la etnomusicología.

La puesta en marcha y consolidación de tales programas universitarios, seguramente se convertiría en una alternativa de vida muy conveniente para cientos de estudiantes que se acercan a las escuelas superiores de música con el propósito de adquirir herramientas que los ayuden a sobresalir en el campo de

la música popular o comercial, al mismo tiempo que podríamos elevar la calidad de muchos géneros marginales, en los cuales frecuentemente somos testigos de actuaciones verdaderamente deplorables. Además, la promoción de estudios en diversos géneros de la música popular garantizaría el derecho que tenemos a la diversidad cultural en un país multicultural. La enseñanza de la música popular en educación básica y media es cada vez más común en países desarrollados como Suecia, por ejemplo, donde los alumnos forman grupos de *rock* y *jazz* para estudiar en grupo (Georgii-Hemming, 2011, p. 206), y no de la manera individual y solitaria que exige la música clásica.

A la par, en los programas educativos consagrados a la formación de concertistas que solamente estudian el canon de la música occidental, se deben implementar políticas modernas de creación de públicos y difusión, para que sus egresados tengan un empleo autosustentable al concluir sus estudios. De hecho, el mismo paradigma elitista de aprendizaje musical anclado en la visión de los conservatorios del siglo XIX debe ser replanteado, tal como ocurrió en Brasil, donde el gobierno implementó una reforma para que las universidades cuenten con más cursos optativos y menos obligatorios, además de que se flexibilizaron los exámenes de admisión (Feichas, 2011, p. 282), con la finalidad de tener mayor número de solicitantes y, consecuentemente, de egresados. Lo anterior puede ser un agravio para algunos docentes universitarios mexicanos elitistas, que sólo aceptan alumnos con cualidades técnicas y talentos extraordinarios, pero hay que recordarles que en nuestro país ya existen opciones de maestría y doctorado, para que esos estudiantes continúen con su perfeccionamiento al término de la licenciatura.

Otro nicho de oportunidad que las escuelas de música han desaprovechado son los estudios multidisciplinarios, ya que no estamos formando críticos musicales, gestores culturales especializados en música y muy pocos pedagogos. Finalmente, es urgente exigir al gobierno federal la implementación de programas de música en el nivel básico en todo el país, y desterrar de una vez por todas los prejuicios en torno a que la música de concierto solamente debe ser presentada en fastuosos teatros, fomentando los recitales en calles y plazas, visitas a escuelas rurales, cárceles, colonias marginadas. Después de todo, no olvidemos que la música es considerada, y es obligación emplearla, como un “medio humano universal”, que puede evitar el elitismo y la exclusión política o etnocéntrica (Finnegan, 2013, p. 355). Es verdad que, como afirmó la pedagoga musical Estelle Jorgensen (2003), “los maestros de música necesitan

ayudar a moldear la cultura y las direcciones en las que se mueve la sociedad” (p. xii), pero también es cierto que debemos tener sensibilidad para asimilar los acelerados cambios que la globalización está generando en todo el orbe. De no tomar medidas drásticas hoy para transformar totalmente la educación musical superior en México, nuestro arte tiene los días contados.

## Referencias

- Ávila, S. (22/febrero/2014). Estudio detecta rezago en la educación musical en México. *Excélsior*. Recuperado de <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/02/22/945086#imagen-2>.
- Caballero, M. (Ed.). (1896). *2º almanaque mexicano de artes y letras*. México: Imprenta y litografía de la oficina impresora de estampillas.
- Capistrán Gracia, R. W. (2014). Reflexiones sobre la investigación musical en México. *Aguardiente*, 1(1).
- Carbajal Vaca, I. S. (2017). Educación musical superior: el desarrollo de competencias profesionales en músicos universitarios. En *Memoria Electrónica del Congreso Nacional de Investigación Educativa COMIE* (pp. 1-12). San Luis Potosí, México: COMIE.
- CONACULTA (2010) Encuesta nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales. Recuperado de [http://www.cultura.gob.mx/encuesta\\_nacional/#.W1Ie3NIzbIV](http://www.cultura.gob.mx/encuesta_nacional/#.W1Ie3NIzbIV).
- Díaz-Santana Garza, L. (mayo/2018). Las orquestas sinfónicas y la “enfermedad de los costos”. *Etcétera*, 52-55.
- Feichas, H. (2011). Diversity, identity, and learning styles among students in a brazilian university. En L. Green (Ed.), *Learning, teaching and musical identity, voices across cultures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Finnegan, R. (2013). *Music and creation*. Milton Keynes: Callendar Press.
- Georgii-Hemming, E. (2011). Shaping a music teacher identity in Sweden. En L. Green, *Learning, teaching and musical identity, voices across cultures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jorgensen, E. R. (2003). *Transforming music education*. Bloomington: Indiana University Press.
- Madrid, A. L. (2017). Diversity, Tokenism, Non-Canonical Musics, and the Crisis of the Humanities in U.S. Academia. *Journal of Music History Pedagogy*, 7(2), 124-129.