

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL



**SECRETARIA ACADÉMICA
DOCTORADO EN EDUCACIÓN**

**EL VALOR DE LA MÚSICA EN EL CONTEXTO CULTURAL MIXE.
HACIA LA CONFECCIÓN DE UNA PROPUESTA DIDÁCTICA PARA LA ESCUELA
PRIMARIA A PARTIR DE LOS SABERES LOCALES**

Tesis que para obtener el grado de:
Doctor en Educación

**Presenta:
JEHU REYES DE LA ROSA**

**Directora de Tesis:
DRA. MA. GUADALUPE DÍAZ TEPEPA**

MÉXICO, D.F.

ENERO 2010

A mis dos grandes tesoros:
Donají mi hija y Cecy mi esposa.
A Luisita y Gil.
A Noel, amigo extrañable.

Al pueblo mixe.
A los pueblos que no han extraviado su pasado,
y a todos aquellos que no han permitido su despojo.

AGRADECIMIENTOS:

Mis más sinceros agradecimientos a las autoridades municipales de los Mixes (región alta) en especial al H. Ayuntamiento de Santa María Tlahuitoltepec, y Santa María Tepantlali, por las facilidades brindadas para la realización del trabajo de campo. Al profesor Federico Villanueva por compartirme saberes y secretos de su pueblo. Al maestro Alfredo Reyes Juárez, músico de corazón que no se dobla ante los embates de la vida. A mi amigo César Delgado director del CECAM y brillante músico mixe. No puedo dejar de mencionar al Mtro. Jorge Mejía Torres por su interés y dedicación en la formación de músicos oaxaqueños y por estar presto en armar el rompecabezas de la historia de la música de Oaxaca. A mi gran amigo Pablo Torres Parés por estar atento al llamado en pro de la educación musical en Oaxaca. A la mtra. Graciela Gaspar Torres Directora del Centro de Educación Artística CEDART Miguel Cabrera, por su amistad y por compartirme experiencias significativas; y por supuesto a mis amigos y compañeros de la Escuela Normal Rural Vanguardia de la Villa de Tamazulápam, Oax.; a todos mis informantes claves que participaron con gran entusiasmo en la investigación.

Debo agradecer al Dr. Mauricio Beuchot porque sus enseñanzas marcaron de gran manera mi formación profesional; así también, a la Dra. Guadalupe Díaz Tepepa por su gran amistad y porque sin escatimar tiempo, esfuerzo y voluntad me ha acompañado en la culminación de la tesis, así también por su paciencia en las discusiones y revisión de los avances de la investigación. Al Dr. Nicanor Rebolledo y al Dr. Jorge Tirzo por su amistad y sus atinadas sugerencias en toda la investigación; a mi amigo el Dr. Arturo Álvarez Balandra por sus acertados consejos. Y por supuesto, a Cecy por su paciencia y disposición para la revisión de los textos.

Ofrezco disculpas por no mencionar a todas las personas que de una u otra manera participaron en la investigación, sin embargo, ellos saben que fue valiosa su participación para la culminación de la presente.

Sólo cuando se vive en las alturas pueden contemplarse las cosas en conjunto y también fijarse en cada una de ellas; no así cuando desde las capas inferiores se lanza la mirada hacia arriba por un mezquino agujero

G.W.F. Hegel
(En Lecciones sobre la filosofía de la historia universal)

CONTENIDO

Pág.

INTRODUCCIÓN

Punto de partida

Justificación

Propósitos de la investigación

El objeto de estudio

Aspectos metodológicos

Orden de la Investigación

CAPÍTULO I EL CONTEXTO CULTURAL MIXE

1.1. El contexto territorial, político, social y cultural de Santa María Tepantlali, Mixe; Oax.	23
1.1.1. Del nombre.	26
1.1.2. Ubicación territorial.	27
1.1.3. Cosmogonía y religión.	34
1.1.4. Sistema de cargos.	39
1.1.5. La geovisión del mundo en los mixes.	43
1.2. Claves culturales en el contexto mixe.	46
1.2.1. El tequio.	47
1.2.2. Ciclo festivo.	50
1.2.3. La costumbre: ritual del sacrificio.	54
1.2.4. Acerca de la lengua.	59
1.3. El pueblo Ayukjäá'y en la época prehispánica.	63

CAPÍTULO II LA MÚSICA EN EL CONTEXTO CULTURAL MIXE

2.1. Reconstruyendo la historia musical.	68
2.2. El arte como forma de conquista.	74
2.3. El arte después de la conquista de México.	80
2.3.1. La evangelización a través del arte.	82
2.3.2. La incorporación de nuevas formas en la expresión artístico-musical.	86
2.4. La música en Oaxaca: antecedentes históricos.	90
2.5. La música mixe.	97
2.5.1. La música mixe en su cosmovisión.	101
2.5.2. La naturaleza simbólica de la música mixe.	106
2.5.3. Música y comunalidad.	108
2.6. El niño y la niña mixe y su entorno sonoro.	112

2.6.1. La formación del músico mixe.	117
--------------------------------------	-----

CAPÍTULO III

EL LUGAR DE LA MÚSICA EN EL CURRÍCULO ESCOLAR

3.1. La práctica de la educación artístico/musical en la escuela primaria.	122
3.2. Los programas de educación artística en el nivel básico: una reseña histórica.	124
3.3. Estructura del programa de educación artística en la escuela primaria.	131
3.3.1. Enfoque.	133
3.3.2. Propósitos generales.	133
3.3.3. Actividades permanentes.	134
3.3.4. Organización de los contenidos.	136
3.3.5. Apreciación y expresión artística. Las dos finalidades básicas en la escuela primaria.	138
3.3.6. Sus alcances y limitaciones.	140
3.4. La educación musical en la escuela primaria.	141
3.4.1. Algunos factores que limitan el desarrollo de la educación musical.	146
3.4.2. En las escuelas formadoras de docentes.	147
3.5. Sobre la formación de los maestros para impartir la clase de música.	154

CAPÍTULO IV

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE LA PROPUESTA DIDÁCTICA

4.1. Proyecto curricular: Hacia una didáctica de la música con un enfoque intercultural.	163
4.2. Naturaleza y alcance de la propuesta.	168
4.2.1. Su impacto.	168
4.2.2. Enfoque.	169
4.2.3. Objetivos.	170
4.2.4. Principios y criterios de propuesta.	172
4.3. La función del docente.	173
4.4. Planteamiento general de la propuesta.	174
4.4.1. Metodología.	175
4.4.2. Ejes transversales para la construcción de saberes.	176
4.5. Propuesta: sembrando sonidos Música y voces de los mixes	178
4.5.1. Introducción.	179
4.5.2. Propósito.	180
4.5.3. Estructura de la propuesta.	181
4.5.4. Recomendaciones para la aplicación del paquete didáctico.	182
4.6. Programa de educación musical con un enfoque intercultural: una aproximación.	185
4.7. Breve glosario para comprender algunas nociones de música	188
4.8. Cajón de actividades	191

CONCLUSIONES

FUENTES DE INFORMACIÓN

ANEXOS

Quin oc ca tlamati noyollo:
yegua niccaqui in cuicatl,
nic itta in xochitl:
ma ca in cuetlahuiya.

Por fin lo comprende mi corazón:
escucho un canto,
contemplo una flor:
ojalá no se marchite.

(Nezahualcóyotl)

INTRODUCCIÓN

Esta investigación expone un problema real en el ámbito de la cultura y la educación: la ausencia de los elementos culturales de los pueblos originarios del Estado de Oaxaca en el planteamiento curricular del Sistema Educativo Nacional, en particular en los Planes y Programas de Estudio del Nivel Básico.

Desde la perspectiva intercultural¹, la escuela de educación básica puede ser el lugar privilegiado para ofrecer un encuentro de diálogo, reconocimiento, aprecio y valor de la cultura de los pueblos originarios; asimismo, es la escuela quien debiera generar espacios para fortalecer y preservar los elementos de la cultura —*lengua, ritos, mitos, organización social, vestido, expresiones artísticas, etc.*—. No así, la estructura escolar en los contextos culturales locales, prácticamente, se encuentran en conflicto al no reconocer y ofrecer espacios para las expresiones culturales locales; además, sin la existencia de puentes que permitan el diálogo entre el contexto cultural y el contexto escolar. La escuela tiene la necesidad de

¹ La interculturalidad en la escuela tiene una responsabilidad grande, pues se trata de aprovechar o desaprovechar un instrumento (la institución escolar) presente en la mayoría de las comunidades indígenas de toda la entidad (Oaxaca), de acuerdo a los intereses de cada pueblo por conformar, y en contra de su función institucional dominadora. Para esta labor, los maestros tienen que vincular su actividad académica en el aula con la actividad que realicen fuera de ella, promoviendo la concientización étnica. Vid. Maldonado, Benjamín (2002). *Geografía Simbólica: Una materia para la educación intercultural en escuelas indias de Oaxaca*. Dirección General de Culturas Populares e Indígenas DGCPeI/Centro de Información y Documentación CID: México pág. 7.

abrirse a la comunidad, pues es una unidad cultural en la que se identifican sistemas de cargos, ritos, mitos, trabajo comunitario, en sí, todo el conjunto de relaciones comunitarias. Esto, entonces, supone articular las prácticas escolares existentes con la acción cultural comunalitaria y sus elementos.²

Por tanto si distinguimos que la educación comunalitaria es un proceso permanente de aprendizajes a lo largo de la vida, sabremos entonces que ésta ocurre primero en el contexto familiar y a la vez en el contexto sociocultural para convertirse en saberes y conocimientos locales. Por su parte, la escuela en su espacio físico, al desarrollar múltiples aprendizajes y formas diferentes de enseñanzas que chocan de cierta manera con la idea del contexto sociocultural y que se traducen en conocimientos irrelevantes para la forma de cómo se concibe el mundo. Es por eso que la escuela debiera incorporarse a la red de relaciones culturales, generando encuentros en el que se identifiquen valores, normas, conductas, formas de concebir el mundo, para no desarraigar a los niños de la vida comunal y la práctica de los elementos de su cultura (como generalmente ocurre). Se partiría entonces, de un aprendizaje dialógico como producto de todas las interacciones CULTURA-COMUNALIDAD-ESCUELA.

Como resultado de esta investigación se plantea la construcción de un diálogo intercultural entre la escuela y la cultura local, a través de la propuesta *Sembrando sonidos: música y voces de los mixes*. Esta propuesta didáctica sugiere no sólo insertar los elementos de la cultura local en los planes y programas de estudio, sino que a partir de los elementos culturales locales como puede ser la música, o en otros casos el tallado de figuras de maderas (alebrijes), la alfarería, la danza, la confección de textiles, etcétera; se pudieran construir temas generadores y correlación de contenidos que permitan la inclusión de contenidos que refieran a los elementos culturales del contexto local.

² De acuerdo con Jaime Martínez Luna, explica en función de la comunalidad cómo: “una forma de vida y razón de ser de las comunidades [...] La comunalidad es un concepto que parte de una cosmovisión específica, la naturolatría, comportamiento que entiende a la naturaleza como el centro de todo, como la explicación de todo, a la que el hombre pertenece y se debe. Vid. Martínez Luna, Jaime (2003). *Comunalidad y desarrollo*. CONCULTA/DGCP: México. Pág. 46.

Punto de partida

Se delimitó el universo de nuestra investigación, puesto que el territorio Ayuuk es muy extenso, abarca de la Sierra Norte hasta el Istmo de Tehuantepec en el estado de Oaxaca; por lo tanto, nos circunscribimos en los mixes de la región alta, en particular en Santa María Tepantlali. En esta región del pueblo Mixe observamos los diferentes grados de profundización que llevó a la interpretación simbólica de los elementos culturales vivos como son: la historia, la lengua, los ritos, los mitos, costumbres, vestimenta, sistema de organización política, festejos, valores y expresiones artísticas; en este caso, la música, como saber local propio de los mixes y que representa en sus creaciones e interpretaciones un grado profundo de significados en sus formas y contenidos³. Lo musical se circunscribe al entorno sociocultural de las tradiciones como bodas, bautizos, entierros, rituales, eventos deportivos, eventos cívicos. La música tradicional mixe ocupa un lugar importante en la vida comunitaria, no sólo por la diversidad de formas y contenidos de sus interpretaciones, sino porque constituye un conjunto de significados de los fenómenos musicales que explica cómo se gesta, se preserva y se desarrolla esta cultura. *Con la música se nombra y significa el mundo en que habitamos, si dejáramos de tocar, dejaríamos de vivir, por lo tanto, dejaríamos de ser.*⁴

Se eligió Santa María Tepantlali, por ser un contexto cultural poco estudiado debido a su ubicación geográfica y a su difícil acceso. A pesar de que se identifican diversos elementos culturales que resultan de suma importancia en dicho contexto, la mayoría de las investigaciones (antropológicas, sociológicas, educativas, artísticas, etc.) que se han realizado en los mixes (región alta), se han

³ “Los sonidos son vibraciones, son vehículos muy poderosos de toma de conciencia, no son canciones ni instrumentos que se tocan simplemente por placer.” Véase en Dulzin, Susana (1985). *México indígena*. INI/SEP No. 2. Pág.54.

⁴ Dicho popular mixe que expresa parte del significado de la música en los *ayuujk*.

llevado a cabo en Santa María Tlahuitoltepec, Totontepec, Ayutla o en Tamazulapan.

Justificación

En el estado de Oaxaca es notoria la diversidad cultural, es uno de los más ricos en biodiversidad, en ella se encuentran los más variados ecosistemas que albergan a una gran cantidad de flora y fauna. Esta riqueza natural está acompañada de una igual riqueza cultural, social y lingüística; más aún, en sus diferentes músicas que hacen referencia a la cotidianidad, a la ritualidad, a la cosmogonía, a lo comunitario, y que por sus simbolismos, formas y contenidos, acompañan las situaciones sociales específicas de un pueblo, esto es, la música es parte esencial de su cosmovisión.

La música mixe se produce desde un silbido, el golpeteo de las palmas y pies, hasta la interpretación musical con banda, la cual, pareciera ser la micro-representación de la vida comunalitaria, pues en su conformación y organización se expresan las prácticas comunitarias que la hacen ser únicas: sistema de cargos, ritos, mitos, trabajo comunal, lenguaje, vestido, gastronomía, expresiones artísticas.

Las características rítmicas, armónicas y melódicas de la música mixe se convierten en un conjunto de referencias simbólicas de valores, de ritos, de mitos, de costumbres y creencias que significan el contexto de esta cultura local, la interpretación a modo, da pie a la apropiación de prácticas culturales en las cuales la música se integra de manera muy sutil a la cotidianeidad de este contexto cultural. Desde esta perspectiva, la música, dentro del contexto mixe, tiene una dimensión profundamente simbólica funcional que se entreteje con la cosmovisión del pueblo ayuuk.

Son numerosas las razones que justifican la importancia de trasladar la música local a la escuela, pues recupera valores comunitarios y fortalece los elementos

vivos del contexto cultural. La mayoría de los géneros musicales de la región mixe, nos proporcionan un caudal importante de contenidos y simbolismos que están en el contexto, en su música: melodías, armonía, ritmo y tiempo, en las danzas que son susceptibles de ser utilizados en el aula; sin embargo, la aplicación de la música tradicional en el aula constituye un reto para los docentes, pues echar mano de ella, tendrían que conocerla, reconocerla, valorarla y, sobre todo, interpretarla a través de los simbolismo, de las formas y contenidos de la música tradicional, para incorporarla en el proceso educativo.

Finalmente es importante hacer la aclaración que en la denominación del enunciado de nuestra investigación cuando referimos *al valor de la música*, éste se entenderá como el reconocimiento y la importancia sustancial y consustancial que tiene la música en el contexto cultural mixe y no así como un valor de uso en términos práctico-utilitario.⁵

Propósitos de la investigación

Los acercamientos al contexto sociocultural —*en particular con el pueblo mixe, Santa María Tepantlali, Mixe en el estado de Oaxaca*— y con la escuela primaria Mariano Matamoros, nos han aportado elementos suficientes para comprender mejor sobre la distancia que existe entre el contexto comunitario y el contexto escolar; por lo tanto, los objetivos de esta investigación son:

- Mostrar que los elementos culturales de los pueblos originarios están llenos de simbolismos, que el significado de éstos se origina en el contexto social, resultado de su cosmovisión porque se producen, se interpretan y satisfacen diferentes necesidades en estos contextos culturales. En suma, con la relación entre sí de las prácticas culturales que se desarrollan en el

⁵ Como puede ser su uso de la música en término de folclor, es decir, en valor de uso.

contexto, que a su vez, se traducen en significados de la cosmovisión de los pueblos originarios.

- Plantear la incorporación de la expresión musical de los pueblos originarios en la confección de una propuesta educativa con un enfoque intercultural para una educación integral de los sujetos en formación, pues la educación musical con este enfoque, está ausente en el proceso educativo vigente, limitada en todas sus formas. Las estrategias que se establecen en los planes y programas, correspondiente a la asignatura de educación artística, con contenidos ajenos al contexto cultural, han resuelto el problema en forma parcial, no han abordado el problema de fondo; las acciones emprendidas sólo atienden a la lógica academicista y en algunos casos la técnica de la música.

El objeto de estudio

Esta investigación aporta elementos para la construcción de una propuesta didáctica a partir de los saberes locales, esto implicaría una educación con enfoque intercultural que conllevaría a una transformación de la estructura y las formas usuales del trabajo cotidiano en la escuela primaria, ya que esta estructura, formas y contenidos, terminan por ser experiencias escolares poco significativas para los niños de contextos indígenas y, por tanto, en el ámbito cultural producen un desarraigo y devaluación de su propia cultura.

La escuela debiera ser replanteada como espacio de creación y recreación de un proyecto intercultural. Desde esta perspectiva, la interculturalidad supone articular entre los pueblos los conocimientos locales que ayuden a preservar y, en el último de los casos, a promover y fortalecer la identidad de los mismos.

El valor de la música en el contexto cultural mixe: hacia la confección de una propuesta didáctica para la escuela primaria a partir de los saberes locales, promueve una educación intercultural en la escuela primaria que no significa nivelar, igualar, uniformar; por el contrario, significa reconocer la diferencia, para que el alumno en el proceso y al término de su formación contribuya con lo que sea propio para el enriquecimiento de su cultura. Educar de esta forma es consustanciar, matizando la capacidad de entenderse con sus semejantes, teniendo presente el reconocimiento de cuánto dependemos de los demás y en qué medida ellos dependen de nosotros. Esta educación es significación en el trabajo en colaboración y coexistencia —formar para el trabajo en grupo—, buscando la solución de problemas comunes. Los niños y las niñas Mixes germinan y crecen junto al árbol de la comunalidad, labrando juntos un devenir ancestral a través de la lengua materna, acompañadas de sones y ritos que presagian resistencia y armonía entre el hombre y la naturaleza. Empapado en su cultura, esta lo integra y lo conduce a identificarse con su comunidad, disfrutando los intereses y aspiraciones comunes, reconociendo la condición social de su cultura, convenciéndose de la necesidad de cooperar y producir con los otros, sus semejantes y de extinguir su egoísmo en beneficio de todos.

Aspectos metodológicos

Durante la permanencia intensiva en los mixes con quien se elaboró el trabajo de campo de la presente investigación, se realizaron aproximadamente catorce visitas con una duración de nueve días aproximadamente cada una. Se hicieron observaciones y entrevistas a profundidad que se sistematizaron en registros (ver registros en el Anexo II).

El trabajo de campo fue fundamental para la elaboración de la tesis. Se decidió hacer etnografía como base vivencial de la investigación, puesto que a través de

ésta se logró un acercamiento y un involucramiento con el pueblo Mixe, para dar cuenta de los elementos más singulares y profundos de esta cultura.

Nos apoyamos también en la hermenéutica analógica para la interpretación y comprensión de manera proporcional⁶ de los textos que se fueron construyendo durante el proceso de la investigación en la cultura local. La hermenéutica centra su atención en interpretar el texto en su contexto. Por lo tanto, esa interpretación nos aportó elementos para categorizar la realidad de Santa María Tepantlali, Mixe Oaxaca. El proceso de interpretación en la categorización de las notas ampliadas, exige la revisión, una y otra vez, con el propósito de ir descubriendo el significado de cada evento o situación, considerando el todo y las partes. La fase de interpretación es entendida como el logro de la coherencia entre una categorización particular y su ubicación en el contexto estructural de la situación que se estudia.

La interpretación, supone un abordaje subjetivo —*hermenéutica de los procesos percibidos o referidos de diversas maneras y en cuenta del contexto y circunstancias de lo observado y del observador*—. La investigación etnográfica, busca la interpretación de los sucesos que se articulan en los contextos socioculturales, esto es, en palabras de Mauricio Beuchot,⁷ la interpretación del texto en su contexto. Aceptar esto implica reconocer que todos los actos que se presentan dentro de la vida cotidiana van más allá de la simple representación sensorial, porque implican una elaboración mental compleja, una abstracción. Lo que es real para un grupo social no es aquello que el observador puede palpar y medir, sino lo que es real en la experiencia de las personas, situación que se refiere a las elaboraciones sociales. La interpretación de primera mano es la que

⁶ En la hermenéutica analógica se implican distintos tipos de analogías, uno es de atribución de carácter jerárquico y el otro es de proporcionalidad que implica semejanza pero en términos de proporción en función de las relaciones que se establecen entre dos o más analogados y que se vinculan o se distancian según la relación de semejanza que se establece. Ésta último la de proporcionalidad puede ser propia o impropia (metafórica). Beuchot, Mauricio (2005). *Tratado de hermenéutica analógica: Hacia un nuevo modelo de interpretación*. Ed. UNAM/FFL/Itaca: México. Págs. 51-52.

⁷ Beuchot, Mauricio (2002). *Tratado de hermenéutica analógica*. Ed. Itaca: México. Pág. 97.

realiza el sujeto en su vida cotidiana; es la construcción de un mundo cultural, de un mundo de significado y de textura, de sentido, es decir, el mundo cultural.⁸

En este mismo sentido el planteamiento de Geertz nos conduce a comprender la cultura como una red, o malla o entramado de significación comunicativa, objetiva y subjetiva, entre los procesos mentales que crean los significados y un medio ambiente o contexto significativo y a la vez significante, es decir, puede ser abordada como producto del comportamiento humano y de la vida social situados en un ambiente de tiempo, espacio y productividad material e intelectual, cuyo conocimiento sólo puede ser alcanzado interpretando en ese entramado de significaciones. Geertz define a la cultura como: “[...] urdimbre cuyo análisis debe basarse en una ciencia interpretativa en busca de significaciones.”⁹ Esta perspectiva permite pensar una estrategia etnográfica para construir textos, que articule coherentemente el texto con el contexto, tanto de las observaciones como de la información extraída de las técnicas utilizadas en esta modalidad etnográfica.

La utilización del método etnográfico para investigar en escenarios educativos está mediada por vinculaciones con la dinámica interna de las escuelas,¹⁰ con la práctica educativa tal como la realizan los maestros, con las complejidades propias de las interacciones y negociaciones que se producen entre autoridades educativas, docente y alumnos en las actividades que cotidianamente se llevan a cabo en el aula de clases. Las interacciones sociales que se producen en la escuela y, particularmente, en las aulas de clases no son capturables mediante

⁸ Schutz, Alfred (1974). *El problema de la realidad social*. Ed. Amorrortu: Argentina; pág. 41.

⁹ Geertz, Clifford (2005). *La interpretación de las culturas*. Ed. Gedisa: España. Pág. 20.

¹⁰ El estudio del ambiente escolar pretende abarcar la historia de los actores que participan, así como las condiciones específicas en que se da la apropiación de los conocimientos. Esto significa, por un lado, considerar la situación concreta de los alumnos (procesos cognoscitivos, situación social e imaginarios), profesores (condición de vida y de trabajo, expectativas, valores, concepciones) y la interrelación con el medio ambiente y la enseñanza (institución escolar, estructura administrativa, red de relaciones intra y extraescolares. Por otro lado, significa analizar los contenidos y las formas de trabajo que se desarrollan en el salón de clases. [...] La descripción etnográfica sobre éstos distintos aspectos y dimensiones implicó entre otras cosas, la realización de un trabajo de campo, que recurrió principalmente a la observación directa, la observación participante y la entrevista directa. Vid Rebolledo, Nicanor (2009). *Cultura, escolarización y etnografía*. UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA México. Pág. 2001.

técnicas meramente cuantitativas, sino que requieren la inmersión del investigador en los escenarios reales donde tendrá la oportunidad de interpretar “los acontecimientos en pleno desarrollo”.¹¹

María Bertely define la perspectiva etnográfica en educación como: “[...] una orientación epistemológica que se mueve en distintos niveles de reconstrucción, incorpora distintos enfoques interpretativos y se inicia a partir de la inscripción e interpretación.”¹²

Rockwell,¹³ por su parte, analiza las diferentes vertientes que identifican el quehacer cualitativo para el estudio de la práctica educativa. La primera vertiente que señala la investigadora está orientada hacia el estudio cualitativo de la estructura de lo que sucede en el aula, incluyendo la consideración de las restricciones temporales y espaciales de lo que puede constituirse en acción de enseñanza. La segunda vertiente está dirigida a explorar las situaciones referidas a la interacción verbal, lo cual ha significado la integración del análisis socio-lingüístico y discursivo de la comprensión de la práctica docente. La tercera perspectiva se realiza en el terreno de las significaciones de los contenidos construidos en la interacción cotidiana en el aula. La cuarta está conformada por aquellos estudios sobre la distancia entre el currículo formal y el conocimiento objetivado mediante el lenguaje utilizado en el aula. Y una última perspectiva está referida a la "historización" del análisis curricular y de la enseñanza para poder determinar cómo ciertas prácticas han llegado a formar parte de la docencia cotidiana, mientras que otras son sólo propuestas pedagógicas o lineamientos ministeriales.

¹¹ Martínez, Walter (1984). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Ed. Morata: Madrid. Pág. 75.

¹² María Bertely (2001). *Conociendo nuestras escuelas: un acercamiento etnográfico a la cultura escolar*. Ed. Paidós: México. Pág. 64.

¹³ Rockwell, E. (1988). *Perspectiva de la investigación cualitativa sobre la práctica docente*. *Didáctica*: México. Págs. 12, 22-25.

El análisis de las diferentes tendencias etnográficas contribuye a descubrir hacia cuáles áreas se ha encaminado el "hacer etnografía" y de qué manera el uso de esta técnica ha propiciado la interpretación de la realidad socioeducativa.

Rockwell señala que:

Al adoptar la etnografía en el campo de la investigación educativa, es importante no acceder a ella como una simple técnica, sino tratarla como una opción metodológica, en el entendido de que todo método implica teoría. La etnografía propone una nueva mirada, define nuevos objetos de estudio y elabora conceptos pertinentes a la escala estudiada. La búsqueda teórica conlleva a la vez una adecuación metodológica de la etnografía a los nuevos problemas y contextos.¹⁴

Asimismo Díaz Tepepa¹⁵ señala que la etnografía dentro de la investigación educativa responde básicamente a condicionantes locales, está estrechamente relacionado con un viraje en las teorías sociales a nivel internacional en las últimas décadas, que en buena medida, han pasado de un enfoque macro en el análisis de los problemas culturales y económicos de nuestras sociedades a la pretensión de comprender estos procesos y fenómenos de una manera focalizada. Con ello cobraron nuevo auge planteamientos derivados de la fenomenología y la sociología cualitativa e interpretativa dentro de la antropología sociocultural que pronto fueron trasladados, vía el método etnográfico, hacia la investigación educativa.

De modo que la consideración de escenarios escolares pequeños en la investigación educativa, constituye uno de los rasgos que ha heredado de la antropología, particularmente de su vertiente etnográfica, cuyo método, cuando se aplica en el ámbito educativo, considera a la escuela como escenario natural en donde converge un espectro cultural contextual.

¹⁴ Rockwell, Elsy (1980). *Etnografía: Teoría en la investigación educativa*, en *Seminario de investigación etnografía de la educación; una propuesta teórica metodológica*. DIE-CINVESTAV: México. Págs. 9-10. Véase en Díaz Tepepa, Ma. Guadalupe (2001). *Técnica y tradición*: Pág. 51.

¹⁵ Díaz Tepepa, Ma. Guadalupe (2001). *Técnica y tradición: La etnografía de la escuela rural mexicana y de su contexto familiar y comunitario*. Ed. Plaza y Valdés: México. Pág. 50.

Con base en los anteriores supuestos la investigación etnográfica implica:

a) *Etapas que comprenden la investigación etnográfica:*

- Diseño metodológico y preparación logística de la investigación.
- Trabajo de campo.
- Procesamiento de la información, análisis e interpretación.

b) *Momentos en la investigación etnográfica:*

- La formulación del problema y la pregunta de investigación.
- La producción de la información registro de observación, entrevistas y documentación contextual.
- El análisis de la información: que parte de las categorías que manejan los propios sujetos investigados. Estas categorías son la base para levantar las categorías analíticas que son conceptualizaciones más elaboradas que realiza el investigador.
- La interpretación de la información para la construcción del texto: triangulación de la información.

En la etnografía se estudia el fenómeno tal y como se desarrolla en su ambiente en el sentido de no alterar sus condiciones esenciales.¹⁶ Es decir, el contexto Mixe al ser abordado, no se analiza en forma separada sino que es estudiado en su interrelación espontánea y natural.

El orden de la investigación

Esta investigación está dividida en cuatro capítulos: I. *Etnografía del contexto cultural mixe*; II. *La música en el contexto cultural mixe*; III. *El lugar de la música*

¹⁶ Rockwell remite a condiciones normales del fenómeno. Veáse en Rockwell, E. 1988. *Perspectiva de la investigación cualitativa sobre la práctica docente*. DIDAC Número: México. Págs. 12, 22-25.

en el currículo escolar; y el IV. Hacia la construcción de la propuesta didáctica con un enfoque intercultural.

En el *primer capítulo* haremos referencia a las características socioculturales del pueblo mixe, daremos a conocer los resultados de la investigación de campo ahí realizada, en la región alta, específicamente en Santa María Tepantlali, en el estado de Oaxaca. El contexto etnográfico de esta investigación mostrará varios aspectos de la cultura, que darán respuestas a los sentidos y a los significados que se construyen a través de lo observado.

El *segundo capítulo* trata de la naturaleza de la música mixe: sus antecedentes, sus formas y contenidos, los simbolismos que trastocan la cosmovisión de su cultura. Y es que la música en estos contextos tienen funciones específicas, no sólo se reducen a un producto audible (sonidos organizados para ser escuchados) más bien representa una acción, que por su sentido dinámico se traduce en referentes comunitarios; podemos apreciarla, valorarla y revalorarla en términos estéticos y culturales. Asimismo, analizaremos el fenómeno sonoro como saber local en los mixes, y la influencia contextual que ésta tiene para propiciar el gusto por la música en los niños y en las niñas; además, identificaremos cómo los niños y niñas mixes son sensibles para escuchar la música y talentosos para interpretarla. También daremos a conocer, cómo ellos expresan y reflejan su sensibilidad musical dentro del aula (aunque el maestro no tenga una formación y no lleve a cabo una formación musical para ellos), y de la necesidad de encontrar el espacio y el momento adecuado para expresarla —chiflando, marcando el pulso con el pie o con la mano de manera inconsciente, improvisando sencillas secuencias rítmicas mientras realizan alguna actividad—.

En el *tercer capítulo* analizaremos la propuesta oficial, qué se plantean en el plan y programas de estudio respecto a la educación musical, así como las limitantes administrativas, pedagógicas y metodológicas que tienen los maestros para llevar a cabo la dialogicidad con el contexto cultural.

En el *cuarto capítulo* presentamos una aproximación de la estructura y organización de la Propuesta *Sembrando sonidos: música y voces de los mixes*. Las aproximaciones que se presentan servirán para organizar, en otro momento la confección de la propuesta, la cual tiene como objetivo primordial, desarrollar acciones concretas para iniciar un verdadero diálogo intercultural que fortalezca el reconocimiento a los procesos culturales de los pueblos originarios del estado de Oaxaca, propiciar el respeto a la diversidad cultural y posibilitar un puente entre la escuela y la comunidad en su conjunto. El planteamiento de un *diálogo intercultural* en el contexto escolar, obliga a realizar un análisis profundo sobre la relación entre la escuela y la cultura local, para que a partir de ahí, se generen alternativas que propicien la interacción cultural entre la escuela y los contextos locales.

Como producto de esta investigación se elaboró un CD de músicas mixes donde se identifican tres momentos históricos musicales —*música prehispánica (autóctona), música de conjunto típico, música de banda que interpretan diferentes géneros*—, el cual servirá también, para mostrar la manera en que podemos trabajar en el salón de clases propiciando la correlación de contenidos entre la música local y el planteamiento curricular con un enfoque intercultural. Para alcanzar dicho fin, el fonograma de este paquete didáctico contiene 18 piezas musicales de distintas zonas culturales del Estado de Oaxaca, que se grabaron *in situ*; con instrumentos y en géneros regionales. Cabe decir que cuatro piezas son del dominio público y el resto de la autoría de siete compositores oaxaqueños: Cenobio López (†), Juan Espinosa Hernández, Saúl V. Pereda García, Luis Pulido Fuentes, Tito Ortiz Mulato, Florentino Ambrosio Alcántara y Palemón Vargas Hernández, quienes magistralmente demuestran el vigor de la música en su entorno comunal, además de su aprecio por las lenguas originales. Otras personas clave en este esfuerzo son las niñas y los niños en edad escolar que compartieron sus voces, asimismo los músicos, arreglistas y directores artísticos comunitarios que nos participaron de su experiencia musical.

CAPÍTULO I

EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL MIXE

Ne'ep koj. Pääät ejx ti mkayämpy m'uukämpy. Yë'é et nääjwiiny, tëm teetyën tääkën,
yajkypy ti atom ntajuujky'äjtem.

Siembra, cultiva, encuentra tu sustento. La naturaleza, como padre y madre, nos da lo necesario para vivir.

CAPÍTULO I

ETNOGRAFÍA DEL CONTEXTO SOCIOCULTURAL MIXE

1.1. El contexto territorial, político, social y cultural de Santa María Tepantlali, Mixe; Oax.

Conocer e interactuar con el mundo mixe es adentrarnos a un mundo sonoro, es participar de la música simbólica de éstos, pues representa la esencia de su vida cotidiana, de su lengua, su vestimenta, su territorio, en sí, de su cosmovisión. Además, su música se encuentra en los ritos, en los mitos, en la siembra, en las fiestas, en todas las actividades religiosas, sociales y cívicas; en los juegos y en las rondas infantiles, los niños y las niñas desde pequeños la respiran, la sienten, la tocan, la interpretan, la disfrutan y la sueñan.

En este capítulo presentamos —*como producto del trabajo etnográfico*— las características socioculturales de los mixes de la región alta en el estado de Oaxaca, específicamente, Santa María Tepantlali,.

Elegimos a Santa María Tepantlali por su importante pasado indígena y su ancestral concepción del mundo además de su larga y rica tradición musical que se refleja en una excelente banda de música. Los *ritos* y los *mitos* están presentes en la vida cotidiana de sus habitantes y son poseedores de una notable y sobresaliente organización política y social, además de otros elementos culturales¹⁷ que le dan dinamismo, orden y armonía a este pueblo.

¹⁷ Para Geertz, la manera más sencilla de referirse a la cultura es definirla como el “modo de disponer las cosas que tiene un grupo humano” (GEERTZ, 1983, 75). Comparte con Max Weber la visión del hombre como *un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido*, y considera que la cultura es el sistema de símbolos en virtud de los cuales el hombre da significación a su propia existencia. Estos sistemas de símbolos -creados por el hombre y por lo tanto convencionales, compartidos y aprendidos- suministran un marco significativo dentro del cual los seres humanos pueden orientarse en sus relaciones recíprocas, en su relación con el mundo que los rodea, y en su relación consigo mismos. Esos sistemas simbólicos son formas que dicen algo sobre algo, y lo dicen a alguien. Geertz diseña, por tanto, *un concepto semiótico de cultura*. La cultura, como sistema de interacción de signos interpretables, no es una *entidad* a la que puedan

El trabajo de campo¹⁸ que se realizó en Santa María Tepantlali nos aportó valiosas experiencias y, lo más importante, conocimos a profundidad los detalles de la vida del ayuuk, su geografía y sus diversos elementos culturales. A continuación comparto mi primera experiencia en los mixes.

Del asfalto al polvo, del humo a la niebla y de la niebla al sueño

El sol radiante de una mañana invernal, grandes extensiones de bosques rodeaban al conjunto de montañas cubiertas de nubes, un viento helado merodeaba por todos los rincones del lugar. Fue el primer escenario de bienvenida cuando llegué a Ayutla, región mixe del estado de Oaxaca. En el ambiente se respiraba un aire fresco y puro que llegaba hasta lo más profundo de mis pulmones. Las campanas del templo repicaban y se dejaban escuchar avisando que era la tercera llamada para iniciar la misa de las doce del día. Al llegar al centro del pueblo, lo primero que contemplé fue el mercado, iba con los ojos bien abiertos, admirando el pintoresco espectáculo que ofrecían las flores, las frutas, la comida, las artesanías, las personas que se congregaban para realizar sus compras y sobre todo pude deleitarme con el ritmo entonado del mixe, lengua materna de esa comunidad. Brindaban una escena sensacional fuera de lo común para mí.

Después de recorrer el pueblo me fui a comer a la fonda más conocida de Ayutla, que por su comida regional, se ha vuelto una de las más conocidas de la región; se me antojó el tradicional caldo mixe (caldo de pollo con abundante verdura, cilantro y cebolla). Posteriormente me instalé en el hotelito que lleva por nombre El Paso, una experiencia que no olvidaré —hago la aclaración de que no se trata de delicadeza de mi parte ante esta circunstancia—, ya que nunca había pasado noches con tanto frío: el cuarto que me asignaron era muy húmedo, la cama donde iba a dormir tenía un colchón muy usado, que los resortes parecía fieras al acecho y que afilaban sus puntas como garras para atacar a su presa; el techo era de láminas; sólo había un sanitario para todos los huéspedes. Justo esa noche, de manera intempestiva, empezó a llover y no paró hasta el amanecer, la

atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta o instituciones, sino que constituye más bien un *contexto público* dentro del cual pueden describirse esos fenómenos de manera inteligible. Este enfoque semiótico de la cultura permite acceder al mundo conceptual en el cual viven otros sujetos, de suerte que sea posible -en el sentido amplio del término- *dialogar* con ellos: las sociedades contienen en sí mismas sus propias interpretaciones; se trata de aprender el modo de tener acceso a ellas. Véase en Díaz Tepepa María Guadalupe Coord. (2008) *Hermenéutica, Antropología y Multiculturalismo en la Educación*. SEP/ UPN / CONACYT: México. Pág. 37–58.

¹⁸ Cualquier procedimiento de recogida de datos (observación, entrevista, documentos, etc.), precisa de planteamientos teóricos que los sitúe en el contexto donde van a ser utilizados. La técnica de la observación participante, tal como aquí se plantea, se sitúa bajo la óptica del trabajo etnográfico como forma de acercamiento a la realidad que permite una diversidad de aproximaciones. Es bajo la pretensión de aprehender la totalidad del problema de investigación, donde situamos nuestra idea de la observación a profundidad, o de trabajo de campo (que los utilizaremos como términos sinónimos), lo cual nos permitirá adentrarnos en la esencia de la investigación cualitativa.

temperatura bajó tres grados bajo cero, las goteras eran lo más molesto, esto sirvió para casi no dormir en toda la noche, el frío calaba todo mi cuerpo, había perdido mi temperatura, el titiriteo de mi cuerpo era automático; pero a pesar de tener una desagradable noche, mi emoción por conocer la cultura mixe me daba aliento para seguir adelante.

Los cantos de los gallos me despertaron, mi reloj marcaba las seis de la mañana, hacía muchísimo frío, me asomé por la ventana y vi como las nubes convertidas en neblina llegaban a saludarme. Disfruté mucho ese espectáculo, me parecía que el pueblo flotaba en medio de espesas y enormes nubes, apenas lograba ver a una distancia de dos metros, toda la mañana la neblina nos acompañó. A pesar de que el sol salió en el transcurso de la mañana, se sintió demasiado frío el resto del día, el aire helado calaba los huesos.

No esperé mucho en Ayutla y viajé a Santa María Tepantlali, el trayecto no se me hizo pesado a pesar de que el camino no estaba pavimentado, era terracería, un camino sinuoso y muy angosto; a pesar de ello mi emoción era cada vez mayor, pues llegaría al lugar que adoptaría y donde viviría por periodos para realizar la investigación. Al llegar la autoridad municipal muy amablemente me recibió y me asignó un cuarto para que ahí me hospedara.¹⁹

Para conocer a profundidad y participar de manera directa en la vida social y cultural del ayuuk, se realizaron 14 visitas, cada estancia fue de aproximadamente de 15 a 20 días durante un año y medio. En ese tiempo se aplicaron diversos instrumentos de investigación (entrevista a profundidad, observaciones elaboración de registros, toma de videos y fotografías, diario de campo), el acercamiento a los informantes claves fue importante, pues fueron ellos los que proporcionaron información valiosa para conocer y comprender el mundo mixe.

El trabajo etnográfico puede convertirse en una investigación muy amplia, complementarse con diferentes instrumentos metodológicos y técnicos, pero también puede ser una apuesta simplificada y estrecha. Lo indispensable es conocer a profundidad la vida del otro con el otro. Así, la etnografía supone recoger la mayor cantidad posible de información, vivir lo más intensamente, y volver y reflexionar y reconstruir paso a paso, detalle a detalle, hasta llegar a una propuesta configuradora de sentido de lo sucedido.

¹⁹ Vid. Reyes de la Rosa, Jehú. (2006). Registro de campo JRR/200206, Santa María Tepantlali, Mixe; Oax.

Los Mixes al ser objeto de estudio significan teorizar su realidad y las prácticas cotidianas; solamente así tiene sentido y significado, descubriendo su filosofía y cosmogonía, esencia dinámica y trascendental de este pueblo. No basta con adoptar las técnicas e instrumentos antropológicos que faciliten la recolección de datos empíricos acerca de la cultura, pues el desconocimiento que encierra el quehacer antropológico exige que el investigador abunde en el sentido de sus indagaciones, así como en las discusiones metodológicas que pueden ayudarlos a construir mejores vías de acceso a los contextos socioculturales.²⁰

1.1.1. Del nombre

Los mixes se llaman a sí mismos *ayuuk jä'äy* —*ayook ja'ay, ayook javyiayujk jä'äy*, dependiendo de la variante—, en tanto que la lengua que hablan es *ayuuk* (*ayook, ayuujk*), que es muy rica en su estructura gramatical, y en su construcción, se observa el uso continuo de metáforas. Así, la palabra *ayuuk jä'äy*, está compuesta de los siguientes morfemas: *a*=idioma, boca, verbo o palabra; *yuuk*=montaña, selva, florido, y *jäy'äy*= a gente, muchedumbre, por lo que su significado en forma metafórica es, “el idioma elegante, florido como la selva”.²¹

Según la tradición oral, la palabra mixes, no es más que una conexión del término mixy (varón, hombre) a la que los hablantes de castellano solo agregaron el plural —siguiendo las reglas del castellano— “es”, obteniendo un híbrido: mixy + es, que traducían como: los “hombres”. Otros, en cambio, opinan que la palabra mixes, en realidad surgió entre los nativos no hablantes del idioma (zapoteco, chinanteco,

²⁰ El trabajo de campo requiere siempre un largo periodo de permanencia en el contexto. El etnógrafo no puede tener prisa aunque la tenga, el oficio de la mirada y el sentido no es para apresurados. Esta cualidad determina al programa. Una investigación con énfasis etnográfico supone que el observador debe estar ahí donde busca el sentido día tras día, semana a semana, mes a mes. Lo que en una ocasión haya ocurrido puede no ser importante, puede ser lo central. Se requiere estar ahí sumergido en lo cotidiano con la atención al cien por ciento para decidir si algo es significativo o no.

²¹ Opinión contraria sostienen algunos historiadores, calificando al idioma como demasiado nasal, primitivo e incompleto. Cf. Miguel Covarrubias (1980). *El sur de México*. INI: México. Pág. 82. Véase en Reyes Gómez, Laureano. *Los mixes, en Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México*. INI: México. Pág. 169.

nahuas, españoles, etc.) al no poder pronunciar correctamente el sufijo que marca el plural —en ayuuk— de mixy: mixëty (lit. los hombre[s]), pues incluye una sexta vocal (ë) en su estructura morfológica.²²

Santa María Tepantlali significa en náhuatl *en la cima del cerro* o *sobre el templo*; en mixe se traduce como komukp *donde se juntan las ideas*. El nombre de Santa María es en honor a Santa María Asunción; sin embargo, existen otros significados, e.g. del Náhuatl se traduce de varias maneras, puede haber dos etimologías, la primera es Tepantlali, que está compuesta por las raíces: Tepantli que según Molina²³ significa “pared” y según Remi Simeón²⁴ significa “muro, separación, barrera, límite” y la raíz tlalli que significa “tierra”. La segunda etimología es Tecpan, según Molina significa “casa o palacio real”. Las posibles traducciones de Tepantlali son: “Pared de tierra”, “muro o muralla de tierra”, “separación de la tierra”, “barrera o límite de tierra.” En lengua Ayuujk a este municipio se le llama Komukp que significa “unión de varias cabezas”, “cabezas juntas”, “dónde se juntan las cabezas”, “dónde se juntan las ideas”.

1.1.2. Ubicación territorial

Los mixes *ayukjää'y*²⁵ se asientan en la porción más oriental de la sierra norte de Oaxaca, que es la prolongación de la Sierra Madre Oriental. En términos de la división política, la región mixe se encuentra al noreste del estado de Oaxaca. Colinda al noroeste con los ex distritos de Villa Alta; al norte con Choapam y con el

²² Otras variantes dialectales utilizan el término mexy, sexy para referirse al varón; a la mujer se designa con el término genérico de kixy. Véase en Reyes Gómez, Laureano. *Los mixes, en Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México*. INI: México. Pág. 170.

²³ Fray Alonso de Molina (1992). *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*. Ed. Porrúa: México. Pág.93.

²⁴ Remi Simeón (1994) Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana. Ed. Siglo XXI: México. Pág. 450. Véase el libro de contenido de CD la alegría de Tepantlali (2008).

²⁵ Los mixes se llaman a sí mismos *ayukjää'y*. La lengua que hablan es ayuuk, nombre con el cual históricamente se conoce al grupo. La palabra ayuuk está compuesta de los siguientes morfemas: *a* = idioma o palabra; *yuuk* = montaña, florido y *ää'y* = gente muchedumbre. Por lo tanto, su significado es “gente del idioma florido”.

estado de Veracruz; al sur con Yautepec y, al sureste, con Juchitán y Tehuantepec. El territorio abarca una superficie total de 4 668.55 km².²⁶

Desde el punto de vista de composición cultural y étnica, los mixes colindan con los chinantecos y los zapotecos de Villa Alta; al norte; con algunas comunidades popolucas y pueblos mestizos del estado de Veracruz, al Noroeste; con los zapotecos de cajones y Yalalag, al poniente; con los zapotecos de Mitla, Tlacolula, Albarradas y Yautepec, al sur-sureste, y con los zoques y zapotecos del istmo, al suroeste y al oriente. Cabe destacar que los mixes presentan diferencias étnicas no sólo con sus vecinos, sino entre ellos mismos; éstas se manifiestan de una comunidad a otra en la indumentaria, las costumbres, la gastronomía, las actividades económicas, las expresiones artísticas y la lengua.

Los mixes se dividen climatológicamente en tres zonas: alta, media y baja, cuyas características ecológicas dependen directamente de la configuración orográfica de la región. La zona alta se caracteriza por ser montañosa y fría; la media por sus lomeríos y clima subcálidos y la baja por sus alturas máximas de 200 m.s.n.m. y sus llanuras con climas cálidos húmedos y una temperatura de 42° C en épocas de calor.²⁷

Debido a su ubicación en la alta montaña, Tepantlali tiene clima frío húmedo, con marcadas diferencias de temperatura entre el día y la noche que van de los 25° máxima y mínima de 3° bajo cero. En enero son frecuentes las heladas.

La topografía es accidentada, se pueden encontrar varios microclimas en un espacio geográfico reducido. La región ayuuk ha sido dividida en tres zonas

²⁶ Se localiza en la región de la sierra norte a una altitud de 1,850 metros sobre el nivel del mar, pertenece al distrito mixe (región alta). Colinda al norte con Asunción Cacalotepec, al sur con Santo Domingo Tepuxtepec y al este con San Pedro Ocotepec. El municipio cuenta con una superficie de 119.93 km.² La población total del municipio es de 2,752 habitantes, de los cuales 1,354 son hombres y 1,398, son mujeres. Según el XII censo general de población y vivienda 2000 realizado por el INEGI.

²⁷ Véase en: Equipo Interdisciplinario EDICOM. *Educación Integral Comunitaria Ayuujk*, Documento inédito; Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca, 1995.

climáticas: alta o fría, con altitudes superiores a los 1 800 m, media o templada, con alturas de 1 300 a 1 800 m, y baja o caliente localizadas desde los 35 m hasta los 1 000 msnm. En esa área coexiste una gran variedad de microclimas, generados por la altitud y las orientaciones de las vertientes montañosas.

Gustavo Torres²⁸ señala que diversos factores físicos y naturales configuran el medio ambiente en el que se desenvuelven los indígenas mixes. Climas, alturas, nubosidad, humedad, tipos de suelo y otros más, determinan las tres zonas²⁹ en que convencionalmente se divide la región mixe: baja, media y alta.³⁰ Para alcanzar una mayor precisión y facilidad de clasificación, el parámetro que se ha seguido normalmente es el de la altura, la cual oscila, aproximadamente, entre los 300 y 2 500 metros de altura sobre el nivel del mar. Así, la parte alta se considera después de los 1 500 metros, con clima frío, lluvias en verano y vegetación compuesta por bosque de coníferas; la parte media se establece entre los 1 500 y 800 metros, de clima templado, con las mayores precipitaciones de la región y vegetación variada incluyendo bosque mixto y tropical; y la parte baja, que se sitúa a menos de 800 metros, de clima caliente, intensas lluvias en verano y vegetación de tipo tropical.³¹ Los 19 municipios están distribuidos en las tres zonas geográficas: 8 en la parte alta, 8 en la media y 3 en la baja. La población total en estos municipios, según el Censo de 1990, era de 121 354 personas, de las cuales 103 229 eran mayores de 5 años de edad. De éstas, 76 887 (74.5 por ciento) hablaban mixe; 9 476 (9.1 por ciento) otra lengua india y 16 886 (16.4 por

²⁸ Véase en Torres Gustavo (2003). *Měj xěëw: La gran fiesta del Señor de Alotepec*. CNDPI/CDI: México. Pág. 65.

²⁹ En las tres zonas se observan modelos de autoconsumo insuficiente combinados con producción para el mercado y la migración. En la zona Alta predomina el sistema milpa-migración/jornalero-aves de traspatio-recolección. En la Media, el sistema básico es café-milpa-traspatio-recolección. En la Baja, los sistemas principales son café-milpa-otros, y maíz-ganado-cítricos u otros. En estos sistemas participa toda la familia. Las formas tradicionales de ayuda mutua, la "gozona" y "manovuelta", generan reciprocidad y se dan principalmente entre familias; son básicas en estos sistemas, aunque en algunas partes están siendo desplazadas por el pago de jornales. El "tequio" generalmente no tiene funciones productivas.

³⁰ Torres Gustavo (2003). *Měj xěëw: La gran fiesta del Señor de Alotepec*. CNDPI/CDI: México. Pág. 114.

³¹ Véase en Torres Gustavo (2003). *Měj xěëw: La gran fiesta del Señor de Alotepec*. CNDPI/CDI: México. Pág. 114. en ASAM, s.d. 1; Mendieta y Nuñez, 1957:607; Ruiz González, 1991: 2; Ledesma Rebollar (1988: 82) sugieren la clasificación de climas templado, semicálidos y cálidos para la parte alta, media y baja, respectivamente.

ciento) no hablaban ningún idioma indígena. La mayoría de los *ayuuk* (80 por ciento) habita en las zonas Alta y Media, en menos del 40 por ciento de su territorio.

El territorio mixe abarca una superficie aproximada de 5,978 km². Políticamente está dividido en 19 municipios: 16 forman el distrito mixe; un municipio mixe pertenece al Distrito de Juchitán; otro al de Tehuantepec y otro al Distrito de San Carlos Yautepec. Además, pertenecen al Distrito mixe la Agencia Municipal de Coatlán en el Istmo de Tehuantepec y la Agencia de Policía de Tonaguía cerca de Villa Alta. *La zona alta* está integrada por los municipios de: Tlahuitoltepec, Ayutla, Cacalotepec, Tepantlali, Tepuxtepec, Totontepec, Tamazulapan y Mixistlan; *la zona media*, por Ocoatepec, Atitlán, Alotepec, Juquila Mixe, Camotlán, Zacatepec, Cotzocón, Quetzaltepec e Ixcuintepec; y *la zona Baja o caliente* por Mazatlán Guichicovi.³²

La mayor parte del territorio mixe es montañoso, selvático y boscoso, con excepción de las tierras bajas, donde los terrenos se aplanan y predomina la calurosa sabana. El paisaje está conformado por cerros de gran tamaño, nubes, arroyos, cascadas, ríos, bosques y selvas. En la cosmovisión mixe como en la mesoamericana todos estos elementos están vivos y forman parte de un numeroso grupo de divinidades a las que se les debe rendir cierto respeto. En la clasificación dual, estos elementos son masculinos y femeninos, características que se aprecian mejor en el caso de los cerros, en los que se identifican “cerros femeninos” como la Malinche, o “cerros masculinos, como el Zempoaltépetl o el *I'px Yuukm*³³ que se encuentra a una altura de 3,396 mts. El cerro de la Malinche y el monte Blanco llegan a sobrepasar los 3,300 metros sobre el nivel del mar.

³² González Villanueva, Pedro (2004). *Presencia Salesiana entre los mixes: crónica salesiana*. Carteles editores: Oaxaca México. Pág. 8.

³³ Ésta representa en realidad el concepto de totalidad, como lo indica su nombre “Veinte Cerros”, pues este número es la base de la numeración y del pensamiento mixe. Véase en Gustavo Torres Cisneros, (2004) *Mixes*. CDI/PNUD Col. *Pueblos indígenas del México contemporáneo*; México. Pág. 5-6.

Santa María Tepantlali se localiza al noreste de la capital del estado de Oaxaca, en la región montañosa del territorio mixe —sierra norte—. Colinda al norte con Tamazulápam, al sur con Santo Domingo Tepuxtepec y San Juan Juquila, y al este con Cacalotepec. Se sabe que este pueblo estaba a 4 kilómetros aproximadamente del lugar en que se ubica actualmente y, según los antepasados, el lugar fue escogido por la Virgen María.

Sobre el mito de origen acerca de la fundación de Santa María Tepantlali Don Severiano³⁴ nos cuenta que:

La Virgen María la fundó mi pueblo (Mito de origen)

En la antigüedad para ir al gran valle de Oaxaca las personas caminaban por veredas y caminos sinuosos. El camino de la sierra norte era una de las pocas rutas para ir a la gran ciudad, por ahí pasaban personas que venían del Istmo de Tehuantepec y de toda la región mixe. Las personas pasaban la última noche cerca del Zempoaltépetl, en el Komujkm (lugar de encuentro), era un lugar de descanso para continuar el último trayecto del largo viaje. Un día un grupo de personas retornaba de la ciudad y traía consigo a la Virgen María que los misioneros dominicos habían regalado para la parroquia del pueblo, contentos este grupo de personas subía y bajaba los acantilados de la sierra con la virgen en los hombros, llegaron a la colina del encuentro para pasar la noche, al día siguiente muy temprano emprendieron el viaje para continuar su travesía, todo transcurría con normalidad. Al siguiente día y ya muy lejos de la colina del Komujkm, llegaron al pie del Zempoaltépetl acamparon y durmieron ahí. Al amanecer se dieron cuenta que la virgen había desaparecido, angustiados ellos la buscaron por todas partes y no la encontraron, al poco rato llegaron unas personas que venían del Komujkm, ellos comentaron —*en la cuesta del encuentro había aparecido extrañamente una virgen*, ellos regresaron rápidamente al lugar, sorprendidos se dieron cuenta que era la virgen María, al tratar de llevársela no pudieron, pesaba mucho, pidieron ayuda a otras personas y por más que quisieron levantarla no lo lograron, pesaba mucho, entonces, creyeron que era una señal de la virgencita para que la dejaran en ese lugar, las personas lo entendieron y sin pensarlo dos veces, construyeron una capilla, con más razón las personas que se dirigían a Oaxaca se quedaban con gusto a adorar a la Virgen; poco a poco el lugar se fue poblando hasta convertirse en el pueblo que hoy conocemos.³⁵

³⁴ Ex-presidente municipal y notable anciano, fue nuestro informante clave.

³⁵ Relato que cuenta Don Severiano Martínez Véase en el Registro de campo JRR/230306

También cuenta don Severiano otro mito sobre la ubicación del pueblo de Santa María Tepantlali:

Santa María Tepantlali se encontraba en la colina de la otra montaña, *—fue una desgracia*, cuentan los abuelos, el pueblo se estaba extinguiendo, casi todos pensaban que era una maldición, ya no había niños, todo era tristeza y amargura. Se cuenta que de repente llegaban grandes aves y se llevaban a los niños que anduvieran jugando fuera de su casa, tal vez, las aves se los comían o también se tenía la creencia que quizá las aves eran emisarias del rey Kong oy y que se estaría reclutando a niños para formarlos y educarlos para preparar a su gran ejército; nadie entendía lo que sucedía. Pero lo cierto es que un día, llegaron las aves para atrapar a los pocos niños que quedaban, el papá de uno de ellos se dio cuenta y rápido tomó a sus hijitos entre sus brazos y escapó hacia la colina de la montaña de enfrente, extrañamente las grandes aves ya no pudieron pasar a la otra montaña, era muy raro, como si existiera una protección de los cielos; al darse cuenta de lo sucedido y sin pensarlo dos veces, los habitantes se mudaron a la otra colina. Nunca más volvieron las aves y hasta la fecha las risas de los niños alegran el poblado. Siempre que hay oportunidad se hace **la costumbre** para agradecer al cielo y a la madre naturaleza por su protección.³⁶

Eliade define y caracteriza el mito como: una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo de los comienzos. 1) constituye la historia de los actos de los seres sobrenaturales; 2) esta historia es considerada absolutamente verdadera y sagrada (ya que es obra de los seres sobrenaturales) 3) se refiere siempre a una creación. Cuenta como algo que llegado a la existencia o cómo un comportamiento o una institución se han fundado: constituye el paradigma de todo acto humano significativo; 4) al conocer el mito se conocen el origen de las cosas, se llega a dominarlas y manipularlas a voluntad. Se trata de un conocimiento que se vive ritualmente, al narrar ceremonialmente el mito o al efectuar el ritual que éste funda, 5) el mito se vive ya que está dominado por la potencia sagrada que exalta los acontecimientos que se rememoran y se reactualizan.³⁷

³⁶ Registro de campo JRR/230306, Santa María Tepantlali, Mixe;Oax. (2006).

³⁷ Véase en Eliade, Mircea (2002). *El mito del eterno retorno*. Alianza Editorial: Madrid. Pág. 19-24.

Asimismo, Alfredo López Austin³⁸ explica el mito como un relato que consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Donde no hay sucesión, no hay relato sino, por ejemplo, *descripción* (si todos los objetos del discurso están asociados por una continuidad espacial), *deducción* (si se implica uno al otro), *efusión lírica* (si se evoca por metáfora o por metonimia), etcétera. Donde no hay integración en la unidad de una acción, tampoco hay relato, sino solo cronología, enunciación de una sucesión de hechos no coordinados. Donde por último, no hay implicación de interés humano (donde los acontecimientos narrados no son ni producidos por agentes ni sufridos por sujetos pasivos antropomórficos), no puede haber relato porque es sólo en relación con el proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada.

Westheim, Paul argumenta que:

El pensamiento mítico se expresa en forma de signos; sustituye la cosa por el signo. Entre signo y cosa puede haber una semejanza óptico-sensible, pero esto no es decisivo. Decisiva es exclusivamente la “relación” entre ambos: relación de índole mágico-mítica —muy remota a veces para el criterio racionalista—, que transforma la realidad real en otra realidad imaginaria y hace que el fenómeno natural adopte, en una existencia trascendental, una nueva significación.³⁹

Además, López Austin, nos aclara de las diversas funciones del mito, y su relación con los ritos. El autor explica que el mito mantiene viva la tradición; el conocimiento popular se transforma y conserva creando nuevos saberes por medio de la memoria social. En este sentido el mito educa. El mito ordena el conocimiento estructurando y clasificando el cosmos, reforzando el saber por medio del orden; a través de los mecanismos sintetizadores, la creencia mítica codifica los conocimientos

³⁸ Véase en López Austin, Alfredo. (1992). *Los mitos del tlacuache*. Págs. 267-280.

³⁹ Westheim, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Págs. 43-45.

1.1.3. *Cosmogonía y religión*

En la cosmogonía mixe, la persona tiene cuando menos dos almas: una mortal que abandona el cuerpo a la hora de la muerte, y la otra inmortal que es la tso'ok que significa tona o tanalli. La tona se adquiere cuando al nacer el individuo, al mismo tiempo, nace un animal en un extremo muy cerca de ahí, Tona e individuo correrán durante su existencia suertes paralelas. Para conocer la tona que corresponde al recién nacido se recurre al calendario ritual, a la lectura de la ceniza que se esparce en una esquina de la casa, a los sueños, a la consulta del adivino o abogado⁴⁰. Una vez que se conoce la tona se mantiene en secreto, pues de saberse, será presa fácil de aquellos que quieren causarle daño físico e incluso hasta la muerte.

Dentro de la clasificación de tona, hay *fuertes-buenas*, *fuertes-malas* y un punto de equilibrio: "*débiles*" (buenas o malas), que no representa mayor peligro en caso de entablar una lucha. Las fuertes-buenas son difíciles de destruir, como el xuxx (colibrí) o el kää (jaguar); la poseen las personas como los curanderos, que heredan rasgos de personalidad de sus animales compañeros y que serán por tanto inteligentes, valientes y cautelosos. Aquellos que poseen tona débil, como el común de los mortales, tendrán por animal aves de corral nã äw guajolote y serán entonces, sumisos y hasta cobardes aunque en cualquier momento pueden tener reacciones de defensa y ataque. Merecen especial atención las personas que poseen tona fuertes-malas, como la xoox (nauyaca) u otras víboras venenosas, pues mediante un ritual altamente secreto pueden transformar su cuerpo en animales para causar daño, pasando entonces a la categoría de nahuales (nahualli). Se dice que este tipo de tona lo poseen los brujos.

El calendario ritual mixe o tonalamatl sirve para conocer la suerte que le espera a las personas, para leer el destino de los recién nacidos, o para saber cómo deben

⁴⁰ Persona que tiene contacto con lo divino y que intercede con fuerzas sobrenaturales, además tiene poderes para sanar y adivinar.

celebrarse los ritos y deberes sagrados. La consulta se hace con granos de maíz colorado que se dejan caer en el petate, y el especialista se encarga de hacer la lectura correspondiente. Existen varias versiones del calendario, tantas quizá como xëmabyë (contador de días) la manejen; tiene 18 meses de veinte días, debiéndose de agregar a la cuenta anual cinco días más (o seis si el año es bisiesto), llamados aciagos y que no aparecen en el calendario. En total se tienen 365 días.

En cuanto al calendario agrícola, los ancianos aún pronostican las condiciones meteorológicas de los siguientes doce meses, observando el clima de los doce primeros días del año, y que representa cada uno un mes. La observación se complementa con la fase lunar. Los campesinos más modernos recurren al calendario de Galván para enterarse de otros fenómenos celestes, como los eclipses.

Calendario ritual

Número y nombre de los días y su significado		
01	Na´	Nombre del animal doméstico (día bueno si sale par)
02	Bipch	Avienta o aventar
03	Non	Mastica
04	Jo´	Difícil, peligroso
05	Jeem	Tizón grueso (día bueno si sale par)
06	Tots	Muelas o diente
07	Kep	Carrizo débil (día bueno si sale par)
08	Ka´	Ganado, ganancia (día bueno si sale par)
09	Ju´uk	Cigarro, fumar
10	Paub	Nombre de un encino
11	Hopx	Temblor movimiento (día bueno si sale par)
12	Táp	Hollín, ahumado
13	Mooy	Zacate
14	Jogoom	Virtuoso, inteligente (día bueno si sale par)
15	Tojk	Casa, habitación (día bueno si sale par)
16	Ka´ab	Cascada, peñasco (día bueno si sale par)
17	Jo´b	Magullado
18	Joon	Maciso, resistente (día bueno si sale par)
19	Tzan	Culebra, vivo (día bueno si sale par)
20	Hój	Tiñe, embarre

Fuente: Ballester y Rodríguez

La actividad onírica está llena de simbolismos. Para un Ayuuk, el sueño tiene una importancia tal, que incluso podría decirse que en cierta forma rige la vida del individuo, pues a través del sueño la tona puede hacer viajes fuera del cuerpo y ponerse en contacto con el mundo y con el inframundo. A través de los viajes extracorpóreos el individuo puede enfermar, ya sea porque su tona tuvo visiones malignas (de esta forma se explica las pesadillas) y sufrió serios sustos, o porque fue atacada por otras más poderosas que ella y la tiene prisionera en los confines del universo, o bien porque viajó al pasado y se comunicó con los ancestros, quienes le reclamaron que no observe las costumbres de antaño, como pudiera ser algunos sacrificios u ofrendas a los muertos.

En la cuestión religiosa resulta difícil determinar los límites de la religión tradicional y la católica, pues en realidad es una mezcla de ambas, que en la práctica, interactúan. La religión tradicional mantiene aún sus deidades de antaño como el poj (viento) el anaw (rayo), kopk (cerro), el nëë (agua). En algunas ceremonias se combina tanto oraciones cristianas como paganas en ritos de fertilidad, mortuorios y de curaciones entre otros.

A continuación comparto parte del registro de campo para conocer más sobre las claves culturales —lengua, vestido, ritos, mitos, gastronomía, expresiones artísticas, etcétera—:

El señor Severiano Juárez, ex-presidente municipal en la década de los 70's, me invitó a su casa a almorzar, su esposa, la señora Ernestina, preparaba el almuerzo con mucho gusto; nos sirvió una taza de café de olla endulzado con panela, bien caliente para que aplacáramos el frío. Antes de tomar el café, el señor Severiano tiró un poco al suelo y elevó una plegaria en mixe, esto no me extrañó, pues ya tenía conocimiento de este ritual —antes de tomar una bebida o comer algún alimento, los mixes ofrecen la primicia a la madre naturaleza como agradecimiento, porque ella les ha regalado el alimento que otorga la existencia—. Estábamos listos para recibir el almuerzo, nos sirvieron unas tortillas recién salidas del comal y unos ricos huevos en salsa, eran una delicia, hice el comentario de que la salsa picaba un poco, la señora Ernestina me respondió —para que aguante el frío profe y tenga muchas fuerzas— Y agregó —Le voy a decir algo profe, tenemos la costumbre que por acá nosotras le ponemos mucho chile y mucho condimento a la comida para que nuestros

maridos y nuestros hijos anden con muchas ganas para trabajar y también para que aguanten el frío.

Cuando terminé de almorzar me dirigí a la cocina para agradecer a la señora Ernestina sus atenciones. Al entrar a la cocina vi un escenario muy especial, a un lado estaba el brasero, donde estaba colocado el comal, la cazuela del guiso y el metate, en el otro extremo de la cocina estaba el fogón, —este se diferencia del brasero porque se encuentra a ras de tierra— estaba también una mesa grande, ahí se encontraban algunas frutas, verduras y botes con especias, en un extremo estaba colocado un molino manual, y en las paredes estaban colgadas las ollas (ollas tamaleras y ollas tepacheras), las cazuelas de diferentes tamaños, algunos jarros y algunas cucharas grandes y cucharones de madera. La señora nos comentó que ella prefería hacer sus guisos en ollas de barro porque conservan por más tiempo caliente los alimentos.

Aproveché la ocasión para que la señora Ernestina nos platicara sobre la preparación del caldo mixe y de los tamales que se elaboran en Tepantlali, región alta de los mixes. Nos comentó que para elaborar *el caldo mixe* se aprovecha el pollo o los pollos que fueron sacrificados, se despluman (para que sea más fácil desplumar al pollo se mete a una olla de agua caliente). Se lava y se asa, se vuelve a lavar para quitarle toda la ceniza, se asa para que agarre sabor y se queme la sangre y la grasa, se pone a cocer, se le echan unas hojas de hierbasanta, sal, cebolla, cilantro, chile de árbol y unos dientes de ajos machacados. Para que agarre sabor. Para comerlo se invitan a parientes y amigos allegados a la familia. Se sirve bien caliente. Sobre *los tamales* nos platicó que existe una gran variedad de tamales, depende de cada pueblo la manera de cómo los preparan. *Los tamalitos de frijol on xejk me egy* se preparan de la siguiente manera: Se pone a cocer el maíz. Cuando está listo el nixtamal se lleva al molino. Se pide la masa para tamal. Por otro lado, se pone a cocer frijol; ya cocinados se muele con el chile en el metate. Después, en una hoja de plátano se extiende una bola de masa hasta convertirla como en una tortilla grande y se le agrega el frijol se envuelve y se pone a coser.⁴¹

Hablar de la gastronomía del pueblo mixe, es entender cómo convergen una serie de sucesos que tiene que ver con la vida cotidiana —la labranza, la siembra, la cosecha y posteriormente con la elaboración de los diferentes guisos—, es comprender también, que en torno a la cocina existe un vínculo muy fuerte con los ritos —el rito antes de la siembra, durante la cosecha, cuando se preparan los alimentos y antes de comerlos— que hacen de ésta una ceremonia fuera de lo común. Sin embargo, referirnos a *la casa tradicional* tiene un gran significado pues es el recinto que da la vida y el lugar de la vida. La casa mixe constaba de techo de lámina de dos aguas, paredes de tabla o bajareque y piso de tierra, ha ido

⁴¹Vid. Reyes de la Rosa, Jehú (2006)Registro de campo JRR/070406, Santa María Tepantlali, Mixe;Oaxaca.

desapareciendo a un ritmo muy acelerado, aunque aún se puede observar este tipo de arquitectura, actualmente, si la economía lo permite, las casas se construyen de block, ladrillo y piedra; techos de tejas o lámina galvanizada, de asbesto o de concreto, y pisos de cemento. La casa habitación generalmente es de forma rectangular. Posee un espacio destinado a la cocina —donde se encuentra el fogón—, uno o dos dormitorios y un tapanco, el cual se utiliza para almacenar el maíz. Algunas viviendas cuentan con un patio o huerto —destinados al cultivo de árboles frutales, plantas de ornato y medicinales—, y un espacio más para los animales domésticos. Casa-habitación se dice en mixe jëen tëjk que significa “fuego-casa”, porque en el pensamiento mixe la casa no se concibe sin este difrasismo característicos de los pueblos mesoamericanos.⁴²

Es de gran importancia mencionar que la casa mixe se concibe como una prolongación o, mejor aún, como una metáfora del cuerpo humano. Así, en lengua mixe techo se dice tëjk nikëjxm o tëjk kopäjkm: lo que está encima o la cabeza de la casa; puerta tëjk ääw: la boca de la casa; el interior de la casa tëëkooty: el corazón de la casa; la parte de enfrente, tëjk wiin: el ojo o la cara de la casa; el lugar donde está sentada la casa tëjk kopk: la raíz o los cimientos de la casa; tëjk ni kx: el cuerpo de la casa; tëjk jëëxk, la espalda de la casa; tëjk joot el estomago de la casa o el interior de la casa; y tëjk pä äwel costado de la casa. Uno de los sitios privilegiados del espacio doméstico es la cocina, donde se encuentra el fogón como elemento esencial para la transformación de los alimentos. Se trata del espacio cultural por antomasia, pues ahí se reúne la familia y se discute todo tipo de temas. Es muy común escuchar a los mixes decir que el fuego de la cocina es un buen mensajero; el crepitar de las brasas se considera como parte de su lenguaje.⁴³

⁴² Véase en *Pueblos indígenas del México contemporáneo*. Col. Mixe. Págs. 17-19.

⁴³ Véase en los registro de campo JRR/080906 y Op cit *Pueblos indígenas del México contemporáneo* Col. Mixe. Págs. 17-19.

1.1.4. Sistema de cargos

Es importante hacer notar que en Santa María Tepantlali se conserva todavía una organización tradicional basada en el sistema de cargos, que constituye la autoridad municipal, que se inicia con el topil hasta alcanzar el más importante: el mayordomo. El alto costo que significa el ejercicio de ciertos cargos solamente permite su desempeño por un año, a pesar de que en algunos casos la elección es por dos años. Los cargos políticos como topiles, policías, cabo mayor de vara, mayores, comandante, regidor de vara, síndico, presidente y alcalde, se intercalan con los religiosos, siendo un requisito importante para el ascenso político el haber desempeñado rigurosamente los puestos escalafonarios. Según Münch⁴⁴ las autoridades se instituyeron en 1531, año en que los conquistadores Juan Antonio de Acevedo y su hijo Francisco, ayudados por los indios aliados y los frailes, lograron reducir algunos poblados mixes. En este tiempo dio inicio el Consejo Municipal y se autorizó a las comunidades indígenas para elegir a sus autoridades concejales. Pero estas autoridades no eran exclusivamente civiles, sino también religiosas. Los fiscales del templo tuvieron su origen en el Tercer Concilio Mexicano de 1585 a partir del cual se estableció la práctica de que en cada pueblo se eligiera un anciano distinguido, de conducta irreprochable, para que al lado de los párrocos fuera perpetuo censor de las costumbres públicas. Tales ancianos pasaron a ser los fiscales; su oficio era inquirir, perseguir los vicios y los delitos en contra de la moral, y tenían la responsabilidad de enterar al cura sobre las irregularidades.⁴⁵

Las autoridades de las comunidades mixes que aparecen en los documentos del período colonial a partir de 1540 eran gobernadores, alcaldes, regidores, fiscales,

⁴⁴ Guido Münch Galindo, (1997) *Historia y cultura de los mixes*. UNAM: México. Pág. 27.

⁴⁵ Veáse en Guido Münch Galindo, (1997) *Historia y cultura de los mixes*. UNAM: México. Pág. 27. Tomado del libro de Gabriela Kraemer Bayer (2003) *Autonomía indígena región mixe*. UACH/CONACYT/Plaza y Valdés editores: México. Pág. 77.

mayordomos y justicias.⁴⁶ También se habla de personas caracterizadas y de principales en los documentos de la época. Además había caciques indios⁴⁷ que solicitaban y obtenían derechos propios de los españoles como montar a caballo o portar armas. Estas autoridades locales dependían de los alcaldes, mayores, oficiales coloniales —mal pagados y reclutados entre las familias españolas no muy ricas—, supuestamente encargados de administrar y “proteger” a los indios dentro de sus distritos pero que realmente servían como intermediarios entre los ricos comerciantes y los indios del común o *macehuales*, quienes eran obligados a entregar sus productos en condiciones extremadamente opresivas. Las comunidades mixes estaban distribuidas entre las jurisdicciones Villa Alta, Nejapa y Tehuantepec; dependían por tanto del alcalde mayor de estos centros.

En los Valles Centrales, con el tiempo, la nobleza indígena se fue apartando de sus comunidades, adoptó las costumbres españolas, vivía en Oaxaca y perdió poder local. La clase de los siervos o *mayeques* desapareció poco a poco, al tiempo que *macehuales* exigieron cada vez mayor participación en el cabildo, aunque nunca fue total durante la Colonia.⁴⁸ Según Chance,⁴⁹ en la Sierra Juárez este proceso se dio de manera un poco diferente, lo que explica en gran medida la organización social y política actual de las comunidades de esta región.

Varias circunstancias favorecieron que los alcaldes mayores de Villa Alta, mucho más que los de otras alcaldías de Oaxaca, llegaran a concentrar en sus manos todo comercio lucrativo de la región. En la Sierra no había haciendas y la actividad minera fue bastante esporádica (en la región mixe fue importante únicamente la

⁴⁶ James B. Greenberg, Guía a los Documentos para la Historia Mixe en el Archivo del juzgado de Villa Alta, el Archivo General de la Nación y el Archivo General del Estado de Oaxaca, CIESAS, Instituto Oaxaqueño de las Culturas: México.

⁴⁷ Por ejemplo, en los Archivos de Villa Alta se encuentra una memoria de los bienes del finado José Martínez, alias El mixe, cacique indio de Tepuxtepec, mercader viandante y vecino de Oaxaca. (AVA, Civil, exp. 264. Ff. Tepuxtepec, Oax.)

⁴⁸ William B. Taylor (1998). *Terratenientes y campesinos en la Oaxaca colonial*. Instituto Oaxaqueño de las Culturas/Fondo Estatal para la Cultura y las Artes: México. Cap. II

⁴⁹ John K. Chance (1998). *La conquista de la Sierra: españoles e indígenas de Oaxaca en la época de la Colonia*. Instituto Oaxaqueño de las Culturas/Fondo Estatal para la Cultura y las Artes. Centro de investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social: México.

explotación de la mina del Espíritu Santo entre 1560 y 1600). En Villa Alta no vivían más que unas pocas familias de españoles porque los encomenderos y corregidores de la región a pesar de que por ley debían residir ahí, preferían vivir en Oaxaca, lo que evitó también que se instalaran otros negocios de artesanos y comerciantes. En estas circunstancias los alcaldes mayores pudieron realizar eficazmente cualquier competencia en el comercio más lucrativo de la época: el “repartimiento de efectos”. Ellos “vendían” a los indígenas de manera obligada y a precios arbitrariamente elevados. Además daban adelantos en efectivos o en materia prima, como algodón, a las comunidades indígenas y a familias individuales que, a cambio, estaban obligadas a emplear el dinero para la producción de cochinilla u otros productos, o para tejer ropa con el algodón. Luego, en una fecha determinada, el alcalde mayor compraría la cosecha o los textiles acabados a precios menores a los del mercado. Los grandes comerciantes de Antequera o de México fungían como aviadores financieros de un alcalde mayor en particular, con el que pudieran compartir ganancias.⁵⁰

A continuación detallamos el sistema de cargos: *El topil* es el cargo más bajo por el que pasan todos los hombres a partir de los 16 años; son mensajeros o detienen a la gente que no cumple con la ley, ellos están atentos para lo que requieran los cargos superiores. *Regidores* es el cargo base para los siguientes, también da lugar para ser elegido vocal de un Comité (de la iglesia o de la escuela). Los regidores apoyan al presidente municipal en todo lo que hace, también tienen listas de personas que tienen que dar el tequio y les avisan cuando les toca. Comparten los gastos de las fiestas religiosas. El primer regidor es el suplente del presidente municipal o de algún Comité. *Síndico* es el equivalente del procurador, se ubica entre el Presidente Municipal y el Alcalde; su trabajo consiste en mandar hacer puente cuando el río crece, darle mantenimiento a la carretera, mantener el pueblo limpio, así como en las agencias; en el aspecto judicial, el síndico colabora con el alcalde cuando no puede resolver algún problema de transgresión de la ley, o si el problema es muy grave (robos, heridas,

⁵⁰ John K. Chance (1998) Op cit. Págs. 162-163.

asesinatos, etc.) lo presenta ante el alcalde. El síndico permite desempeñar el cargo de Presidente Municipal o del presidente de un comité y no se encuentran. *Secretario* es el encargado de levantar las diferentes actas administrativas (actas de nacimiento, actas de matrimonio y actas de defunciones, etc.) *Tesorero*, es la persona que se hace cargo de administrar las finanzas del pueblo, es una responsabilidad muy grande, porque si no hay un manejo transparente, el pueblo puede involucrar a todo el Cabildo. *Presidente Municipal*, es el cargo que permite pasar al nivel superior de alcalde, quien ocupa este cargo, tendrá la responsabilidad de trabajar por el bienestar del pueblo con los demás integrantes del Cabildo. El cargo de Alcalde se puede desempeñar después de haber ocupado el de presidente municipal o el de mayordomo de la iglesia; es el cargo más importante.

A semejanza de otros pueblos mixes, en Santa María Tepantlali existe un consejo de principales, aunque no tiene ningún reconocimiento legal ante la autoridad competente, ningún poder formal, político, ni religioso; sin embargo, en este pueblo se considera como principales a los hombres que han pasado por todos los cargos, esto quiere decir que por su experiencia en los asuntos públicos aconsejan a las autoridades y las acompañan en casos de conflictos. Se les consideran representantes del pueblo que tienen mucho poder, pero ellos sólo acuden a dar su opinión cuando se les llama. Se les consultan por respeto y por experiencia.

El cambio de autoridades se hace el 1 de enero de cada año, excepto para el cargo de Alcalde. La entrega del bastón de mando se lleva a cabo en los lugares sagrados, se inicia con el ritual de *La costumbre*, los rezos son para pedirle a la madre naturaleza y a Dios sabiduría para poder desempeñar bien el cargo. En cuanto al Sistema de cargos religiosos, sólo existen los cargos de mayordomo, sacristán y fiscal. *El mayordomo* es la persona encargada de recoger las ofrendas y vender veladoras y velas; con el dinero que se recoge se hacen reparaciones necesarias en la iglesia y se compran flores para el altar y los santos, también está

en sus obligaciones traer leña al cura y mantener el templo limpio. Si no gastan todo el dinero, lo entregan a fin de año al mayordomo entrante; en caso de que haga falta dinero el sacerdote lo pone de su bolsillo. *El sacristán* está encargado de cuidar la iglesia y de cualquier servicio que se le ofrezca al padre. *El fiscal* es el dueño de las campanas y hace los mandados de la parroquia.

1.1.5. La geovisión del mundo en los mixes

La tierra (nääxwiinyëtë) es uno de los elementos que da pertenencia y sentido de identidad a los mixes, pues se le considera como la dadora de todas las cosas, como madre y fuente de la vida, como generadora de todo aquello que es indispensable para la vida de la comunidad. Si bien en general se puede hablar de una cosmovisión indígena que tiene “a la madre tierra” como uno de los elementos centrales, entre los mixes se trata de una verdadera “geovisión”, ya que la tierra es el elemento central de la existencia biológica, social y simbólica. En la gran mayoría de los pueblos mixes, el régimen de tenencia de la tierra es comunal; solo ciertos pueblos en los municipios de Cotzocón, Mazatlán y Guichicovi, han adoptado el régimen ejidal y de pequeña propiedad.

La agricultura mixe gira en torno al cultivo del maíz, frijol, chile, calabaza. Para los mixes, el maíz (mook) es la principal actividad económica y ceremonial, pues éste ha sido, desde tiempos inmemoriales, la fuente de subsistencia. El maíz se consume a diario en forma de tortillas (kaaky), tamales (me´eky) de varios tipos, pozol (jëtsy jo´oy) y atole (nä´äny), champurrado (pä´k nä´äny); asimismo, con él se preparan otros alimentos que dependen de las actividades cotidianas o ceremoniales. En las zonas altas y frías se cultivan además papas, ajo, durazno y aguacate; en las zonas templadas y cálidas, camote, café, caña de azúcar, aguacate y plátano, y en la zona central y baja, café, cítrico y una gran cantidad de productos.

Los mixes siguen teniendo una producción de autoconsumo, pero ésta ya no es suficiente en términos alimenticios para cubrir todo el ciclo anual, debido a múltiples factores: la presión demográfica, el agotamiento de las tierras y la importación de productos agrícolas más baratos, entre otros. *“La globalización neoliberal ha traído consigo la importación del maíz transgénico, el cual ha afectado la producción y comercialización de las especies locales, además de sus efectos perniciosos para la ecología y el consumidor.”*⁵¹

Los agricultores siguen el viejo sistema mesoamericano de cultivo roza, tumba y quema, empleado desde hace muchos siglos; se ayudan con unas cuantas herramientas de metal —machete, hacha, picos y azadones, la coa y la estaca de siembra—, aunque en algunas comunidades del mixe bajo se ha empezado a usar maquinaria agrícola. Por lo general, siembran la parcela sólo durante tres años consecutivos, al cabo de los cuales buscan otro terreno para limpiarlo, dejando descansar el primero, que después puede ser utilizado por la misma persona o por otra. Entre la siembra y la cosecha se hacen frecuentes limpiezas usando palas, machetes, palos y azadones para quitar la maleza.

Considerándose una tarea “delicada”, la siembra va acompañada de mucho ritual, especialmente La costumbre (sacrificio de aves de corral, en lugares importantes como las esquinas y el centro del terreno). Este rito se lleva a cabo con la intención de que haya buena cosecha, suficiente agua y para que no entren los animales perjudiciales en el terreno. Las peticiones u oraciones se hacen de la siguiente manera:

Tú lluvia, tú viento; tú trueno, tú rayo; tu dueño de la noche, tú dueño de los nagueales; tú madre, tú senos: pido perdón porque he cortado, porque he derribado, porque he sembrado. Pido el favor para que me ayudes, para que los animales no hagan daño en el cultivo; para que éste sea abundante; para que pueda dar de comer a mis hijos. Aquí estoy cortando, aquí estoy hiriendo, aquí estoy depositando. Encontrará precio esta ofrenda, tendrá valor porque lo hago con toda humildad y todo respeto. No será mucho, ni lo que mereces, pero lo hago con respeto. Tú lo tomarás en cuenta. En este momento estoy

⁵¹ Véase en *Pueblos indígenas del México contemporáneo*. Col. Mixe/CDI/PNUD México. Pág.13.

depositando el respeto ante ti. Por eso estoy depositando estas ofrendas, para que no te ofendas. Pido para que cuides los cultivos, para que no haya demasiada agua, ni demasiado viento. Por eso te vengo a dejar este guajolote y este pollo, este mezcal, estos cigarros; aquí te traigo limosna y tu veladora.⁵²

El ave es decapitada y la sangre derramada sobre la tierra; después, se le riegan gotas de mezcal, se encienden velas y cigarrillos y se ata una cruz. El rito termina con una comida ceremonial, en la que se come la carne del animal sacrificado. La cabeza, las alas, las patas, la cola y las vísceras se ofrecen a la tierra.

Los frutos “gemelos” —es decir, dos elotes en una misma mazorca o una mazorca de tres puntas— son sumamente apreciados, pues se piensa que son frutos del rayo: si se llega a encontrar alguna mazorca con estas características, se guarda aparte y después se le coloca en el altar de la casa, junto a las imágenes de los santos católicos.

El café es un producto de gran importancia entre los mixes, a tal grado, que algunos ya han abandonado el cultivo del maíz por el de este producto. Alrededor del café se crea una interesante red de lazos comerciales, que va desde el trueque hasta los precios internacionales cotizados en las bolsas y de garantía, atravesando relaciones sociales como el parentesco ritual o compadrazgo. Excedente económico de gran número de pueblos mixes, durante mucho tiempo el café fue intercambiado por bienes necesarios para las actividades económicas (herramientas y fertilizantes entre otros) y ceremoniales (pan, licor, cerveza, velas etc.). En los últimos años, el precio internacional del café ha caído estrepitosamente, lo cual ha orillado a muchos agricultores a vender sus cafetales y migrar a ciudades para obtener excedentes.

Después de la agricultura, la actividad que sigue en importancia es la recolección de frutos de temporada y plantas, al igual que leña para combustible. La pesca principalmente de truchas, mojarras, bobos y chacales, es una actividad

⁵² Ritual *La costumbre* y oración mixe hecha antes de la siembra.

practicada por algunas personas. Además de agricultores, los mixes son excelentes cazadores. La cacería del venado, da principio en la época de lluvias; antes de salir a los ocotales o encinos en las noches que no hay luna, los cazadores realizan el ritual de la costumbre de petición al dueño de los animales.

Para los mixes, la mayoría de los animales tienen un significado en su cosmovisión, casi siempre como mensajeros. Por ejemplo, un colibrí que entra en una casa indica la muerte, y el canto del tecolote, al igual que el hecho de encontrarse a una zorra varias veces en el camino, anuncia una desgracia.

1.2. Claves culturales en el contexto mixe

En todas las etnias del estado de Oaxaca son palpables las claves culturales⁵³, algunos pueblos han desarrollado lo que se conoce como comunalidad⁵⁴, planteamiento de raíz autóctona que trata de dar una explicación sobre el mundo indígena con base en cuatro elementos o pilares fundamentales: la tierra comunal, el poder comunal, el trabajo comunal y la fiesta comunal. A partir de estos elementos se ha emprendido una fuerte labor de recuperación y reconstitución de la vida comunitaria. Es decir, todo el conjunto de:

- a) *Actividades económicas, políticas, organizativas, ceremoniales o de cualquier otra índole que se realizan.*
- b) *Formas de organización, económica, política, religiosa o de otro tipo que se practican.*
- c) *Cargos, funciones, papeles o roles que se desempeñan.*

⁵³ Las claves culturales reflejan: la visión, la cosmovisión, modelo de vida que se tiene que en menor o mayor medida es desarrollada desde un punto de vista de la comunidad.

⁵⁴ Se entiende como comunalidad al planteamiento de raíz autóctona que trata de dar una explicación sobre el mundo indígena.

- d) *Patrones, normas, valores, principios y modelos o estilos de conducta, comportamiento, comunicación, organización y de creación artística e intelectual que se aceptan, respetan y siguen en esos pueblos.*
- e) *Conocimientos, ideas saberes, tecnología, historias, mitos, símbolos y demás creaciones intelectuales y materiales que se construyen y utilizan con el objeto de satisfacer las necesidades y resolver los problemas individuales, familiares, comunitarios o de un pueblo; así como para ayudarse a hacerlo, considerando que tales necesidades pueden ser materiales o espirituales.*⁵⁵

Cada uno de esos conocimientos, patrones, actividades, formas de organización, etcétera, es considerado como un elemento o rasgo cultural que se relaciona, de manera directa o indirecta, con todos los demás, para integrar un sistema estructurado, en el que ningún elemento queda aislado o fuera de él. Esto quiere decir que cada elemento, o conjunto de ellos que pueden integrar un rasgo, corresponde a una categoría que tiene su lugar en la estructura y desempeña una función determinada.⁵⁶

1.2.1. El tequio

El Tequio (del náhuatl téquitl, trabajo o tributo) es una práctica llena de simbolismos que proviene de épocas muy remotas, es una forma organizada de trabajo en beneficio colectivo, para un solo fin, pero el fin va dedicado al pueblo. El pueblo asume valores de fraternidad donde todos trabajan para ese bien común. Participar en los trabajos es el deber de cada individuo de la comunidad —es una relación especial entre un hombre y su vecino—. A través del tiempo, el Tequio llegó a ser una necesidad dentro de los pueblos. Las tierras se sembraban entre todos, se hacían canales para traer el agua desde los cerros hasta el pueblo. Era

⁵⁵ Rendón Monzón, Juan José (2003). *La comunalidad: Modo de vida de los pueblos indios*. DGCP/CONACULTA: México. Tomo I. Págs. 27-28.

⁵⁶ Op cit (2003) Pag. 28.

una forma de trabajar mucho más eficiente, más rápida, y sin tanto conflicto. Todo era patrimonio de todos, simplemente, el Tequio es el apoyo comunal; una simbiosis humana.

El Tequio representa una de las instituciones más vigorosas para la cohesión y persistencia de la comunidad, sustentada por un discurso igualitario y equitativo; es el trabajo que los pobladores hacen en beneficio de su comunidad. Así pues, es a través de esta forma de organización que cada habitante de una comunidad coopera, en especie o en trabajo, para beneficio de todo el pueblo, realizando obras y/o aportaciones importantes en infraestructura necesaria para poder satisfacer las necesidades del pueblo o de la región.

El tequio, es un trabajo colectivo, obligatorio y gratuito, que se presta en beneficio de la colectividad. Generalmente se convoca en domingo, y el trabajo puede consistir en limpiar un camino, construir una escuela, construir canales para introducir el agua entubada. El tequio constituye la fuerza del pueblo, y la gente del pueblo se siente orgullosa de unir sus esfuerzos para el beneficio de la colectividad.⁵⁷

El tequio, es igualitario para todos los hogares de la comunidad, en términos de su aporte a la formación de la riqueza pública es regresivo en la medida en que todas las unidades entregan lo mismo con independencia de su solvencia o posición. Cuando además del trabajo era necesario aportar cuotas en dinero para la electrificación o la operación de maquinaria pesada por ejemplo, se conservó la igualdad en los pagos pese a que el aprovechamiento del servicio estaba claramente diferenciado. Incluso cuando llegó a permitirse que el tequio pudiera desempeñarse por un peón contratado por la familia titular, se mantuvo la uniformidad de las cuotas. El tequio es una de las instituciones más vigorosas para la cohesión y persistencia de la comunidad, incluso está sustentado por un

⁵⁷ Véase Díaz Gómez (1988). *Principios comunitarios y derechos indios*. México indígena. México: Año IV No. 25. P. 35.

discurso igualitario y equitativo que es importante, pero por sí mismo no es un instrumento de redistribución.

La Constitución Política del Estado Libre y Soberano de Oaxaca señala en su artículo 12:

Las autoridades municipales preservarán el tequio como expresión de solidaridad comunitaria, según los usos de cada pueblo y comunidad indígenas. Los tequios encaminados a la realización de obras de servicio social común, derivados de los acuerdos de las asambleas, de las autoridades municipales y de las comunitarias de cada pueblo y comunidad indígena, podrán ser considerados por la ley como pago de contribuciones municipales; la ley determinará las autoridades y procedimientos tendientes a resolver las controversias que se susciten con motivo de la prestación del tequio.⁵⁸

Entre los mixes, por ejemplo, el tequio o trabajo comunal representa una de las instituciones jurídico-sociales que proviene del México prehispánico y que ha prevalecido. Si bien refuncionalizado dentro de la estructura socioeconómica regional, el tequio constituye un sistema de trabajo en que intervienen básicamente los hombres de la comunidad a partir de que cumplen 16 años. El tequio es obligatorio y no remunerado, siendo sus actividades principales las agrícolas y la construcción y conservación de las obras que pertenecen a la comunidad. La organización del tequio lo establecen las autoridades de la agencia municipal. Cuando se desarrollan actividades agrícolas, el objetivo es el de recaudar fondos económicos para el pueblo. Para los mixes, la intervención en el tequio da prestigio ante la comunidad y representa un elemento para ser considerados en la integración de los cargos de la autoridad.

Adelfo Regino, abogado y dirigente de la organización Servicios del Pueblos Mixe, escribe: "*El trabajo comunal o tequio*: La manera en que los pueblos indígenas nos relacionamos con la tierra y la naturaleza, en general es mediante el trabajo comunal. El trabajo que desempeñamos comúnmente los indígenas se da en dos niveles:

⁵⁸ Véase en la *Constitución Política del Estado Libre y Soberano de Oaxaca* en su Artículo No. 12.

El primero se ubica en el nivel familiar y propicia fundamentalmente el sustento económico en ese ámbito. Aquí observamos formas internas de colaboración como la mano vuelta o la gozona, que de alguna manera han propiciado el fortalecimiento de la economía de las comunidades. En el segundo nivel podemos hablar del trabajo comunitario, denominado comúnmente tequio. Es a partir de esta institución como se ha logrado construir en las comunidades la infraestructura hasta hoy existente. Los servicios comunitarios de agua, luz, caminos y otras necesidades, han logrado ponerse en marcha de manera oportuna gracias a la colaboración colectiva.⁵⁹

El incumplimiento de esta actividad determina la aplicación de una sanción de tipo pecuniario. El tequio es distinto al trabajo recíproco que subsiste al interior de la familia, por cuanto que, este último, es el que se da sólo a nivel intrafamiliar o como la colaboración de una familia a otra y que no es en sentido estricto obligatorio, sino que guarda fundamentos más bien de índole moral.

1.2.2. Ciclo festivo

Las fiestas en las comunidades mixes y en otros pueblos originarios (no las ceremonias cívicas sino las festividades patronales y religiosas) son comunales por varios motivos. Benjamín Maldonado argumenta que:

Se organizan siempre en un contexto de comunalidad, es decir de ayuda mutua y reciprocidad, y otro es que aunque se trate de fiestas familiares como bodas o bautizos, las puertas de la casa están abiertas a recibir a todo el que quiera asistir y no son selectivas. En el modo de vida comunal las fiestas juegan un papel trascendental porque también son los momentos en que se vive la expresión de la identidad en varios aspectos reunidos, como la música, danza, vestido, gastronomía, lengua y comunalidad.⁶⁰

El sistema de fiestas de la región mixe es importante por varias razones: se celebran eventos de carácter religioso cristiano en honor a un santo patrono en donde generalmente subyace un culto prehispánico; vinculan y refuerzan los lazos

⁵⁹ Véase Díaz Gómez (1988). *Principios comunitarios y derechos indios*. México indígena. México: Año IV No. 25. Págs. 40-43.

⁶⁰ Maldonado Alvarado, Benjamín (2005). *Desde la pertenencia al mundo comunal*. Propuesta de investigación y uso de experiencias y saberes comunitarios en el aula indígena intercultural de Oaxaca. CEA/UIIA:Oaxaca; México; pág. 28.

de unión entre localidades, genera el ascenso social al interior de la comunidad al desempeñar cargos (como son las mayordomías) y, por último, propicia el comercio e intensifica las relaciones sociales interregionales. "Esta relación festiva intercomunitaria es la que, junto con la relación de intercambio comercial, han constituido la base principal en la construcción social de las regiones interétnicas."⁶¹

Las fiestas que se celebran en Santa María Tepantlali, zona alta de la región mixe, se caracterizan por el enfrentamiento entre diversas bandas en "duelos musicales". Las danzas cumplen funciones de integración comunitaria. Los carnavales permiten el relajamiento social del grupo. Finalmente encontramos las peregrinaciones, que por lo general se realizan al exterior de la región a los sitios sagrados como Santa Catarina Albarradas, San Pablo Güila Tlacolula, Otatitlán en Veracruz, y a visitar el Cristo negro de Esquipulas en Guatemala.

El ciclo de vida culmina con la muerte y los mixes consideran que esta última es sólo un paso más en la existencia, y por ello deben realizarse algunas ceremonias. Al ocurrir el deceso, en el sitio donde se produjo, los familiares del difunto hacen una cruz de ceniza en el suelo, la que rocían con agua bendita y ésta permanecerá ahí por varios días. Los velorios se alumbran con velas, porque piensan que su luz ayuda a las almas a encontrar su camino; se reza durante toda la noche y se ofrece a los asistentes café, mezcal y cigarrillos. La muerte de un niño es motivo de regocijo y en algunos pueblos bailan toda la noche pues suponen que su alma ha ido directamente al cielo.

Al acercarse el mes de noviembre se inician los preparativos para la colocación de las ofrendas con que los mixes rinden culto a sus antepasados, preparan el altar y esperan para compartir con ellos los frutos de la cosecha y del trabajo. Esta tradición que se repite anualmente, está impregnada del sabor de lo antiguo, y en esta zona tiene características especiales.

⁶¹ Op cit (2005). Pág. 28.

Entre la espesa neblina de las montañas, en las frías mañanas de finales de octubre, las mujeres caminan presurosas para llegar al mercado y adquirir todo lo necesario para la ofrenda: amarillos y frescos cempasúchiles, roja e intensa mano de león, velas y veladoras de cera y sebo, aromático copal, naranjas, dulces manzanas y perfumadas guayabas, cigarros y tabaco de hoja. Con tiempo hay que ir granando el maíz, preparando la masa para los tamales, encargando el pan, eligiendo las imágenes, lavando los manteles y adecuando los espacios, siendo el idóneo una mesa grande en la habitación más importante de la casa. También los músicos se alistan; cada instrumento es tratado con respeto, se limpia y pule para tocarlo en la fiesta, pues con cada nota emitida se restauran los lazos de parentesco y se establecen las bases de la relación de los vivos con los muertos.

El 31 de octubre el altar familiar debe estar ya adornado con flores y velas, perfumado con copal y preparado con los alimentos, las bebidas las frutas y objetos que fueron del gusto de los fieles difuntos. Mención aparte merece el pan, decorado con flores de azúcar en variados colores, caritas de ángeles maquilladas con anilina y boquitas pintadas de rojo intenso y formas geométricas en las que se expresa toda la creatividad de los panaderos. Esta noche es de recogimiento; sólo el crepitar de los carbones donde se quema el copal rompe la paz.

El primer día de noviembre se sale a las calles a buscar a los familiares, se invita a los compadres y se les ofrece caldo de gallina humeante y apetitoso para combatir el frío, así como tamales de frijol recién hechos, tepache y mezcal. Se hacen recuerdos, lamentos, bromas sobre los parientes difuntos, y quizá algún familiar se ponga triste y surja el comentario: “su alma es difícil que venga a esta fiesta porque se quedó a cuidar su casa en el mucu amm (nombre dado por los mixes al infierno), allá abajo en el centro de la tierra. Este comentario refleja la concepción del mundo, la cosmovisión del grupo: todavía sitúan el inframundo en el centro de la tierra como se hacía en la época prehispánica.

El día de Todos Santos, se tienen listos los tamales enrollados, los tamales amarillos de carne de res, pescado, rata, tejón y camarón; tres o cuatro ollas de tepache de 80 litros; una o dos latas de mezcal, muchos paquetes de cigarros y tabaco de hoja. La fiesta durará ocho días y las bandas se aprestan a tocar en la iglesia y en el panteón la música elegida por los deudos. Limpiar las tumbas y adornarlas es una tarea sagrada; el ambiente de la zona se presta para la devoción: la bruma se extiende sobre la población mientras un músico solitario toca la trompeta en camino apenas recorrido. En la iglesia la banda toca incesantemente, mientras que en el panteón hay más actividad: el gris de las tumbas y la tierra seca se empiezan a teñir en el amarillo brillante de las flores y las fosas se decoran dejando volar la imaginación para construir un sitio digno para los difuntos.

Los niños imitan, tocan en las bandas infantiles, se contagian de las antiguas costumbres e inician su aprendizaje yendo de casa en casa comiendo las ofrendas: recetas ancestrales preparadas por las hábiles manos de sus madres y abuelas, guardianas de la tradición, reproductoras de la cultura, manos indígenas que año con año ofrendan y agasajan a sus muertos.

Los mixes son un pueblo muy religioso y festejan desde tiempos de la conquista a los santos de su pueblo con calendas acompañadas de la tradicional banda de viento. Para los mixes, la salud es resultado del equilibrio y armonía, del buen comportamiento, así como del respeto a las deidades ancestrales y cristianas. Entre los ayuuk existen tres tipos de enfermedades: las de origen "natural" como empacho y estreñimiento; las de origen "sobrenatural" que se cree surgen por el desequilibrio del hombre con la naturaleza y con la sociedad (ejemplos de estas enfermedades son "el mal de ojo", "la tristeza", las enfermedades adquiridas a través del sueño, etcétera); en estos últimos casos los enfermos acuden con los especialistas de la medicina indígena. En tercer lugar están los padecimientos que no tienen un origen causal "bien definido" como son el alcoholismo crónico, el tabaquismo y la drogadicción. Las cinco principales enfermedades que se

presentan entre la población mixe son: infecciones respiratorias agudas, amigdalitis, infecciones intestinales, amibiasis y ascariasis. Estas enfermedades se agravan por el alto índice de desnutrición que prevalece entre la población. Para iniciarse en la práctica médica, los terapeutas indígenas afirman que los candidatos deben pasar por una serie de pruebas enviadas por Dios, así como aprender las técnicas curativas a través de visiones y sueños. Dentro de los especialistas tradicionales encontramos "limpiadores", "yerberos", "sobadores" "hueseros", "chupadores", "culebreros", "comadronas", "hechiceros" y "rezadores". Dentro de estos especialistas, destaca la figura del xëëmapyé (sacerdote lector del calendario), quien es consultado para saber acerca de la suerte y el destino.

1.2.3. La costumbre: ritual del sacrificio

Los mixes realizan un ritual denominado como *la costumbre*, y tiene como finalidad rendir culto a los dioses, a la naturaleza misma, a la tierra, el viento, el cielo, el agua y el maíz. *La costumbre* abarca una serie de rituales entendidos como un conjunto de ritos pertenecientes a una religión, a una comunidad religiosa, destinados a un fin común. Éste ritual se divide en cinco grupos, los agrícolas, de curación, mortuorios, de parentesco, y de agradecimiento.

Las ocasiones para realizar ritos y ceremonias son múltiples, pero de manera preponderante ocupan la atención religiosa de los mixes los actos que marcan el ciclo de vida, aquellos que ocurren desde que nace hasta que se muere, así como los que tienen conexión con el ciclo agrícola. Es importante hacer notar que algunos pueblos originarios, aún conservan un calendario ritual compuesto por 260 días con meses de 13 días y cinco considerados como nefastos, cuyo conocimiento y manejo está en manos de especialistas, adivinadores y "abogados".

Los mixes conservan el uso del *tonalpohualli*, (calendario ritual), el cual les indica los días que son favorables para la práctica de diversos ritos, también consultan el *tonalámatl* (calendario agrícola), que determina los momentos apropiados para la siembra y otras actividades agrícolas.

Es por eso que desde tiempos pasados en la cultura mixe:

[...] su constante entrega al ritual, estuvo presente en todas las ocupaciones humanas, constituyendo la obligación fundamental de todo hombre, y también porque el rito principal fue el ofrecimiento de sangre y corazones a los dioses: los dioses crearon al hombre con el sacrificio de su sangre, su principio vital, luego los hombres han de alimentar a los dioses mediante el sacrificio.⁶²

Los destinados al sacrificio (un prisionero, un esclavo, una mujer, algún infante ofrecidos al sacrificio), perdía su condición humana y adoptaba la naturaleza y las cualidades míticas de la deidad.

Por tanto, el rito es la manera como se evoca al mito, cómo se le hace a éste presente, pero el rito no se agota en ser el método por el que se conoce cómo fue creado el Mundo, por ejemplo. A través del rito, el mito enseña cómo reiterar los caracteres creadores de los Seres Sobrenaturales, es decir, el conocer un mito significa adentrarse a la realidad mágico-religiosa que provee el conocimiento del origen de las cosas y de ahí la capacidad de crearlas y controlarlas.⁶³

A continuación voy a referir al *ritual de la costumbre* que se realiza en la comunidad de Santa María Tepantlali de la región mixe del estado de Oaxaca, a fin de identificar los simbolismos, el significado y la función que tiene éste en la vida individual y colectiva del nativo.

⁶² Garza, Mercedes de la (1990). *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*. Pág. 131.

⁶³ El simbolismo de estos ritos ha sobrevivido en ciertas fiestas católicas que reflejan el sincretismo entre la cosmovisión prehispánica y el mundo campesino colonial; en algunos aspectos estos ritos han mantenido su vigencia hasta la actualidad. Véase en Broda, Johanna (2003). *Graniceros y meterología indígena*. UNAM/IIH: México. Pag. 71

El ritual de la costumbre refiere al sacrificio de aves de corral (gallinas y guajolotes), de acuerdo a las instrucciones del adivino o abogado, estos pollos pueden ser de color blanco, amarillo o negro dependiendo del caso. Cuando el caso es muy grave se sacrifican guajolotes. Cuando una persona decide realizar *Costumbre* es para influir en las fuerzas de la naturaleza para que actúen a favor de la persona; *El rito de la costumbre* se realiza en dos niveles, el primero a *nivel de pequeños grupos*: dar gracias por un bien logrado, o impedir un mal que podría ocurrir y curarse de alguna enfermedad, porque se ha cumplido años, cuando empieza una siembra y al terminar la cosecha, en las fiestas (año nuevo, y en las fiestas patronales), cuando alguien sale de viaje muy largo, al iniciar la construcción de una casa nueva y al terminar la casa, y por pedimentos o agradecimientos. El segundo, *a nivel de todo el pueblo*, de toda la comunidad, aunque no todos participen, se hace *la costumbre* a nombre de todos y para beneficio de todos: al inicio del año, cuando hay cambios en la autoridades, cuando hay problemas de colindancias, por un tequio importarte o delicado, por enfermedades o epidemias.

A continuación comparto esta experiencia:

El ritual La costumbre

Esa tarde conocí al Señor José Martínez, que es el presidente del comité de padres de familia de la escuela primaria (cargo por un año como servicio a la comunidad). Me platicó sobre La costumbre, después me llevó a conocer los pasajes sagrados que se tienen que recorrer cuando se realiza este ritual:

- En la parte de atrás de la iglesia
- A la mitad de la torre de la iglesia
- En el campanario
- Frente al templo
- En el árbol de aguacatillo (según dicen que tiene 800 años de existencia)
- Al pie de una gran piedra
- En la punta de la piedra donde se encuentran las tres cruces.

Me comentó que si esa noche alguien realizaría el ritual de La costumbre me hablaría para que la presenciara en carne propia, nos pusimos de acuerdo y nos despedimos. A diferencia de las noches anteriores, esa noche había bajado mucho la temperatura, hacía mucho frío, el paso del aire por el pueblo hacía que los árboles silbaran como anunciando la melodía de media noche. Me disponía a

descansar, eran las 23:55 hrs., estaba al pendiente de la invitación que me había hecho el señor José, pero por las condiciones del clima, pensé que ninguna persona realizaría el rito de La costumbre esa noche. Sin embargo, estaba equivocado, pues de pronto empezó a sonar la ventana del cuarto donde me hospedaba, me asomé y vi que era el don José, había llegado por mí, para que fuéramos a presenciar el ritual La costumbre que en ese momento se llevaría a cabo. Rápidamente me vestí, me abrigué muy bien para no sentir frío, el señor Pedro ya me había conseguido un gabán, tomé mi cámara, mi grabadora por si tenía la oportunidad de obtener alguna evidencia y mientras nos dirigíamos, él me dijo: —*Tómese un poquito de esto para que aguante el frío*—, era mezcal, apenas me mojé los labios para no despreciar el ofrecimiento. Llegamos al lugar donde se iniciaría el ritual, era el escenario perfecto para inducirnos al mundo mítico de esta ceremonia: una espesa y oscura noche, un silencio absoluto, aunque a lo lejos se escuchaban los aullidos de los coyotes que merodeaban en las afuera del pueblo. Estaban congregadas cinco personas, una de ellas era el abogado —persona que lleva a cabo La costumbre— Se inició el ritual en el primer punto: atrás de la iglesia, el abogado rezaba mientras dos personas encendían velas y degollaban al pollo, elevaban sus plegarias en forma de ritmos pausados. Cuando el pollo se desangró por completo, nos dirigimos al siguiente lugar sagrado, la mitad de la torre de la iglesia. Se repitió el mismo suceso, y así en el resto de los lugares sagrados. El señor José me comentó que podía tomar fotos o grabar video, que ya había hablado con las personas que estaban realizando el ritual; sin embargo, decidí que no era conveniente, pues todo lo que se estaba haciendo era con mucho respeto, ellos reflejaban en el rostro gran devoción y fe, a tal grado que había lágrimas en sus ojos, la súplica era con un profundo sentimiento y dolor. Mientras se iba desarrollando el ritual iba aumentando el pesar. El ritual *La costumbre* de la cual esa noche yo era testigo, se realizaba en favor de un pariente que se encontraba enfermo en la ciudad de Oaxaca. Al parecer mi presencia limitó un poco a los participantes en la expresión de sus sentimientos —según comentarios del señor José—, ellos volteaban para ver cuál era mi reacción cuando degollaban a los pollos. Para ellos era un extraño que a lo mejor no entendía sus costumbres. Todo el ritual duró aproximadamente dos horas, en ese tiempo se recorrieron los siete lugares sagrados. Algo que me llamó la atención fue que no sentimos como pasó el tiempo, y del frío, ni siquiera nos acordamos. El comentario del señor José fue que los dioses de la montaña aceptaron la ofrenda, por ese motivo ellos nos habían dado protección. Al terminar el ritual, el señor José me preguntó —*¿cómo vio el ritual? ¿Cómo se sintió?*— él quería saber mis comentarios. Le dije que me había sentido muy bien y que era un ritual lleno de fe y de esperanza. Su rostro manifestó aprobación al comentario que hice. Por último me dijo: —*Si usted participó con fe me siento correspondido, pero si no, esa noche bajarán los espíritus de la montaña a interrumpir sus sueños y no lo dejaran descansar.* ¡¡Esa noche descansé como nunca!!

Guido Münch identifica la cadena secuencial de acciones entorno al ritual de la costumbre de la siguiente manera:⁶⁴ Se lleva a cabo por *las autoridades* para

⁶⁴ Münch Galindo, Guido (2003). *Historia y cultura de los mixes*. UNAM/Instituto de Investigaciones Antropológicas: México. Págs. 100-105.

mantener el orden social y el bienestar de la comunidad. *El abogado* se encarga de hacer la oración, presentar las ofrendas y hacer **el sacrificio** con el pedimento común de bienestar. *El sacrificado*, un ave cuyo espíritu hace contacto con las fuerzas del universo (el rayo, la tierra, el cerro, o Dios) es el que los une, el que asume la voluntad común para representar al hombre, como enviado que guarda la promesa de volver, para manifestar la aceptación, rechazo o indiferencia de los espíritus de las fuerza del universo. *El abogado* interpreta el designio del enviado (del ave sacrificada) y lo hace saber *a las autoridades*, quienes dan gracias, recogen el cuerpo del *sacrificado*, comunican el resultado *al pueblo*, y organizan la comida ritual de la fiesta (el caldo mixe). En el banquete se comen a la víctima sagrada descuartizada, rebatidas sus mejores piezas, por orden de importancia, entre todos los comensales del caldo mixe.⁶⁵

Visto esquemáticamente, el proceso de ruego del *ritual de la costumbre* se constituye en acción de: *la comunidad* que confía en las autoridades, *las autoridades* que depositan su petición en *el abogado*, éste envía el ruego a través del *sacrificado* para interceder ante *Dios* y ante las fuerzas naturales. El otorgamiento del bienestar común se devuelve por Dios a través: del *sacrificado-del abogado-de las autoridades-de la comunidad*. Es decir, se conforma un ciclo cerrado construido por tres partes: *pedir-recibir-dar o compartir el espíritu común*.

En resumen, el sacrificio siempre tiene un carácter comunitario, ofrecidos por todos, es el centro de la reproducción de la unidad social y su equivalente simbólico en la cosmovisión se transfiere a la fiesta. Por tanto, el rito posee una base ideológica que lo sustenta, que es el mito; en este sentido comparte algunas cualidades. La creencia mítica se encuentra presente en las prácticas sociales como elemento generador de sentido diseminada entre los rituales.⁶⁶

⁶⁵ Op cit (2003). 100-102.

⁶⁶ “El rito, por ejemplo, no es un proceso que solo recuerde las definiciones fundamentales del cosmos, que sólo reproduzca simbólicamente los hechos significativos del principio del tiempo. El rito tiene un fuerte valor como acción calendárica, medio de apropiación de la fuerza de los dioses que irrumpen cotidianamente en el mundo de los hombres; es auxilio a los dioses presentes en el mundo, acción participativa con la que el hombre cree garantizar el orden de los procesos

La visión del mundo o la cosmovisión “existe como una unidad cultural producida principalmente a partir de la lógica de la comunicación, y gracias a esta lógica alcanza altos niveles de congruencia y racionalidad, independientemente de que en su producción los hacedores de ella no posean conciencia de su participación creativa”. En este sentido es pertinente establecer que la cosmovisión, aunque puede ser inconsciente, como plantea López Austin: “no es producto de la especulación”, sino de “las relaciones prácticas y cotidianas; se va construyendo a partir de determinada percepción del mundo, condicionada por una tradición que guía el actuar humano en la sociedad y en la naturaleza”. La cosmovisión está presente en todas las actividades de la vida social, y principalmente en aquellas que comprenden los distintos tipos de producción, la vida familiar, el cuidado del cuerpo, las relaciones comunales y las relaciones de autoridad.⁶⁷

Los rituales son una combinatoria real (de prácticas rituales y sentido de los mitos) en la cual las normas y la libertad se conjugan en armonía. Liberan un quantum de emotividad y ponen al descubierto la sensibilidad indígena.⁶⁸ Es así como el ritual cobra un peso fundamental al convertirse en el lugar de vida, el espacio que ocupa el sitio central ante los ojos y juicio de la comunidad; lo anterior indica la existencia de un sistema simbólico preciso.⁶⁹

1.2.4. Acerca de la lengua

La lengua mixe se agrupa en la familia mixe-zoqueana, en la subfamilia mixe. Se especula que la familia mixe-zoqueana estaría relacionada con la lengua que probablemente hablaron los olmecas, no sólo por la cercanía geográfica, sino

cósmicos...” Véase en López Austin, Alfredo (1994). Los mitos del tlacuache. Ed. Alianza: México. Pág. 126.

⁶⁷ Véase en López Austin, (1994). Los mitos del tlacuache. Ed. Alianza: México. Pág. 14.

⁶⁸ Galinier, Jacques (1990). *La mitad del mundo*. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes. IIA-UNAM, CEMC, INI: México. Pág. 31.

⁶⁹ Op cit (1990). 40.

también porque muchas palabras del inventario cultural mesoamericano son mixe-zoqueanas.

Laureano Reyes reconoce dos niveles de lengua: la lengua cotidiana, de manejo común; y el habla refinada, ésta última es más bien poética, metafórica y reverencial, incluso difícil de comprender para las generaciones jóvenes, su manejo se reduce al círculo de los practicantes de la medicina tradicional, los consejeros persuasivos, los rezadores, los “embajadores”, y los casamenteros.⁷⁰

Una de las hipótesis, quizá la más conocida, es aquella que dice que los *ayukjäá'y* provienen del Perú en busca del *ii'pyxyyukp* (Zempoaltépetl), que significa cerro de veinte picos o de las veinte divinidades.⁷¹ Sánchez Castro señala que fueron varias expediciones humanas realizadas para llegar al actual territorio ayuujk, registrando su primer asentamiento en *texy kyé'm* (que en castellano se conoce actualmente como San Pedro Ocotepéc). Conforme fueron avanzando y divisando las veinte divinidades, establecieron las diferentes comunidades que existen actualmente en el territorio ayuujk. Durante este flujo migratorio tuvieron que enfrentar una serie de adversidades geográficas, climáticas, así como enfrentamientos bélicos con los pueblos zapotecas y nahuas.

Otra hipótesis argumenta que pertenecieron a la familia lingüística *ayukjäá'y-zoque-popoluca*, tapachulteco (lengua extinta) y *mokayas* (es una palabra compuesta por vocablos que provienen de las lenguas zoque y mixe), que eran las que probablemente hablaban estos antiguos pueblos y también los olmecas; se asentaron en la región de Mazatán, en el soconusco⁷², actualmente estado de Chiapas, que posteriormente debieron haber ocupado una franja del Istmo de Tehuantepec, hasta llegar a la sierra norte del estado de Oaxaca.

⁷⁰ Véase en Reyes Gómez, Laureano. *Los mixes, en Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México*. INI: México. Pág. 181.

⁷¹ Sánchez Castro, Alejandro (1952). *Historia antigua de los mixes*. DGAI, SEP: México. Págs. 25-27.

⁷² Florescano, Enrique (1998). *Etnia Estado y Nación: ensayos sobre identidades colectivas en México*. Ed. Nuevo Siglo Aguilar: México. Pág. 35-36.

Los mixes están emparentados culturalmente además de la lengua con los Olmecas históricos, con los zoques de Tuxtla Gutiérrez, con los Tapachultecos y los Popolcas, a pesar de ser llamados por Toribio de Benavente, Motolinia, “ingenuos y fáciles para la tarea de los misioneros”, y por una antropóloga japonesa de reciente cuño, quien afirma fueron los mixes sometidos pacíficamente, a diferencia de la forma en que fueron sometidos los pueblos del centro del México actual, pero la historia del pueblo mixe no muestra diferencia durante la intervención y colonia española.

Actualmente arqueólogos y lingüistas están tratando de descifrar la escritura epiolmeca, asociada con las inscripciones de una estela encontrada al sur de Veracruz con las lenguas mixe-zoqueana; Salomón Nahmad comenta al respecto “este trabajo permite una discusión de fondo en los pueblos mixe y zoque del estado de Oaxaca, junto con los del sur de Veracruz, Tabasco y Chiapas, que podría definir la trascendencia de un proyecto lingüístico propio que, a su vez, puede ampliarse a una definición del plan cultural propio de mixes y zoques.”⁷³ Además Nahmad afirma:

La reciente aportación de Justeson y Kaufman (1993), que han descifrado la escritura de la estela de La Mojarra y de la estatua de los Tuxtla en Veracruz, es de gran relevancia para el desciframiento de la escritura posolmeca, ya que en la escritura zoque-mixe han encontrado vocales, consonantes y logogramas que permiten asociarla con los signos de dichas esculturas, lo que los ha llevado a concluir que los pueblos ya tenían lengua escrita desde 150 años a. C.⁷⁴

No se han encontrado vestigios de ningún tipo de escritura prehispánica mixe, ni monumental (jeroglífica) ni en códices (ideográfica ni fonética).

En la época colonial, los frailes dominicos fueron: *“los que empezaron a estudiar y a escribir con grafías latinas la lengua mixe con el fin de predicarnos su religión y sus costumbres en nuestra propia lengua y lograr una imposición más suave”*.

⁷³ Nahmad, Salomón (2003). *Fronteras étnicas*. Análisis y diagnóstico de dos sistemas de desarrollo: Proyecto nacional vs proyecto étnico; el caso de los Ayuuk (mixes de Oaxaca). CIESAS: México. Pág.56.

⁷⁴ ⁷⁴ Nahmad, Salomón (2003). Págs.36-37.

Fray Agustín de Quintana publicó en 1729: *de la doctrina Cristiana y de la confesión sacramental*.⁷⁵

Recientemente, los lingüistas *ayuuk* han avanzado en la creación de alfabetos de su lengua y en la producción de materiales educativos impresos. Estos esfuerzos se han dado tanto en las partes Alta y Media (CINAJUJI y la ASAM) como en la Baja (Centro Cultural Mixe de la Unión de Comunidades Indígenas de la Zona Norte del Istmo, UCIZONI, en Guichicovi).

A continuación presentamos algunos ejemplos de vocablos escritos en castellano, mixe, zoque y popoluca a fin de identificar la similitud en algunas palabras.

Comparaciones léxicas Ayuuk, Zoque y Popoluca

Castellano	Ayuuk	Zoque	Popoluca
Uno	<i>tu'uk</i>	<i>tumë</i>	<i>tu'c</i>
dos	<i>majtsk</i>	<i>metsa</i>	<i>mehc</i>
diez	<i>măjk</i>	<i>makay</i>	<i>mac</i>
veinte	<i>i'px</i>	<i>ips</i>	<i>ips</i>
cien	<i>mïko'px</i>	<i>moosis</i>	<i>tu'c mun</i>
hijo	<i>u'un</i>	<i>une</i>	<i>way</i>
suegro	<i>më't</i>	<i>mo'ot</i>	<i>mu't ná</i>
nuera	<i>tsu'u</i>	<i>tsutsi</i>	<i>jayse'p</i>
hijastro	<i>koo u'un</i>	<i>ko une</i>	
armadillo	<i>nëëts</i>	<i>nëts</i>	<i>nutjs</i>
cangrejo	<i>eexy</i>	<i>ejsi</i>	<i>ejsy</i>
mosca	<i>uux</i>	<i>usu</i>	<i>juj yuy</i>
tecolote	<i>ju'k</i>	<i>ju'</i>	<i>chiquin</i>

Fuentes: Reyes Laureano,⁷⁶ Clark y Davis⁷⁷

Entre los *ayuuk* *ja'ay* existen variantes dialectales inteligibles entre sí; por tanto, cada pueblo dice hablar el *ayuuk* “correctamente”, a grado tal que niegan entender la variante de otro pueblo vecino, con respecto a estas afirmaciones Ralph Beals señaló que “en los municipios de Ayutla, Juquila, Totontepec y

⁷⁵ Robles, J. (2007). Confesonario de la lengua mixe. Pág. 267.

⁷⁶ Reyes, Laureano (1988). *Introducción a la medicina zoque: una aproximación etnolingüística*; en Estudios recientes del área zoque, s/l Universidad Autónoma de Chiapas. México. Pág. 195.

⁷⁷ Clark Lorenzo y Nancy Davis (Comp.) (1974) *Vocabulario popoluca de Sayula*. ILV: México.

Metaltepec ¡no se pueden entender entre sí!”⁷⁸ Esto, por supuesto, no es así, pues las reuniones de autoridades de diversos municipios se llevan a cabo en mixe sin mayor problema, todos se entienden.

Hay cuatro variantes del *ayuuk*: la de Mixistlán; la de Tamazulapan (incluyendo la mayoría de las comunidades de las partes Media y Baja), la del Paso Real, y la de Totontepec (y cuatro comunidades del extremo norte del territorio).

1.3. El pueblo Ayukjäá´y en la época prehispánica

En la época prehispánica se libraron muchas batallas entre los zapotecas y los mixes. Estos conflictos eran casi siempre para delimitar los linderos de su territorio, problema que prevalece hasta la fecha, a pesar de que los *ayuuk ja’ay* están muy orgullosos de que jamás fueron conquistados por las armas de sus enemigos.

En palabras de Münch nos relata que:

Los mixes fueron guerreros; en sus continuas batallas provocaban horror a los enemigos, sacrificando a los vencidos en sus fiestas: ofrecían la vida y sangre de los cautivos en los templos, despedazaban los cuerpos y los repartían para los convites. En estas grandes celebraciones daban gracias a su divinidad por la victoria y entre todos ellos se ofrecían mutuas congratulaciones de solidaridad. Eran de buena crianza, sabían guardar respeto, honrarse unos a otros, gustaban de ser hospitalarios con los caminantes o peregrinos y generosos con los amigos. Apreciaban el interés comercial, la honra en el gobierno, la buenaventura en la guerra, tenían la vida por sueño y la muerte como un despertar. Usaban unas vestiduras largas de algodón, abiertas por delante a maneras de aljubas moriscas, con sus rapacejos. Tenían el cabello tan largo que les llegaba al suelo, lo ataban alrededor de la cabeza con un paño delgado como tocado morisco [...].⁷⁹

⁷⁸ Velas, Ralph (1945) *Ethnology of the Western Mixe. en America Indígena*, Vol. 2, núm. 1. Pág. 135.

⁷⁹ Véase en Münch, Guido (2003). *Historia y cultura de los mixes*. Págs. 21-22.

Una de las batallas más enconadas, fue la dirigida por Condoy, —rey legendario de los mixes, a quien se atribuye un origen peruano—, contra Zaachila. A finales del siglo XIV, el rey zapoteco Zaachila I hizo por primera vez la guerra y determinó cercar al rey Condoy por Totontepec; a los pocos días de guerra tenía incendiadas cincuenta leguas de bosque; los mixes se refugiaron en los peñascales y cuevas del zempoaltépetl sin ser vencidos. Desde entonces los zapotecos instauraron la guarnición militar en Villa Alta. En la primera mitad del siglo XV, Zaachila II expulsó a los mixes del Valle de Nexapa; fundó otra guarnición con unos dos mil pobladores casados para conservar seguro el punto de paso del comercio entre el valle de Oaxaca y el Istmo de Tehuantepec. Los mixes se retiraron hacia Mazaltepec y Lachixunashi, hoy Lachicocana. El rey Ahuizotl pasó por el valle de Tlacolula, Nexapa y Guiegolani con sus tropas aliadas sin recibir daño de los mixes en 1486.⁸⁰

Con la expansión azteca y su búsqueda de nuevas rutas comerciales, los mixes se vieron nuevamente en peligro de convertirse en tributarios de los guerreros más poderosos de la época. Su alianza coyuntural con los zapotecas los libró del dominio mexica, además de contribuir a la expulsión de estos últimos del territorio tarasco y chontal.

A principios del siglo XVI, Motectezuma y Xocoyotzin conquistó Totontepec y Quetzaltepec. Diego Durán dice que “[...] había una arena apropiada para labrar las piedras y que también se hallaba allí el esmeril para bruñirlas y ponerlas muy limpias y resplandecientes.”⁸¹ El rey envió cien principales con embajadores con presentes preciosos de mantas, joyas, plumas y rodela, para hacer intercambio de comercio y fijar el tributo. Los mixes idearon el ardid de matar a cincuenta

⁸⁰ Martínez Gracida, Manuel. Distrito de Tlacolula; cuadro sinóptico del pueblo de San Pablo Mitla”. En: *Cuadros sinópticos de los pueblos, haciendas y ranchos del estado libre y soberano de Oaxaca*. Oaxaca, Imprenta del Estado, (1883). Págs. 1-81 y 20-23.

⁸¹ Durán, Diego (1951). *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*. Editora Nacional: México; T. I, págs. 442-443.

mexicanos que fueron echados al río de Quezaltepec, mientras los de Totontepec mataban a la otra mitad despeñándola en una quebrada de la sierra.⁸²

Enterado el soberano de la matanza, los mexicas organizaron un ejército de cuatrocientos mil⁸³ combatientes para dominar a los mixes. En Tontontepec quemaron las casas reales y el templo, saquearon la ciudad y mandaron matar a todos los mayores de cincuenta años, porque consideraban que éstos eran la fuente de toda rebelión y las traiciones. Sólo quedaron las mujeres jóvenes y los niños. La conquista de Quezaltepec fue difícil, hubo que vencer cinco albarradas fortificadas en el camino; los mexicas tomaron el pueblo vacío y no capturaron prisioneros ni grandes riquezas. Los despojos de guerra fueron repartidos entre los texcocanos y los tecpanecas; los mexicas no cogieron nada para ellos. Después se presentaron los principales y los viejos a darse en paz y sujetarse como vasallos tributarios del imperio mexica.

Moctezuma conquistó Xaltepec, de noche y por sorpresa; Durán relata cómo: “hurtaron algunos niños durmiendo al lado de sus madres, todos los cuales trajeron ante Moctezuma, el cual, como lo vió, atribuyéndolo a mucho descuido, mandó pregonar que ningún viejo ni vieja, ninguno que pasase de cincuenta años, quedase a vida”.⁸⁴

Después partió hacia Tehuantepec para hacer el reconocimiento de tributo a Cocijoeza. Xaltepec se distinguía por sus hermosos edificios, pasaban de una legua las calles de la gran ciudad amurallada, con grandes construcciones militares y religiosas; fue la más poblada de la región mixe, situada en la parte media de la tierra húmeda y fértil; sus habitantes tuvieron abundancia de cosechas

⁸² Münch Galindo nos dice que: “Los mixes fueron guerreros; en sus continuas batallas provocaban horror a los enemigos, sacrificando a los vencidos en sus fiestas: ofrecían la vida y la sangre de los cautivos en los templos, despedazaban los cuerpos y los repartían para los convites” Véase en Münch Galindo, Guido (2003). *Historia y cultura de los mixes*. UNAM/México. Pág. 62.

⁸³ Ibidem, Martínez Gracida pág. 449. Es de aclarar que, quizá en la fuente original se quiso decir cuatro mil.

⁸⁴ Op. Cit Martínez Gracida. Págs. 55-56.

agrícolas, cacería de animales y pesca en sus ríos o ciénegas. Todos los indios tenían mucho de comer, lo suficiente para tributar a sus señores y ejércitos.⁸⁵

⁸⁵ Véase en Münch Galindo, Guido (2003). *Historia y cultura de los mixes*. UNAM/México. Pág. 54.

CAPÍTULO II

LA MÚSICA EN EL CONTEXTO CULTURAL MIXE

Xontajkyëm yá'át xëë/ na'amuk, na'aká'px./Konjëmpity, kon'atëjy
Wejtsjëmpity, wejts'atëjy./ Konminy, konxipy./ tsyam yá'át xëë nta xontajky'ëm.
Gocemos todos/esta fiesta/con giros muy suaves
Y de un lado a otro/entre todos/Gocemos esta fiesta

CAPITULO II

LA MÚSICA EN EL CONTEXTO CULTURAL MIXE

*La música tiene un significado general
y profundo, que está en relación
con la esencia del universo
y con nuestra propia esencia.*

Schopenhauer

2.1. Reconstruyendo la historia musical

La música fue de suma importancia en el México prehispánico. La expresión musical no se concebía solo como un fenómeno sonoro audible o aislado de los eventos de la vida cotidiana, más bien era parte integral de la cosmogonía de los pueblos y su cultura, es decir, la música estaba impregnada de los ritos, los mitos y las danzas, era pues, la condensación de su historia, el presente y el futuro de los pueblos originarios.

En los pueblos que más florecieron en Mesoamérica, la música fue un medio de expresión comunal y su norma la interpretación en conjunto, combinando la ejecución de los instrumentos con el canto y éstos a su vez, con la danza, donde la participación de la mayoría de las personas era notoria. Su música y sus formas o modalidades de expresión estaban involucradas de manera permanente en ceremonias rituales, guerras, fiestas, y a veces con sentido poético.

El conocimiento de la música no llegó a crear una notación gráfica, existían solo signos ideográficos que representaban el canto y la música; es decir, la música indígena mexicana era pentafónica⁸⁶ y básicamente monódica, a veces antifonal,

⁸⁶ La pentafonía es el sistema musical basado en la escala de cinco sonidos, que ha tenido su origen en algunos pueblos mesoamericanos. La escala pentafónica parece ser la culminación de un primer estadio de evolución escalística, que ha procedido por adición de elementos dentro del ciclo de quintas justas que simbolizan el espacio sonoro en el cual se realiza el fenómeno musical. Un breve análisis de las estructuras tonales desde las formas más primitivas, nos hará apreciar mejor el valor de la pentafonía como sistema organizado. Conocemos por escala bitafónica, que

que se transmitía por tradición popular —esta afirmación se sostiene por el análisis acústico que se han hecho a los artefactos sonoros que se han encontrado—.

Teniendo la música por elemento esencial el sonido, y siendo éste eminentemente pasajero, las emociones y sentimientos que sus combinaciones despertaron, se perdieron con las generaciones que las inventaron. El instrumento solo nos enseña los sonidos fundamentales; pero la música está construida por la combinación de éstos, que solo hubiera podido quedar comprensible para nosotros, si la hubiera fijado la escritura. De ahí que apenas conjeturas se hacen sobre lo que en realidad haya sido la música.⁸⁷

En los pueblos mesoamericanos existió una verdadera vocación por la ejecución y deleite por la música. Las clases bajas de las diversas sociedades poseían su propio lenguaje musical, que difería del usual para la clase en el poder. Se enseñaba la música junto con la danza en las escuelas denominadas Cuicacalli (casa del canto), para preparar a los futuros músicos y ejecutantes como:

- *Ometochtli*: director de ejecuciones musicales.
- *Tlapizcatzin*: constructor, ejecutante y maestro de ejecuciones de instrumentos musicales.
- *Cuicapicque*: compositor de cantos.
- *Tlamacazque*: tañedor de caracol y flauta.
- *Quaquacuiltzin*: tañedor de teponaztli y cantor.

Los instrumentos musicales que se guardaban en el Mixcoacalli (casa del dios del fuego) eran:

consta de dos sonidos separados entre sí por una quinta justa: fa-do que pueden considerarse delimitando un hemisferio en curva inversa. Sigue la escala trifónica, que consta de tres sonidos: fa-do-sol formando dos quintas consecutivas que eliminan el ciclo tonal cerrado, presentando ya los elementos cadenciales. Según Touzé la escala primitiva es la trifónica: do-fa-sol-(do) que contiene tres intervalos de quinta y su inversión, a la cuarta y además segunda mayor con intermedio. La escala tetrafónica resulta de la serie de tres quintas: fa-do-sol-re. Esta escala tiene además de las dominantes, la sensible descendente Re, quedando dicha escala formulada así: do-re-fa-sol-(do), con elementos cadenciales más completos. Y así se llega a la escala pentafónica que resulta de la serie de cuatro quintas consecutivas: fa-do-sol-re-la. Que en el concepto actual da origen a la modalidad pentáfona y es como sigue: do-re-fa-sol-la-(do) y se considera como escala básica porque en su estructura presenta dos tricornio iguales, compuestos cada uno de segunda mayor y tercera menor, quedando separados entre sí por la segunda mayor. Véase en Cabello Moreno Antonio (1985). *Panorama musical de México*. Col Popular/DDF. Pp.111-112

⁸⁷ Vid. Galindo, Miguel (1992). *Nociones de historia de la música mexicana*. CONACULTA/INBA CENIDIM: México. Pág. 75.

a) Alientos:

1. *Chililihtli* y *tlapizalli*: flautas o flautines de barro, carrizo, hueso, etc.
2. *Huilacapitzli*: tortolitas ocarinas y jarros silbadores.
3. *Atecocolli*: caracol marino usado como trompeta por su sonido grave y profundo.

b) Percusiones:

4. *Tetzilacatl*: disco metálico como gong.
5. *Huehuetl*: tambor vertical de un tronco hueco decorado artísticamente con sus costados labrados y aberturas en la base, recubierto en la parte superior con la piel de venado u ocelote, que se percutía con las manos en las danzas. *Panhuhuetl*, tambor más grande y *Tlalpanhuehuetl*, tambor gigante de 2.50 metros que desde lo alto de los templos anunciaba la guerra hasta una distancia de 12 kilómetros.
6. *Teponaztli*: tambor horizontal hecho con un tronco hueco de madera dura. En su parte superior presenta regularmente dos lenguetas en forma de H, que se percutían con dos macillos cubiertos de hule en un extremo. Se utilizaba para el cambio de guardia nocturna, ceremonias religiosas y señales de guerra.
7. *Ayotl*: concha de tortuga percutida en la parte inferior con un asta de venado.

c) Varios:

8. *Tzicahuaztli*: raspador de hueso (fémur, a veces humano) con muescas transversales frotadas con un caracol, concha o asta de venado para el ritmo de la danza.
9. *Omichitzicahuaztli*: raspador de hueso o asta de venado con muescas, apoyado en un cráneo humano como caja de resonancia para ritos fúnebres.

10. *Ayacachtli*: sonaja de guaje seco o calabazo de barro o metal, lleno de piedritas o semillas, para acompañar las danzas.

11. *Tenabaris*: capullos de mariposa, secos y atados en grupos, con piedritas en su interior. Se amarraban en tobillos y muñecas de los danzantes.

Sahagún al respecto dice:

[...] tened cuidado del areito y del atabal y de las sonajas y de cantar; con esto despertaréis a la gente popular y daréis placer a nuestro señor dios, que está en todo lugar; con esto solicitaréis para que haga mercedes [...] porque el ejercicio de tañer y cantar solicita a nuestro señor para que haga mercedes.⁸⁸

Así vemos que la música y el baile tenían entre los mesoamericanos un sentido religioso, y tal vez por esto se le daba tanta importancia al extremo de que si alguno de los cantores o músicos, o danzantes, cometía un error, se le condenaba a la pena de muerte.⁸⁹ No es extraño, que en náhuatl el verbo macegual signifique lo mismo “hacer penitencia” que “bailar”, y que el baile ritual se llame macehualiztli para distinguirse del baile con fines recreativos llamado mitotiliztli.

El pensamiento religioso mágico–ritual, sus formas de organización social, sus costumbres, sus formas de divertirse, sus fiestas, sus canciones, su música, las formas de producción y sus respectivas políticas normativas se desprenden directamente de la relación que establece el indígena con la tierra. Hasta cierto punto se puede hablar de un pensamiento natural.

El indígena, como sujeto histórico, se explica el mundo material que le rodea, así como los fenómenos y hechos sociales que ocurren a su alrededor, mediante el pensamiento condensado cuyo sustento material es la relación que existe entre él y los elementos naturales, entre ellos la tierra.

⁸⁸ Sahagún (1969) t. II Pág. 123

⁸⁹ Ibid. Pág. 319.

En los diferentes pueblos de mesoamérica, no existió en las lenguas una palabra que significara *música* propiamente. En mixteco, la palabra que más se aproxima al concepto europeo de la música es *yaa*, que más bien quiere decir fiesta en el sentido más amplio de la palabra, ya que significa todo lo que comprende tal fiesta *danza, juego, música y teatro*,⁹⁰ o *Katyi* que significa “*decir, gritar, cantar*”, por ejemplo; como en náhuatl, *pitza* significa “*anunciar con voz alta*”, *tocar un instrumento, cantar o hablar (con voz aguda)*. Xochipilli era a la vez el Príncipe de Flores y el dios de la música. Xochipilli posee aspectos dualistas: es dios de la música, cantada o tañida, y la danza, la poesía y el erotismo, así como las estaciones del año, primavera y verano, donde todo ello alcanza su plenitud.⁹¹ En los idiomas indígenas las palabras que significan “*tocar un instrumento musical*”, más exactamente expresan “*hacer hablar un instrumento*”

La creencia en el origen divino de los instrumentos poseía implicaciones de varios tipos, siendo la más importante la de otorgarles una dimensión de ídolos, representaciones terrenales de los seres sobrehumanos que fueron alguna vez, y la de poseer un poder mágico, difícilmente definible pero existente para esta mentalidad animista, también por la misma causa [...]. La música —en realidad, todo el arte precolombino—, entonces, surge como elemento idóneo de comunicación entre los habitantes del mundo terrenal y los de las esferas superiores. Agota esta posibilidad con doble afecto: habla a los dioses en un lenguaje que conocen por serles consustancial y pone a los humanos en disposición de poder trascender las limitaciones propias de su naturaleza.⁹²

En los códices precortesianos el habla se representa por un glifo, mismo que adorna de flores representa el cantar. En esencia, un canto es una flor; se entiende entonces que el canto es habla.

Desde la época prehispánica el uso de instrumentos de viento y percusión era ya tradicional entre los mixes. Los códices, la cerámica, los frescos y las crónicas nos

⁹⁰ Las fuentes para el conocimiento de la música son los códices y las pinturas murales, los instrumentos arqueológicos, las descripciones de bailes e instrumental de las crónicas y narraciones, y la música, cantos y danzas que en la actualidad emplean e interpretan los diferentes grupos indígenas de México.

⁹¹ Martínez Miura, Enrique (2004). *La música precolombina: un debate cultural después de 1492*. Paidós: México. P.36.

⁹² Op cit (2004). Págs.53-54.

dan noticia del tipo de instrumentos que utilizaban, y se sabe específicamente que cumplían una función religiosa, civil y militar para exhortar el ánimo y la moral de los guerreros y, por otro, la finalidad más importante para las culturas de Mesoamérica: la religiosa.

Se enseñaba la música junto con la danza en las escuelas llamadas *Cuicacalli* (casa del canto) para preparar a los futuros músicos. Los cantos que aprendían en el Cuicacalli no tenían un sentido profundo religioso, netotiliztli, sino más bien un sentido festivo, macehualiztli. Su fin era invocar, alabar, propiciar a los dioses, no cuestionar. Las preguntas las formulaban los escogidos, funcionarios y sacerdotes que recibían la educación más esmerada.

La educación que se impartía en el Cuicacalli era posible porque entre las materias en que se especializaban los sacerdotes estaba la música. Y por lo tanto había una jerarquía entre las personas dedicadas a este arte y a enseñar en el Cuicacalli:

- *El tlapizcatzin era el encargado de enseñar y corregir los cantos “Residía en los templos [...] éste llevaba el compás en el teponaztli.”*
- *Zapotlateohuatzin. Era el sustituto del tlapizcatzin “para que los jóvenes no perdieran ni un día de práctica en sus cantares.*
- *Tlamacazcateutl . Era el maestro de escuela, “cuyo oficio era enmendar a los que yerran en el coro”. Es decir, vigilaba que los niños cantaran correctamente.*
- *Epcoaquacuiltzin tec pic toton. Era un poeta compositor. A él se le encomendaban “los cantares que de nuevo eran menester, así para los cues como para las casas particulares”. Era el experto en el calendario ritual.*⁹³

⁹³ Véase en Turrent, Lourdes (1993). La conquista musical de México. FCE: México. pp. 57-58. En Estrada, Julio (1984). Historia de la música de México. Instituto de Investigaciones Estéticas: UNAM Vol. I pp. 103-104.

Los jóvenes asistían al Cuicacalli de la siguiente manera: El atardecer era la hora para acudir. Pero los jóvenes no lo hacían solos. A los varones los recogían unos ancianos llamados teaque, seleccionados especialmente para ello. A las mujeres las reunían las ancianas indias llamadas cihuatepixque. Estos mismos encargados acompañaban a los jóvenes a sus casas, templos o escuelas evitando siempre cualquier señal de deshonestidad.

Los conocimientos que se adquirían en estas escuelas no eran un simple lujo, sino un motivo de distinción, tanto por servir a los dioses, cuanto por los privilegios que se les dispensaban, contándose en primer lugar aquel que los redimía, al igual que a los poetas, de pagar tributo al señor. Por otra parte aquellos artistas estaban siempre obligados y prestos a servir a señor.⁹⁴

Para iniciar el aprendizaje, se enseñaba el canto en distintas salas a muchachos y muchachas. Después los maestros los reunía para que acompañados de instrumentos bailaran, acercándose ellos “a las de sus barrios y conocidas. Bailaban hasta bien entrada la noche en que los encargados los volvían a sus casas”. El cuicacalli era una institución importante. En ella los alumnos del tepochcalli tenían acceso a la historia y a la religión. Las muchachas que no ingresaban al calmécac ni a la casa de adiestramiento guerrero, también participaban de esta tradición.

2.2. El arte como forma de conquista

Los últimos años de la cultura de los pueblos mesoamericanos se vieron ensombrecidos por la amenaza de que llegarían tiempos difíciles; para los indígenas haber tenido avisos de varios modos, era la advertencia de lo que vendría. En la última fiesta de *toxiuhmolpilia*, ceremonia del fuego nuevo durante el mes de *panquetzal,i* en el año de 1507 —del calendario romano—, el pecho abierto de un sacrificado no quería dar la nueva llama, de ninguna manera prendía

⁹⁴ Saldivar, Gabriel (1994). *Historia de la música en México: Época precortesiana y Colonial*. SEP/PDBA: México. Pág. 43.

a pesar de los esfuerzos; después de un buen rato encendió, y el valle de México se vistió de fiesta, una vez más haciendo sonar flautas, huehuetls y teponaztlis; sin embargo, para los sabios el no haber encendido con facilidad, fue señal de muy mal augurio.

Y nada más cercano de lo que sucedería, Hernán Cortés se acercaba. Los mexicas, como todo imperio, se habían encargado de hacerse odiar por varios de los pueblos que habitaban en Mesoamérica. Al irse aproximando los españoles a la capital del imperio, la impresionante ciudad de Tenochtitlan, se les fueron aliando los enemigos de diversos pueblos como los tlaxcaltecas, totonacos y tantos más, conformando así un ejército numeroso dispuesto a terminar de una vez por todas con el pueblo más poderoso de los últimos años de la historia mesoamericana.

Cuando llegaron los españoles al Valle de Anáhuac, encontraron una cultura altamente desarrollada y bien definida, aunque muy diferente a la cultura occidental. La manifestación artística más evidente era la escultura y la arquitectura, en la que se vinculaba al sentido de lo sobrenatural, una gran fuerza de creatividad e imaginación y extraordinaria variedad de recursos técnicos. Por eso las construcciones ejecutadas a raíz de la conquista, de acuerdo con los modelos, formas y anhelos espirituales de Europa, transpiraban frecuentemente los gustos de la antigua civilización.

Fr. Jerónimo de Mendieta dice en su *Historia eclesiástica Indiana* que:

[...] casi todas las buenas y curiosas obras que en todo género de oficios y artes se hacen en esta tierra de Indias (a lo menos en la Nueva España), los indios son los que las ejercitan y labran, porque los españoles, maestros de tales oficios, por maravilla hacen más que dar la obra a los indios y decirles cómo quieren que la hagan. Y ellos la hacen tan perfecta que no se puede mejorar.”⁹⁵

⁹⁵ Maples Arce, Manuel (1951). *Peregrinación por el arte de México*. Pág. 39.

La ciudad que describiera Bernal Díaz del Castillo como la más hermosa que hubiera visto jamás, que ni la Venecia que era considerada la más bella de Europa se podía comparar, cayó finalmente y, con ella, los años de historia mesoamericana indígena. A partir de ese momento comienza la historia del mestizaje que todavía no se acaba de asimilar y comprender.

Al llegar la conquista española, nuestro territorio estaba dividido. El trabajo de evangelización se veía así complicado, y las misiones se debían repartir por todo el territorio poblado, creando una “regionalización” de las costumbres que dependía de la cultura nativa y de la orden católica recién llegada. Durante el s. XVI esta evangelización se acompañaba con el recurso de las misas cantadas y de conciertos comunitarios ejecutados al finalizar las ceremonias religiosas, para lo cual se enseñó a muchos indígenas a tocar y cantar la música y cantos religiosos españoles. Fray Toribio de Benavente (Motolinía) hablaba de indígenas que superaban fácilmente en técnica a sus maestros.

Al comenzar los años de conquista, llegaron la música religiosa, la profana y la guerrera española, junto con una serie de instrumentos musicales totalmente desconocidos en el continente americano y heredados a su vez de otros pueblos como el judío o el árabe. Pero llegaron también las armas de fuego, los soldados envueltos en fierro y montados en caballo —en monstruos para los indígenas—, la cantidad de maltratos ejercidos por los españoles y las enfermedades que en mucho mermaron a la población indígena.

Los religiosos misioneros, quienes tenían la tarea de evangelizar y reeducar a los indígenas, reprimieron enconadamente las tradiciones, las costumbres, en sí a la cultura de los nativos. Burgoa nos narra, por ejemplo, la manera atroz con que profanaron el cadáver de un indígena principal cuya ceremonia fúnebre se había celebrado bajo el ritual propio.

El desastre hirió de modo irremediable al alma indígena. Algunos poetas mexicanos cantaron con tristeza la desgracia de su pueblo en los siguientes términos:

*En los caminos yacen dardos rotos,
los cabellos están esparcidos.
Destechadas están las casas,
enrojecidos tienen sus muros.
Gusanos pululan por calles y plazas,
y en las paredes están salpicados los sesos.
Rojas están las aguas, están como teñidas,
y cuando las bebimos, es como si bebieramos agua de salitre.
Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,
y era nuestra herencia una red de agujeros.
Con los escudos fue su resguardo,
pero ni con escudos puede ser sostenida su soledad.⁹⁶*

*El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco.
Por agua se fueron ya los mexicanos;
semejaban mujeres; la huida es general.
¿A dónde vamos?, ¡oh amigos! Luego, ¿fue verdad?
Ya abandonan la ciudad de México,
el humo se está levantando;
la niebla se está extendiendo...*

*Llorad, amigos míos,
tened entendido que con estos hechos hemos
perdido la nación mexicana.⁹⁷*

Los misioneros ayudados por los niños indígenas que educaban los frailes, eran los que destruían los ídolos, aún en las casas de los indígenas. Kobayashi explica este hecho: “[...] en los niños instruidos por los frailes fue de carácter mucho más opresivo e implacable: eran jubilosos destructores de los templos e ídolos, y terrible delatores de los mayores idólatras clandestinos.”⁹⁸

Si bien en la actualidad se puede reproducir la música de muchas maneras, no deja de ser la más frágil de las artes: su materia son los sonidos organizados en el

⁹⁶ Sahagún (1969). Tomo IV, Pág. 178.

⁹⁷ León-Portilla. (1969). Pág. 165.

⁹⁸ Kobayashi, José María. *La educación como conquista*. Pág. 183.

tiempo, empieza a existir en el momento en que escuchamos el primer sonido de una obra y deja de existir cuando suena el último. Pronto se olvida; resulta imposible recordar una melodía mentalmente mientras escuchamos otra. Los sonidos musicales son por sí mismos portadores de significados. Por ello, su representación aparece como simple grafía. Sea en papel, pergamino o piedra, los signos permanecen mudos: hay que leerlos e interpretarlos, traduciéndolos en tonos musicales. Habrá que tomar en cuenta estas consideraciones para una aproximación a la música del pasado virreinal.

Al relatar la conquista, en el *Manuscrito anónimo de Tlatelolco* (1528) se dice: “nos quedaba por herencia una red de agujeros”. Esta metáfora dolorosa la podemos aplicar a la música del pasado virreinal, también llamado colonial. Sin embargo, bibliotecas con fondos antiguos y archivos musicales de catedrales poseen libros y papeles de música que han sobrevivido a pérdidas y robos. Hoy en día se puede conseguir, con relativa facilidad, una variedad de discos compactos que permite apreciar esa música. Además, dado que ésta desempeñó múltiples funciones en la sociedad novohispana a lo largo de 300 años, podemos acercarnos a otro tipo de fuentes para inferir algunas de esas funciones.

La primera incursión española en territorio mixe la llevó a cabo Gonzalo de Sandoval en 1522, y posteriormente el área fue escenario de sucesivas invasiones, una de las cuales provocó la confederación de todos los pueblos de la región: mixes, zoques, chinantecos y zapotecos. Hacia 1527 los indígenas fueron vencidos por los españoles después de sangrientas batallas, y este hecho marcó el comienzo de su dominio sobre la zona mixe. Sin embargo, los misioneros tuvieron más éxito que los soldados y hacia 1548 iniciaron su labor de evangelización. A lo largo del siglo XVI, la provincia dominicana de Oaxaca logró fundar cuatro vicarías en la región, y para finales del siglo se había logrado la congregación y cristianización de la mayor parte de los pueblos.

Una vez que los pueblos indígenas quedaron sometidos al mandato de la corona española, fue tiempo de evangelizar y “civilizar” a los naturales de estas tierras. Los españoles, al poder y al mando, los indios, a la siembra, las minas y al trabajo pesado. De ser un pueblo con una riqueza cultural de lo más elevada entre las culturas del mundo, pasaron a ser reprimidos en su forma de vivir y de pensar. Sin embargo, no se puede transformar siglos de sabiduría e historia, y lo que fue sucediendo forjó una nueva manera de ser: el mestizaje. Una nueva patria que asimilaría lo ya obtenido junto con lo que fue llegando. Es entonces cuando se habla también de sincretismo, ya que las maneras de ver el mundo se fusionan y nunca será lo mismo un cristiano en Sevilla que uno en la sierra norte de Oaxaca (tan solo por poner un ejemplo).

A partir de la gran ruptura cultural y social que significó el proceso de conquista y evangelización de las sociedades indígenas mesoamericanas, se dio inicio a una de las más impresionantes empresas de *transculturación* de que se tenga memoria. En ella la música –como elemento central de este proceso– europea e indígena se enfrentaron, complementaron y transformaron para dar vida a una cultura musical cuya riqueza apenas empezamos a vislumbrar.

Frailles misioneros, indígenas “cristianizados”, obispos, colonizadores, artistas y autoridades civiles tejieron en el entramado social novohispano esta cultura musical, creadora y contenedora de poderosos valores y discursos. Y si bien la música indo-cristiana novohispana –de la cual han sobrevivido unos cuantos papeles– llega hasta nosotros como un rumor distante, apenas perceptible, en ella podemos empezar a descifrar la forma en que las sociedades indígenas se introdujeron y adaptaron al orden virreinal.

Para los españoles obsesivos e impulsivos, era vital el transformar a esta multitud *de indios en cristianos*, por eso, la evangelización fue tan arrasadora en los años de la conquista y en los años de la colonia. Se construyeron una gran cantidad de iglesias, capillas, conventos y monasterios en todo el territorio americano, y junto

con eso se les obligaba a aprender la doctrina cristiana, se bautizaba con nombres de acuerdo al santoral establecido y a participar de las misas.

La música importada vino a matar a la existente, las envolvió en sus escalas de mayor amplitud, borrándola casi por completo, por no decir totalmente; de esta labor se encargaron principalmente los misioneros del culto católico. La música profana al introducirse no tuvo por objeto hacer prosélitos de ninguna naturaleza y por lo tanto la aprendían aquellos que realmente encontraban un placer en ella o que para distinguirse en su medio pagaban maestros o se ingeniaban para adquirir su conocimiento.⁹⁹

La música sufrió el impacto de la conquista, y surgieron nuevos instrumentos como las trompetas, los tambores y pífanos, las arpas y las vihuelas se conjugaron con las chirimías, el huéhuetl, los caracoles y los teponaztlis dando lugar a nuevos sonidos.

2.3. El arte después de la conquista de México

Los pueblos indígenas de Mesoamérica vivieron la fusión entre dos culturas muy distintas. Un fenómeno muy difícil, ya que tuvieron que enfrentar el concepto de vida europeo que trajeron los primeros colonizadores españoles y éstos, por su parte, centraron sus propósitos de conquista en la evangelización.

[...] después de la Conquista los indios cristianos fueron muy cuidadosos de celebrar con cantares la santa Ley Evangélica y alabar con ellos a Nuestro Señor Jesucristo y a su Santísima Madre y a los Ángeles y Santos y así cuando se apareció Nuestra Señora de Guadalupe, que fue el año de 1531, y se ofreció colocar su Bendita Imagen en la primera ermita de Guadalupe, Don Francisco Plácido, señor de Atxaputzalco, asistió a su colocación con toda su gente tecpaneca y cantó delante de la imagen las apariciones de la amabilísima Reina, lo que se continuó un siglo después con otros tiernos cantares, que referían los dulces coloquios que su majestad tuvo con el dichoso Juan Diego y él con la Santísima Señora.¹⁰⁰

⁹⁹ Vid. Saldivar, Gabriel (1994). *Historia de música en México: Épocas precortesiana y colonial*. SEP/DPBA: México. Pág. 88.

¹⁰⁰ Vid. Boturini, Benaducci. *Idea de una nueva historia general de la América Septentrional*. Pág. 90.

Por otro lado, la iglesia católica, en su afán evangelizador, es quien patrocina el desarrollo de todas las artes, —el arte así se convertiría como medio para lograr la evangelización— en este período, el arte perdería su importancia —el arte ya no era considerado como un fin—, salvo en lo que se refiere a la arquitectura. Bajo la dirección de los frailes se elevan conventos y se crean grandes construcciones que no eran conocidas en Europa; el atrio para albergar a cientos de indígenas que asistían a las ceremonias al aire libre. Para la misa, se creó la capilla abierta, con tres variantes: en la portería, en donde uno de los arcos es más ancho y elevado, para indicar dónde queda el altar; la elevada, por lo general sobre la portería y el paño de la fachada, llamada tipo balcón y la exenta, provista de todas las instalaciones necesarias para que funcionara independientemente del templo conventual.

Otra novedad son las capillas posas, usadas para posar al Santísimo durante las procesiones, las cuales se realizaban al aire libre, dentro de los límites del atrio. También se les llama capillas de ángulo, porque se construían en cada una de las esquinas del atrio. Las capillas posas son pequeños cuartos provistos de dos accesos, con el objeto de entrar por uno de ellos, realizar la ceremonia y salir por la otra puerta que se encuentra directamente frente a la siguiente capilla. Los templos fueron erigidos de una sola nave o basilicales, en una mezcla de estilos, romántico, gótico y renacentista, con sus modalidades platerescas y herrecarente, pero carente de las instalaciones de una verdadera fortaleza y, por lo mismo, sin capacidad defensiva. Los claustros son también de estilos varios y en muchos de ellos se conservan pinturas murales, con temas relativos al Nuevo Testamento o a los santos.

En escultura se tallaron gigantescos retablos en madera, las que se cubrieron con hojas de oro, ornamentadas con imágenes manieristas estofadas, combinadas con pinturas al óleo sobre tabla, salidas de los pinceles de Simón Pereyng, Andrés de la Concha, Juan de Arrué, los Baltazar Echave y otros, que crearon obras de sabor medieval, con características flamencas o italianas.

En un sentido puramente artístico, el arte es producto de la imposición a los pueblos indígenas de las formas de vida europea. Con las matizaciones necesarias, imponen la persistencia de formas antiguas y el surgimiento de manifestaciones híbridas, varias partes del Nuevo Mundo, en especial México, vieron como se trasplantaba con éxito el sistema artístico occidental. A partir de esa nueva situación, se desarrolla lo que es ya la historia del arte en América hispana.

Las crónicas de soldados y frailes resultan de gran interés no sólo por lo que se refiere al uso y función de la música sino por lo que hace al entorno sonoro creado por ésta en cada una de las fases que caracterizan al siglo XVI.

Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* nos dice que Hernán Cortés ordenó pregonar “y tocar trompetas y tambores en nombre de su majestad” antes de salir de Cuba rumbo a las tierras que conquistaría. Ya en el puerto de San Juan de Ulúa, mandó a fray Bartolomé de Olmedo –“que era gran cantor”– a celebrar “misa cantada” el domingo de Pascua de Resurrección ante “los dos gobernadores y otros principales” enviados de Moctezuma. Desatada la guerra, cuando daban en el blanco los tiros de los españoles, el cronista nos dice que los indios “tañían tambores y trompetillas y [daban] silbos y voces y decían *Alala, alala*”.

2.3.1. La evangelización a través del arte

Los primeros evangelizadores atribuyeron el canto y danza de los indígenas como inspiración diabólica; Sahagún dice: “*Cantos compuestos con tal arte que dicen lo que quieren y predicán los mandamientos de él (el enemigo) [...] Alabanzas de Satanás o injurias a Cristo*”; aunque el padre Durán, hallaron, por el contrario ser “cantos de una moral y una filosofía profunda”; se les hizo la guerra, pues, a la

música, a las danzas y coreografías autóctonas, al punto de ser acusados los colonizadores de una sistemática destrucción de los instrumentos musicales y de los cantos indígenas, sobre lo cual se han divulgado disposiciones eclesiásticas y otros documentos “contra la música indígena”.¹⁰¹

En los espacios religiosos que se conocen hoy día, tenían lugar misas y maneras de evangelizar muy particulares, los frailes misioneros fueron desarrollando una serie de métodos para convencer a los indígenas de que su dios era el mejor de todos, y de que si no eran bautizados y vivían bajo la fe católica, se irían al infierno.

Motolinía describe como los misioneros buscaron estrategias para evangelizar a los indígenas:

Los religiosos buscaron mil modos y maneras para atraer a los indios en conocimiento de un solo Dios verdadero, y para apartarlos del error de los ídolos diéronles muchas maneras de doctrina. Al principio para dar sabor enseñáronles el Per Signum, el Pater Noster, Ave María, Credo, Salve, todo cantado en un tono muy llano y gracioso. Sacáronles en sus propias lenguas de Anahuac los mandamientos en metros en artículos de la fe, y los sacramentos cantados, y aún hoy [1540] —agrega Motolinía—, los cantan en muchas partes de la Nueva España.¹⁰²

Una de las maneras más efectivas fue sin duda el teatro. Ésta fue una excelente manera de enseñar a los indígenas la palabra del dios cristiano, se hacían representaciones del nacimiento de Jesús, de los reyes magos, inclusive de Santiago Apóstol, quien evangelizó España, pero representado como todo un caballero, hasta con su escudero y luchando contra los moros. Aunado a esto, están las fiestas patronales que surgieron al dar nombre cristiano a los poblados. Todo esto sigue totalmente vigente y, claro, aderezado con las músicas propias para cada ocasión.

¹⁰¹ Véase en Rossal, Roberto (1988). *En busca de nuestra identidad: aproximación a la música vernácula*. Ed. Serviprensa : Guatemala; pág. 57.

¹⁰² MOTOLINÍA, Toribio (1971). *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*. UNAM: México. Pág. 34.

Otra manera que utilizaron los misioneros para convertir a la fe católica a los indígenas fue a través de la música, según lo manifiestan los Informes de la provincia:

[...] se cantan las misas y los Oficios divinos por la mayor parte en todas las iglesias que tiene monasterios, en canto llano y canto de órgano, con buena consonancia; y en algunos pueblos particulares, adonde hay más curiosidad y posibilidad, se hacen los Oficios de la Iglesia con tanta solemnidad y aparato de música como en muchas iglesias Catedrales de España. El canto de órgano es ordinario en cada iglesia, y la música de flautas y chirimías muy común. En muchas partes usan de dulzainas, orlos, vihuelas de arco y de otros géneros de menestrales, y también hay ya algunos órganos, y todos estos instrumentos tañen los indios [...].¹⁰³

Los indígenas se aproximaron a la música europea de dos maneras: el pueblo la utilizó para orar y cantar en las fiestas, pero sin estudiarla. Y tal como había sucedido antes de la conquista, los niños más próximos a los religiosos, generalmente hijos de principales, aprendieron a cantar, escribir y componer y a tocar instrumentos. Mucho ayudaron en esto los “ministriles” que llegaron de Castilla y se repartieron, a petición de los frailes, por los principales pueblos.

Podemos ver, por lo tanto, que las diferentes manifestaciones artísticas fueron un medio muy propicio para acercar a los indígenas a la fe católica. Al respecto Turrent nos plantea:

[...] desde el siglo XVI los españoles acomodaron los lenguajes artísticos indígenas a las necesidades coloniales. No sólo la música y la danza como parte de la liturgia y la enseñanza, sino la pintura que se practicó en los murales de los conventos, la escultura y el tallado de piedras en las portadas, arcos, capilla, pozas y patios, la actuación en el teatro de evangelización; por último, los estandartes con flores, los trajes y “atavíos” en las procesiones de grandes festividades.¹⁰⁴

¹⁰³ *Informe de la Provincia del Santo Evangelio*. Op. Cit Págs. 65-66.

¹⁰⁴ Turrent, Lourdes. *La conquista musical de México*. Págs.121-122

El buen resultado de la atractiva forma de hacer culto —recuperar el arte en las liturgias—, trajo como consecuencia inmediata que no solo los niños y sus familias se acercaran a los frailes, sino que lo hiciera también toda la población.

Sin lugar a dudas, la evangelización de los indígenas mesoamericanos fue uno de los procesos más trascendentes en la historia de México. Los frailes misioneros y los colonos, ayudados por los caciques indios, crearon pueblos y ciudades donde se hizo posible la sujeción y aculturación de los indígenas al mundo occidental; con ello se reforzó su sometimiento y se llevó a cabo una conquista más profunda y trascendente que la realizada con las armas.

La evangelización y colonización de las sociedades indígenas es el principio de todo el proyecto de creación del reino de Nueva España. La utópica “separación” entre una “República de indios” y otra “de españoles” impulsada por la corona, no surtió efecto en su principio de segregación étnica, pero marcó profundamente el paisaje social y cultural de la naciente sociedad novohispana. Con la creación de los pueblos de indios, los frailes y las autoridades virreinales incorporaron a los indígenas a la civilización occidental, pues establecieron una nueva organización social, cultural y política.

Estos pueblos de indios tenían en el convento aledaño —ya fuese franciscano, agustino o dominico— el centro vital de sus nuevas comunidades. Desde el convento se emprendió la tarea de evangelización. La conversión metódica de las sociedades indígenas comprendía una enorme labor, que no hubiese sido posible sin la colaboración de los caciques indígenas y de sus hijos, quienes recibieron de los frailes una educación humanista muy esmerada en conventos y colegios como el de Santa Cruz de Tlaltelolco. Precisamente en estos espacios privilegiados se dieron los más intensos procesos de transmisión de saberes, prácticas y valores.

Los métodos de evangelización, bien lo sabemos, hicieron de la música una de sus herramientas más eficaces, pues como prolijamente describen las crónicas de los frailes, los dogmas, misterios de la fe, oraciones y ritos cristianos se

transmitían por medio de la palabra cantada, de la música “instrumental”, pero sobre todo mediante la fiesta y la celebración.

2.3.2. La incorporación de nuevas formas en la expresión artístico-musical

Entre las formas vocales religiosas que llegaron a América estaban el motete, la misa (basada en las cinco partes del ordinario de la misa) y el villancico, en todas sus variantes. Quienes enseñaron a nuestros antepasados a cantar y tocar los instrumentos a la manera occidental fueron los frailes misioneros. En 1523, dos años después de la toma de Tenochtitlan, llegaron a México tres franciscanos: fray Juan de Ayora, fray Juan de Tecto y fray Pedro de Gante, a enseñar artes y oficios y difundir el evangelio, ellos comprendieron la importancia del canto para la propagación de la doctrina cristiana. En Texcoco fundaron una escuela para indios, en la que se incluía la enseñanza de la música. Los nativos aprendían canto llano o gregoriano, canto de órgano o polifonía, ejecución instrumental y construcción de instrumentos. Los frailes formaron conjuntos vocales e instrumentales en escuelas como la de Texcoco o la de la Santa Cruz de Tlatelolco, donde se representaban actos sacramentales, como el de Adán y Eva, de Fray Toribio de Benavente, cantado en Tlaxcala en 1538. En numerosos escritos se habla de los músicos indígenas, que poseían gran talento, y dan fe de las muestras más antiguas de polifonía escrita en América.

En los tiempos de la conquista se educaba a los indios; sin embargo, tampoco se les consideraba “iguales”. Las culturas en esa época se fueron creando de diversas maneras. Por un lado los criollos y sus costumbres a la usanza española y, por otro, se componían misas —incluso algunas en lenguas indígenas para que fueran comprendidas—, óperas y demás que se enseñaban al pueblo, aunque no fueran necesariamente lo que más los identificaba con su manera de ser.

Si bien con la Conquista se perdió todo vestigio que pudiera indicar cómo era la música prehispánica en Mesoamérica, sabemos de su trascendencia e

importancia por la gran capacidad que tuvieron los naturales de la región para asimilar la música europea. La existencia de escuelas donde se aprendía la música, la disciplina con que se trabajaba en ellas, la existencia de la figura del director de canto o *Tlapixcutzin*, que “cuidaba de lo que se había de cantar, entonaba los cánticos y llevaba el compás”, Sahagún citado por Guzmán (*op. cit*), permitió que en un período sorprendentemente corto, la Nueva España se convirtiera, excepcionalmente en el Continente Americano, en “heredera directa de la música renacentista y barroca” Stevenson (1984) p. 9. En el Período Virreinal, desde un principio llegaron a la Nueva España músicos destacados que trajeron consigo partituras e instrumentos musicales; las partituras fueron rápidamente copiadas e incluso también se construyeron pronto instrumentos musicales propios.

Así se fue mezclando la sangre entre las diferentes castas y se fue fusionando el arte local con el arte que los conquistadores habían importado de Europa, los llegados instrumentos musicales obligaban a aprender las nuevas técnicas para poderlos ejecutar, no se diga en las danzas y bailes, eran totalmente diferentes, en suma, toda la actividad artística era nueva y a partir de ese momento iniciaba la conquista artística. En las iglesias no se permitía tocar los instrumentos de los antiguos mexicanos, pues se señalaban como cosa del demonio —el huehuetl, el teponaztli o cualquier otro instrumento ya era cosa del pasado—.

Una relación de la música en la evangelización —principalmente jesuitas—, se pudo obtener a través de las cartas de los frailes misioneros. Toribio de Benavente, por ejemplo, en el año 1524, narra de la increíble facilidad y habilidad que tenían los niños indígenas en el aprendizaje del canto llano. A través de los escritos se deduce que los niños también eran diestros en la lectura y escritura de la música europea. Entre los instrumentos cuya ejecución se enseñaba están: los

sacabuches, las flautas, la vihuela con arco, las chirimías, los órganos y las trompetas, instrumentos que han perdurado hasta hoy.¹⁰⁵

La música de la época colonial fue fundamentalmente religiosa; no obstante, en la sociedad coexistían diversas manifestaciones musicales. Una de ellas se usó durante el proceso de evangelización del siglo XVI; otra, el villancico, la ejecutaban los conjuntos musicales catedralicios y fue una extensión del teatro musical religioso. Este género fue la primera manifestación propiamente mestiza, en tanto que asimiló no sólo elementos de la tradición europea, sino también de la africana y de la autóctona americana.

Los instrumentos de cuerdas irían tomando tan diversas formas que actualmente es muy distinto hablar de una vihuela de mariachi que de una jarana huasteca o una guitarra chamula, si bien su origen es el mismo (la guitarra barroca) y tienen similitudes, son muy distintas en cuanto a los materiales que las hacen, la afinación, y, por supuesto, los géneros que acompañan. Lo mismo sucedería con arpas, violines, violas, flautas, chirimías, percusiones (timbales, tarolas, platillos, etc.) y demás.

Fue la música de chirimía¹⁰⁶ la que se introdujo a la Nueva España para iniciar con el mestizaje musical. En México se agregó un bombo para formar un conjunto en el que todos sus miembros eran llamados chirimías. Jesús Estrada menciona que:

Los chirimías ejecutaban cada vez que el cabildo eclesiástico los solicitaba con ocasión de una festividad solemne. Tenían obligación de hacerlo en atención a la soldada (pequeña remuneración) [...] la ayuda era para comprar su indumentaria.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Veáse en Fray Toribio de Benavente Motolinía. Historia de los indios de Nueva España. Colección Para la Historia de México. Pág.124.

¹⁰⁶ La chirimía es instrumento de viento, hecho de madera y semejante al oboe, se utiliza una caña doble para ejecución; tenía varios tamaños (triple, contralto, tenor y bajo) y servía en sus inicios para doblar el canto a capella (canto a voces, sin acompañamiento de instrumentos), dando al tono a los cantantes, posteriormente se utilizó para convocar a las personas en la víspera de cada fiesta fuera religiosa o profana.

¹⁰⁷ Estrada, Jesús (1973). *Música y músicos de la época virreinal*. SEP/Diana:México; pág. 31.

La chirimía venía despertar el entusiasmo entre los habitantes. Al ritmo producido por el bombo, unido al sonido estridente, casi burdo, de los instrumentos, acudía la gente al llamado, preparando así su espíritu para gozar mejor de la festividad religiosa o profana.

Eran pues las chirimías el único conjunto musical indispensable en todos los actos populares a los que asistía el cabildo eclesiástico; fueran éstos religiosos (misas, maitines, etcétera) o profanos, como justa de toda especie, corridas de toros o comeltones festivos y paseos, en los cuales, además de concederse la presencia de los músicos para que alegraran el espectáculo, se obsequiaban al pueblo aguas frescas y frutas de horno.¹⁰⁸

En la actualidad se siguen escuchando en las vísperas de las fiestas en muchos pueblos del estado de Oaxaca y de otros estados (Hidalgo, Morelos, Michoacán, Querétaro, estado de México) interpretando temas de géneros musicales actuales (boleros, rancheros, cumbia) sin embargo, continúa con la misma encomienda de hace siglos, anunciar la aproximación de los festejos de los diferentes pueblos.

Posteriormente se fueron incorporando otros instrumentos musicales en la capilla musical, como el sacabuche, el bajón (fagot) y la corneta. El estilo de música que se originó en la Nueva España la impulsó Manuel de Sumaya¹⁰⁹ en la que incluyó instrumentos de cuerdas (violines, el bajo) y el órgano en composiciones como villancicos, xácaras, chanzonetas.

El origen de las orquestas típicas se remontan a las pequeñas agrupaciones de cuerda de la época virreinal: “La introducción de los instrumentos de cuerda de las primeras etapas del virreinato marcó un momento importante en la historia de la música del país.

A inicios del siglo XVIII hallamos ya ejemplos de música escénica (como el drama El Rodrigo y la ópera La Parténape de Manuel de Sumaya), de zarzuelas barrocas y óperas al estilo napolitano. Por otra parte, desde el siglo XVII aparecen huellas de una práctica instrumental que debe haber sido mucho más rica de lo que los

¹⁰⁸ Op cit (1973) pág. 31

¹⁰⁹ Maestro de capilla de 1715 a 1739 en la catedral de la Ciudad de México.

documentos nos ofrecen. Han sobrevivido algunas obras de carácter profano, cuyos géneros más comunes fueron la canción, el romance, el madrigal, los tonos humanos, las tonadas y las arias. Entre los más importantes están el tono Disfrazado de pastor bajo el amor del español Juan Hidalgo, interpretado en la comedia Los juegos Olímpicos de Agustín de Salazar y Torres, y el tono humano a solo Zagales, oid las ansias mías de autor anónimo, conservados en la colección Sánchez Garza del convento de la Santísima Trinidad de Puebla; el villancico Guarda la fiera de Antonio de Salazar; la colección de tonos humanos de diversos autores de la Suro Library de San Francisco y música instrumental: bailes, piezas de vihuela, de guitarra barroca y de guitarra de siete órdenes, sonatas para violín y para flauta, obras para clave, órgano y piano, sinfonías, tocatas y oberturas.

Ya entrados en el siglo XVIII nace *La Orquesta Típica* como una necesidad de la construcción de una identidad de la Nueva España. Un siglo después la Orquesta Típica es claramente un rasgo de identidad nacionalista mexicana, que se caracteriza por la utilización de instrumentos “típicos” y de repertorios conformados por géneros clásicos y populares. La orquesta típica, que ha sido un puente, en el terreno musical, entre lo “popular y lo “culto”.¹¹⁰

El siglo XIX fue especialmente fructífero en la música profana y proliferaron las piezas de salón para piano (vales, chotises, polcas, mazurcas, etc.) y las romanzas. También la zarzuela y más tarde la ópera.

¹¹⁰ Para finales del siglo XVIII ya se había conformado en México un mestizaje sonoro. Los *Sonecitos de la Tierra* emergieron como voz y emblema de una sociedad mayoritariamente mestiza. Este género recorrió nuestro país a pesar de ser condenado por la Inquisición en bastantes ocasiones. Los *Sonecitos de la Tierra*, fueron tomando carta de naturalidad en las distintas regiones, adquiriendo características particulares que con el transcurso del tiempo conformarían nuestro mosaico del *son*, género musical propio. Durante la época independiente el afrancesamiento fue determinante en nuestro país. Se incorporaron modas musicales que fueron transformándose poco a poco hasta ser convertidas en expresiones populares. Las *polkas*, el *vais*, el *chotis*, el *rigodón*, las *cuadrillas* son algunos ejemplos de los diferentes géneros que se adoptaron en las distintas regiones de México, tanto en los bailes de salón mexicanos a la usanza europea, como en numerosas danzas indígenas.

2.4. La música en Oaxaca: antecedentes históricos

Desde los principios de la conquista española se les exigió a los pueblos indígenas del estado de Oaxaca renunciar a todos sus ritos y costumbres musicales. También se les obligó a quemar los instrumentos musicales y artefactos sonoros —teponaztle, huehuetl, sonajas, ocarinas, flautas— propios de las culturas mesoamericanas. La iglesia se había dado cuenta de que, dentro de la música (sobre todo en los cantos), se manifestaban los sistemas de creencias indígenas; por eso, los cantos tenían que ser extinguidos a fin de cumplir con la misión religiosa.¹¹¹ Al respecto Pedro de Gante escribió:

Poco a poco se destruyeron y quitaron muchas idolatrías; a los menos los señores y principales iban alumbrándose algún poco y conociendo al señor [...]. Empero la gente común estaba como animales sin razón. Más los empecé a conocer —continúa la carta—, y comprendí que toda su adoración de ellos a sus dioses era cantar y bailar delante de ellos, y como yo ví esto, y que todos sus cantares eran dedicados a sus dioses, compuse metros muy solemnes sobre la Ley de Dios y la fé.¹¹²

Motolinía describe este hecho de la siguiente manera:

Los religiosos buscaron mil modos y maneras para atraer a los indios en conocimiento de un solo Dios verdadero, y para apartarlos del error de los ídolos diéronles muchas maneras de doctrina. Al principio para dar sabor enseñárosles el Per signum crucis, el Pater Noster, Ave María, Credo, Salve, todo cantando de un tono muy llano y gracioso. Sacárosles en su propia lengua de Anáhuac los mandamientos en metros y los artículos de la fé, y los sacramentos cantados, y aún hoy [1540], los cantan en muchas partes de la Nueva España.¹¹³

¹¹¹ Como fue escrito por Cristóbal Colón en su libro de Navegación él comenta que en primer lugar se tenía la intención de: "... convertir a los pueblos, incorporándoles a la iglesia" y en segundo lugar, eliminar aquellos pueblos que no profesaban la nueva religión. La profesión o la destrucción, no se aceptaba otra cosa. Véase en Turrent, Lourdes (1993). *La conquista musical de México*. FCE: México. Pág. 116.

¹¹² Carta de Fray Pedro de Gante al rey Felipe II. Véase en: García Icazbalceta, Joaquín (1971). *Códice Franciscano de la Nueva colección de documentos para la historia de México*. Ed. Porrúa: México. Pág. 206.

¹¹³ Motolinía, Toribio (1971). *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España*. UNAM: México. Pág. 34.

Dentro de todas estas maneras que los religiosos buscaron idearon un ambicioso plan: formarían un clero indígena modelo, ejemplo de la nueva Iglesia. Por lo tanto, empezaron a enseñar a los niños de las escuelas romance y latín; a escribir “... letras grandes y griegas, a pautar así canto llano como canto de órgano, a encuadernar, a iluminar [...]”.¹¹⁴ Por tanto, los indígenas se aproximaron a la música europea de dos maneras: el pueblo la utilizó para orar y cantar en las fiestas, pero sin estudiarla. Y tal como había sucedido antes de la conquista, los niños más próximos a los religiosos, generalmente hijos de principales, aprendieron a cantar, escribir y componer, y a tocar instrumentos. Fue así como desde el siglo XVI los españoles acomodaron los lenguajes artísticos indígenas a los intereses de la iglesia. No sólo la música y la danza como parte de la liturgia y la enseñanza, sino la pintura que se practicó en las paredes de los conventos, la escultura y el tallado de piedra en las fachadas, arcos altares y patios, la actuación en el teatro de evangelización; por último, los estandartes con flores, los trajes y atavíos en las procesiones de grandes festividades.¹¹⁵

En Oaxaca, los músicos indígenas desde 1555 trabajaban como cualquier músico asalariado, pero no en el interior de la catedral, eran llamados “Los Trompetas Indios” y generalmente provenían de una población cercana llamada Tlaxiaco, y se les pagaba un peso en oro por venir. Poco a poco sus salarios fueron aumentando. Desde 1518 con el organista Juan de Alonso, los organistas de la catedral de la ciudad de Oaxaca fueron indígenas. Esto es que la catedral de Oaxaca se conocía *en otro perol*, porque realmente la presencia indígena era muy grande, tomando en cuenta que Oaxaca era una población totalmente de españoles y que los indígenas aliados que trajeron del altiplano vivían en los alrededores de la ciudad. Es el caso de las poblaciones de Mexicapan, Xochimilco y Jalatlaco, básicamente.

¹¹⁴ Op cit Motolinía, Toribio (1971). *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España*. UNAM: México. Pág. 34.

¹¹⁵ Op cit (1971) Pág. 36.

En 1585, el Tercer Concilio Mexicano promulgó un conjunto de reglas para la administración de los coros arquidiocesanos que estimularon un alto nivel musical en la Nueva España. La disposición más importante fue el resultado de los esfuerzos de Hernando Franco, brillante maestro de capilla de la catedral metropolitana. El Concilio concedió al maestrazgo de capilla el control absoluto de todas las fuerzas musicales en las catedrales novo-hispanas, incluyendo los coristas, organistas e instrumentalistas en las orquestas, y hasta los miembros del cabildo que formaban parte del coro. Habiendo puesto la autoridad musical fuera de la jerarquía burocrática de la catedral, el Concilio alteró las características del maestrazgo de capilla y, consecuentemente, de la propia capilla musical de la Nueva España.¹¹⁶ En las iglesias de Oaxaca, y sobre todo en la catedral, el maestro de capilla había ya desde hace tiempo gobernado la vida musical, y los decretos del Concilio Mexicano de 1585 únicamente ratificaban una situación que se había desarrollado naturalmente durante varias décadas. A principios de del siglo XVII, el maestrazgo de capilla de la catedral de Oaxaca se había convertido en el puesto musical más importante de la región.

Jorge Mejía¹¹⁷ nos relata que:

[...] en los archivos de la catedral existen el registro de dos músicos notables: Juan Matías y Juan Matías el viejo, músico indígena que según el Padre Burgoa decía que había nacido en San Bartolo, Coyotepec. Juan Matías es el primer músico libre que no quería estar “vendido” a la iglesia y es el primer “indígena puro” que es nombrado Maestro de Capilla en la catedral de Oaxaca. Nunca permitió que la iglesia se apoderara de sus obras para desgracia de la misma obra y de él, se perdieron todas sus obras a su muerte. El tuvo una serie de dificultades con la iglesia en 1552 y se llevó toda su obra. ¿Por qué tuvo dificultades con la iglesia? Porque él seguía trabajando en fiestas, hacía canciones e incluso componía danzas que tenían muchos deijos indígenas para sus contratantes, que eran indígenas. Fue un músico casado, cosa totalmente prohibida por la iglesia para un Maestro de Capilla y

¹¹⁶ Veáse en Brill Marck (1998). *Cuadernos de Historia Eclesiástica: de papeles mudos a composiciones sonoras*. La música en la catedral de Oaxaca siglos XVII-XX. FOESCA: Oaxaca; Mex. Pág. 26.

¹¹⁷ El Maestro Mejía es de aquellos músicos que están hechos con antigua y “noble madera”. Ha dedicado su vida profesional a formar músicos y en esa tarea ha construido, “contra cielo y marea, contra sirios y troyanos”, con el apoyo y sin el apoyo de los “burócratas de la cultura oficial en turno”, una importante institución para la música en Oaxaca.

Murió en 1665 y su mujer muere poco tiempo después. Muere muy joven en una epidemia. Existe otro Juan Matías que es un criollo, que vive un siglo después del primer Juan Matías. Este músico se llamó Juan Matías de los Reyes y Mapamundis. Músico de arpa y tañidor de varios instrumentos más, que tenía una gran familia y que los lleva a la iglesia a tocar junto con él. Este Juan Matías es el culminador del gran proceso de la música barroca en Oaxaca. Su maestro fue Manuel Sumaya y fue una personalidad en la música en Oaxaca.¹¹⁸

La introducción de la chirimía¹¹⁹ al mundo musical de la Nueva España representó uno de los pasos iniciales hacia la orquestación. La chirimía hacía conjunto con instrumentos de la misma familia con diferentes tipos de tambores que atendían las necesidades rítmicas. El cabildo eclesiástico pagaba a estos conjuntos, y éstos tenían la obligación de tocar en cada ceremonia en la que el cabildo lo solicitara, según señala Julio Estrada;¹²⁰ sin embargo, esta música estaba destinada a los actos religiosos populares, pues la música culta (sacra) se seguía refugiando en el interior de los conventos y las grandes iglesias, apoyadas por el órgano y los coros polifónicos.¹²¹

En los siglos XVII y XIX la música francesa e italiana influyó de manera determinante en la música popular de nuestro país, pues se implantaron modelos musicales europeos que aquí tuvieron una expresión propia de las formas instrumentales y operísticas.

Si bien los géneros populares españoles dieron nombre y una fuerte influencia a la música, combinarla con el sentimiento indígena o negro o de otras culturas, más adelante, daría a los sonidos del “nuevo mundo” rasgos muy particulares: cadencias nuevas, bailables distintos. Por ejemplo, de España llegaron las marchas y los jarabes, pero son totalmente distintos los compuestos por autores mexicanos.

¹¹⁸ Mejía, Jorge. Conferencia magistral *La Historia de la Música de la Catedral de Oaxaca* de 1555 a 1800. Oaxaca (1998).

¹¹⁹ La chirimía es un instrumento de viento con un sistema de embocadura de doble caña de origen islámico, en los siglos XVI y XVII se adoptaron en toda la Nueva España en las fiestas religiosas.

¹²⁰ Estrada, Julio, *La música de México*, 5 tomos, México, UNAM, 1984. TII págs 78.

¹²¹ Véase en López Moreno, Roberto (2001). *Crónica de la música de México*. Ed. Lumen: Argentina; pág. 106.

Los oaxaqueños de clases altas, criollos y mestizos, eran muy allegados a la música. Cabe destacar que era muy común que las familias “bonitas” se juntaran a ejecutar obras de moda por aquellos años, así que en sus casas no faltaba un piano y los miembros de las familias cantaban, eran intérpretes de varios instrumentos de orquesta. Las casas que vendían partituras de obras de los compositores de moda como Verdi, en esos años ganaban mucho dinero.

Los entretenimientos de la sociedad de la clase alta mexicana, incluían además el de reunirse por las tardes a interpretar música, ir a la ópera y a los conciertos, ya que en México se estrenaban, por increíble que parezca, a la par que en Europa las obras de los compositores más importantes de la época. Aquí se oía Mozart, Haydn, y los grandes como en sus lugares de origen.

Las marchas militares traídas también por los españoles, fructificarían en estas tierras y encontrarían nuevas maneras de ser en el modo de crear de los compositores de acá. Es el caso de Zaragoza, compuesta en el año de 1862 por Aniceto Ortega, músico hidalguense que hiciera esta obra conmemorando la derrota del ejército francés en la Batalla de Puebla. La tradición de las bandas de aliento, tan difundida en Europa y por supuesto en España, encontraría gran arraigo en este país. Entre las más famosas están las militares, como la de Artillería, que sería una de las primeras en grabar al comenzar el siglo XX.

A finales del siglo XIX, el músico José Antonio Gómez, bajo la influencia del vienés Henri Herz, quien tomara por costumbre refinar el jarabe, ligó una serie de piezas tradicionales en lo que más tarde habría de convertirse en el jarabe encadenado, estilo que permanece hasta la fecha, que tomaría características de música oficial y más tarde se llamaría “Aires Nacionales”. Así se seguirían cocinando los géneros musicales de la reciente nación mexicana, entre luchas que definían una y otra manera de gobernar. Mientras tanto el pueblo se iba conociendo y

reconociendo a través de los sonidos que reproducían con los instrumentos que se reinventaban a la manera de ser de los pueblos mexicanos.

A mediados del s. XIX, y logrando su culminación en la época del porfiriato, la música mexicana y las agrupaciones musicales de este periodo adquirieron características singulares. Las bandas militares, cuyos orígenes en el país se dieron en el s. XVI, alcanzaron su máximo esplendor bajo el manto del porfirismo, diseminándose por todo el país. En 1884 se fundó la primera “orquesta típica mexicana” bajo la dirección del maestro Carlos Curti. Estos conjuntos musicales tenían como característica que su instrumentación estaba conformada por aquellos instrumentos utilizados tanto en las bandas militares (alientos) como por los de las orquestas sinfónicas (cuerdas). Lo popular y lo culto iban de la mano. Estas orquestas típicas, al igual que las bandas militares o pueblerinas, incluyeron dentro de su repertorio géneros musicales de origen extranjero aunque ya “mexicanizados”, como serían las polkas, chotises, valeses, marchas, mazurcas, fox-trot, etc., así como obras propias de la música que llamamos culta, como las oberturas de Rossini y Von Suppé, o bien, arias de óperas italianas arregladas para tocarse en estos conjuntos. Por supuesto que dichas agrupaciones fueron variando, tanto en instrumentación como en repertorio, según la región.

El nacimiento de las bandas de los pueblos originarios se remite a la época de la Colonia, desde entonces éstas aparecían en las diversas fiestas del calendario religioso, tocando viejas melodías europeas, al aire libre, en plazas, patios y atrios de las iglesias y basílicas. Para este período el principal conjunto musical fue el de *ministriles* al cual se le agregaron posteriormente otros instrumentos musicales dando origen a las primeras bandas que se conocieron como *fanfarrias*

Durante el período de la independencia (1810–1824) las bandas se conocen como *bandas de guerra* que para finales del mismo siglo se han transformado, en la mayoría de los casos, en *bandas de músicos* o *bandas de armonía*. Las bandas de guerra estaban conformadas generalmente por músicos de oído y soldados de

bajo rango que debían tocar en los campos de batalla, en las fiestas y bailes de celebración, además de cumplir con los “toques” militares propios de cada batallón y regimiento. Para entonces, el repertorio que tocaban estas bandas era abiertamente antiespañol, por eso la principal danza de la época fue la Contradanza. Junto a las contradanzas, las bandas de guerra interpretaron también marchas (triumfales y fúnebres) e himnos y pasodobles.

La tradición musical de las bandas de viento en la región mixe, constituye un fenómeno musical que se ha incrementado en el pueblo Ayuukj. Un conjunto de procesos históricos han influido en el desarrollo de las bandas en esta región, Sergio Navarrete (2001) documenta que uno de los momentos más importantes de la historia en este rubro, sucedió cuando las Leyes de Reformas, con la –ley de manos muertas– del 25 de junio de 1856, la desamortización de bienes de corporaciones civiles y eclesiásticas, y la del 12 de julio de 1859 sobre la nacionalización de los bienes del clero, dieron lugar a que los Ayuntamientos de los pueblos en convivencia con curas, párrocos y otros personajes de los pueblos, dispusieran de los fondos de sus cofradías para invertirlos en la formación de capillas de viento, en la instrucción de músicos y cantores y en la reparación de sus iglesias; así se crearon costosas bandas para el culto divino.¹²²

Fue Porfirio Díaz quien se preocupó por desarrollar en su estado natal algunas de las mejores bandas, y encargó a Macedonio Alcalá la dirección del Conservatorio y la instrucción musical pública. Las bandas indígenas alcanzaron entonces su máximo esplendor y que en el presente juegan un papel muy importante en las comunidades de los estados de Oaxaca, Morelos y Michoacán.

2.5. La música mixe

¹²² Veáse en Compositores contemporáneo Mixes y zapotecos; Xilonen Luna Ruiz: *Las bandas de música, una tradición en ascenso*; págs, 6 y 7.

La música mixe es un conjunto de relaciones que nos conllevan a la espiritualidad en el rito, al mito, al festejo y a la armonía entre los individuos, por tanto, “*un pueblo sin música, es un pueblo sin alma*”.¹²³ La música que es interpretada por la banda filarmónica, tiene una gran importancia en las relaciones sociales de la comunidad, es también la música que le da identidad¹²⁴ al pueblo mixe.

Aunque cualquier combinación sonora producida intencionadamente es susceptible de ser considerada como "música",¹²⁵ no alcanzará un valor expresivo por sí misma si no se produce en un contexto que le otorgue un significado que se pueda compartir con otras personas que cumplan funciones claras y específicas, que se vincule con el contexto cultural.

Con el fin de entender de qué manera la música forma parte de la identidad de un pueblo no haremos referencia, por lo pronto, de los elementos formales de la música —ritmo, armonía, melodía y el pulso— ya que lo que nos interesa primero es conocer el papel que desempeña en el contexto cultural de los mixes.

La música indígena involucra un complejo sistema de pensamiento con profundo contenido ritual que se inserta en lo sagrado y permea en todos los actos de la vida. Es una conexión entre el pasado y el presente. Es parte de la comunalidad.

¹²³ Comentario del C. Alfredo Reyes Juárez, director de la Banda Municipal de Santa María Tepantlali, Mixe, Oax.

¹²⁴ La búsqueda de la identidad , colectiva o individual, atribuida o construida, se convierte en la fuente fundamental de significado social. Véase en Castell, Manuel (2004). *La era de la información* (Vol. I Economía, sociedad y cultura. ED. Siglo XXI: España. Pág.29.

¹²⁵ La música como un conjunto de tonos ordenados (melodías y armonía). Orden o estructura que deben tener un grupo de sonidos para ser llamados música. *La música* (del griego μουσική [τέχνη] - *mousikē [téchnē]*, "el arte de las musas) es, según la definición tradicional del término, el arte de organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios utilizando los principios fundamentales de la melodía, la armonía el ritmo. Según el compositor Claude Debussy la música es "*un total de fuerzas dispersas expresadas en un proceso sonoro que incluye: el instrumento, el instrumentista, el creador y su obra, un medio propagador y un sistema receptor*. Gadamer aclara en verdad y método que la Música absoluta es un movimiento de formas, una especie de matemática sonora que existen contenidos significativos y objetivos que pudiéramos percibir en ella, la comprensión mantiene no obstante una referencia con lo significativo. Es la determinación de esta referencia la que constituye la relación significativa específica de esta clase de música. Gadamer, (1977). *Verdad y método* Ed. Sígueme: Salamanca Vol. 1 Pág. 132, Vid *Verdad y Método*. Pág. 328 Tomo II 1994.

En cada momento de la vida, la banda filarmónica interpreta la música que coadyuva el hecho con la acción: rezar, celebrar, expresar, pedir, llorar, despedir, alegrar.¹²⁶

La música mixe, involucra aspectos de identidad y cohesión social; además constituye el medio imprescindible para acceder al conocimiento local, a la deidad, para acceder al reconocimiento, y a conectarse con el cosmos y seres superiores, como: el espíritu, el universo, la madre tierra, las montañas sagradas, etc. La expresión musical de los mixes es considerada como el puente entre el hombre, la naturaleza y lo sobrenatural, además de que esta música está ligada a la danza, por lo que la mayor parte de las piezas se basan en ritmos muy marcados, lo cual constituye la identidad cultural de los mixes.

Se tiene conocimiento que a partir de los años treinta se empezaron a formarse las bandas filarmónicas en diferentes pueblos de la región mixe y, actualmente, no sólo los municipios sino también muchas agencias municipales tienen bandas filarmónicas, en donde participan aproximadamente treinta o cuarenta elementos. Ha habido grupos como en Cotzocón, en el que la banda fue conformada en un principio por ochenta elementos, posteriormente hicieron una nueva selección y dejaron a los músicos más responsables y los que mejor tocan. La banda de Zacatepec también tuvo su auge. Hay bandas con presencias muy fuertes. Es importante señalar que actualmente las bandas filarmónicas municipales siguen formando alumnos, niños sobretodo, para que esta tradición musical no desaparezca y siga cultivándose el arte de la música sobre todo en la formación de este tipo de agrupaciones musicales.

El indígena canta, toca y danza para mantener el orden cósmico del universo. Baila para que llueva o para que no llueva si ha llovido mucho. Baila para asegurar la fertilidad de los campos y de las mujeres del pueblo, o para ahuyentar a las fuerzas sobrenaturales dañinas [...] Tiene pues, una razón

¹²⁶ Reyes, Jehú (2006). Análisis y reflexión de la situación. Registro de campo. CLAVE. RRJEh/040606. Oax.

práctica para su baile, y su gente ve y piensa que está bien, porque así hacían sus antepasados.¹²⁷

El mixe es amante de la música. La calidad de la interpretación es signo de prestigio, al igual que en las composiciones y los arreglos musicales a las piezas que se tocan. La tradición musical y las danzas en los mixes están impregnadas de historia, pues la música y la danza son dos expresiones inseparables, manifestaban una consciencia comunalitaria. Según Clavijero, las danzas eran de diversas suertes y tenían nombres que expresaban la calidad de las danzas o circunstancias de la fiesta en que se realizaban. Así por ejemplo, el *motzontecomaitotia* era una danza dedicada a Huitzilopochtli en la que se portaban las cabezas de los cautivos sacrificados asidas de los cabellos. O bien, el baile *Netecuitotilo* llamado así “porque en él nadie debía de bailar sino el señor y los principales”.¹²⁸

Benavente señala que los naturales establecían una diferencia entre las expresiones coreográficas hechas para “solemnizar las fiestas de sus demonios que por dioses honraban, con las cuales pensaban que hacían gran servicio” llamadas *mecehualiztli* y las que se realizaban “como regocijo y solaz propio” conocidas como *netotiliztli*.

Éstas son algunas danzas que se interpretan en los mixes:

- Los negritos se baila en Zacatepec, Tlahuitoltepec, Chichicastepec, Ayutla y Tamazulapan.
- El caballito o santiagos se baila en Tepantlali, Tamazulapan, Ixcuitepec, Quetzaltepec, Camotlán y Tlahuitoltepec.
- La Malinche y Los viejitos mixes se baila en Tamazulapan.
- La danza de San José y Los negritos se bailan en Ayutla.
- El Tigre se baila en Zacatepec

¹²⁷ Stanford, Thomas (1984). *La música popular de México*. UNAM: Tomo V: México. Pág. 50.

¹²⁸ Sevilla, Amparo (1985). *Las danzas prehispánicas*. Tomado de la revista México indígena. No. 2 INI, enero-febrero. Véase en Julio Herrera Coord. (2002). *Cinco décadas de investigación sobre danza y música indígena*. Vol. I INI: México. Págs. 201-202.

- El flechador se baila en Yacochi.
- Los viejos y los jaguares se baila en Alotepec.

El repertorio de las bandas mixas es muy amplio y una gran parte de él lo forman expresiones musicales como sonas, jarabes¹²⁹ y música de otras regiones del país, aunque también interpretan obras de carácter académico como valeses, polkas, mazurcas, pasos dobles, trozos de óperas, zarzuelas y oberturas. Actualmente, hay varios jóvenes mixas estudiando en el Conservatorio y otras escuelas de nivel superior de la ciudad de México con una capacidad reconocida e indiscutible. Cabe aclarar, que los jóvenes mixas que deciden continuar los estudios de música reciben una aportación económica de la autoridad municipal y cuando ellos culminan con dichos estudios, en retribución ellos tendrán que regresar para compartir los conocimientos adquiridos con los niños y jóvenes que se están formando en la música.

En la actualidad algunas comunidades enteras prestan su ayuda para que la banda sea la mejor de la región, pero como los recursos son muy escasos no siempre se puede contar con instrumentos nuevos o dar mantenimiento a los ya existentes, por ello, no es raro ver instrumentos reparados con ligas de hule, pedazos de madera, hilos, parches para llantas de bicicleta y otros materiales.

2.5.1. La música mixa en su cosmovisión

El mixa trata de disimular su creencia y formula ritos ancestrales en la ritualidad del catolicismo. Baila en el atrio de la iglesia o en la plaza local, o en la cofradía al son de los instrumentos musicales, quema copal, dice sus oraciones y hace ofrendas; a veces, las ceremonias se dirigen al alma de sus antepasados o a sus

¹²⁹ La palabra Jarabe viene del idioma árabe, Xarab que significa felicidad o fiesta. Éste género fue traído por los españoles a la Nueva España y se dice que su antecesor más próximo serían los Jarabes Gitanos. La mezcla con las tradiciones y bailes indígenas dieron por resultado la particularidad del Jarabe Mixa. El Jarabe está compuesto de varias piezas con su ritmo particular cada una. Además el Jarabe es un género musical propagado por buena parte del occidente, centro y sureste de México.

antiguas divinidades, en lo alto de los montes o en lugares sagrados muy bien identificados por todos, en sitios consagrados por la costumbre; casi todos los actos de su vida comunal van asociados a la música y a la danza.

La cosmovisión que tiene el mixe como sujeto social del mundo que le rodea, surge a partir de su relación directa con el cosmos, es decir, con la naturaleza misma. Para el mixe, la tierra y su vínculo con lo que le rodea, condiciona su modo de pensar y su modo de vivir e incluso su modo de actuar, toda su vida social y cotidiana gira en función de esta relación. Porque la tierra y lo que hay en ella, para los pueblos mixes, no es nada más cuestión de hacerlas producir y aprovecharse de ella, es la base esencial y fundamental del conocimiento y filosofía de la vida. La tierra es símbolo del territorio que los une a la vida y a la muerte, que los encadena al mundo visible e invisible, que los enlaza con la comunidad ancestral de hombres y dioses, contiene ésta, la raíz de sus valores éticos, religiosos, económicos y familiares; es el soporte de su cultura y de su identidad. Por ella son capaces de dar la vida, cuando se trata de despojarlos o de truncar esa relación que el indígena sostiene con su tierra.¹³⁰

El pensamiento religioso mágico–ritual del mixe, sus formas de organización social, sus costumbres, sus formas de divertirse, sus fiestas, sus canciones, su música, las formas de producción y sus respectivas políticas normativas se desprenden directamente de la relación que establece con la tierra.

La música es parte fundamental del arraigo comunitario, de la identidad, de la espiritualidad, de la cosmovisión y de los propios valores del mixe. Sin duda que la

¹³⁰ En el año 2004 los pueblos mixes de Ayutla y Tamazulapan se encontraban en graves conflictos agrarios, pues se disputaban un manantial de agua, ambos argumentaban que les pertenecía, por tal motivo, se generó un enfrentamiento armado, Ayutla prohibió a los habitantes de Tamazulapan no pasar por su carretera, si lo hacía era pretexto para agredirlos físicamente o hasta matarlos. Los habitantes de Tamazulapan tenían que atravesar gran parte de la sierra norte para llegar a la ciudad de Oaxaca; se hacían hasta seis horas.

música juega un papel importante en la vida de esta comunidad.¹³¹ La música da sentido a la vida cotidiana, es el patrimonio de la vida individual y colectiva de sus habitantes, expresa una serie de simbolismos y significados.

La música ha llegado a tener extraordinaria relevancia entre los mixes; existen pueblos de la zona donde los niños aprenden primero a leer música que propiamente a leer y escribir el castellano, en algunos de ellos la comunidad entera presta su ayuda para que la banda sea la mejor de la región; sin embargo, los recursos son muy escasos no siempre se puede contar con instrumentos nuevos o dar mantenimiento a los ya existentes, por ello, no es raro ver instrumentos reparados con ligas de hule, pedazos de madera, hilos, parches para llantas de bicicleta y otros materiales. El repertorio de las bandas mixes es muy amplio y una gran parte de él lo forman expresiones musicales como sones, jarabes y música de otras regiones del país, aunque también interpretan obras de carácter académico como valeses, polkas, mazurcas, pasos dobles, trozos de óperas, zarzuelas y oberturas.

Los músicos de la región mixe están considerados como personas que están dando un servicio a la comunidad y, por ello, no se les otorgan otros cargos;¹³² sin embargo, pertenecer a la banda musical no es simplemente un cargo más en las responsabilidades en la estructura de la organización, se trata de un compromiso en la vida espiritual, ritual y social. La música y la presencia de las bandas filarmónicas son los indicadores que delimitan los espacios y tiempos precisos de una fiesta de carácter civil o religioso.

La banda musical tiene entre sus compromisos, tocar en el panteón en caso de un funeral, en las fiestas cívicas, y en las fiestas religiosas (Santo patrono, semana

¹³¹ “Con la música se nombra y significa el mundo en que habitamos, si dejáramos de tocar, dejaríamos de vivir, por lo tanto, dejaríamos de ser”.Dicho popular mixe que expresa parte de la cosmovisión de los ayuujk.

¹³² Los músicos que pertenecen a la banda filarmónica son exonerados del tequio y escapan a los cargos de menor rango como son los de topil y mayor de varas. Cuando alguno de los músicos demuestra capacidades y aptitudes especiales se le nombra directamente regidor, síndico o presidente sin que haya pasado por todo el escalafón.

santa, navidad, etc.). Una de sus tareas más arduas es asistir a las fiestas de otros pueblos, donde los músicos son recibidos por el *capillo*¹³³ de la banda, para tocar casi sin descanso durante los días que dura la fiesta. Para los músicos no es sencillo ausentarse de la comunidad; anteriormente si lo hacían y faltaban a su responsabilidad se les castigaba con fuertes multas y, en caso de no pagarlas o no regresar, entonces la autoridad municipal encarcelaba a sus familiares más cercanos (al papá, al hermano o al hijo).

Es conveniente situar a la música mixe en su contexto, en sus propios términos, pues las normas conceptuales academicistas no siempre son suficientes para llegar a conclusiones respecto al significado real de la música local. Podríamos partir, por ejemplo, de clasificaciones basadas en ritmos, fórmulas melódicas, formas musicales, escalas, números de pautas, instrumentos que participan, etcétera, sin que los resultados necesariamente digan algo esencial sobre la función real de la música en contextos de una cultura local.¹³⁴

El significado que dan los mixes a la música nos muestran su naturaleza y su cosmovisión. Se espera que las deidades reaccionen positivamente por el lenguaje musical cuando se ejecuta. En este sentido la expresión musical tiene un significado mágico-musical, que en su esencia es una continuación de las

¹³³ Es un término local que refiere a una persona que ayuda al director de la banda de música. El capillo se encuentra reconocido en el Sistema de Cargos de la comunidad y tiene funciones y tareas determinadas. (En lo sucesivo nos ocuparemos de profundizar más sobre el tema). Su origen deviene de *los maestros de capilla* (siglo XVI y principios del XVII) “El maestro de capilla era a la vez compositor, director de coro y de orquesta, profesor de voz, de órgano y de contrapunto, administrador del coro y del establecimiento musical de la catedral. Sus responsabilidades incluían contratar y despedir a los músicos, arreglar sueldos, contestar peticiones, resolver conflictos, reprender y multar a músicos insubordinados. [...] determinaba si los instrumentos necesitaban reparación, así como la cantidad de fondos que se podían expender para ello. El maestro de capilla también actuaba como intermediario entre los músicos a su cargo y los dignatarios de la catedral, [...]” Véase en: Lizama, J. Jesús y Daniela Traffano Coord. (1998). *Cuadernos de Historia eclesiástica No. 2*. FOESCA: México. En Mark Brill. *Los maestros de capilla de la catedral de Antequera*, Pág. 26.

¹³⁴ Al respecto Díaz Tepepa aclara que: “Cuando nos referimos a *lo local*, [...] nos estaremos refiriendo al espacio social del grupo, es decir, a la forma en que se expresan localmente las características de la región y a las iniciativas que el grupo emprende respecto de ellas. Este concepto puede ser intercambiable por *poblado* y *comunidad*”. Véase en Díaz Tepepa, Ma. Guadalupe (2001). *Técnica y tradición. Etnografía de la escuela rural mexicana y de su contexto familiar y comunitario*. El Colegio de Tlaxcala/Plaza y Valdés: México. Pág. 116.

tradiciones prehispánicas. El simbolismo de la música mixe nos enseña el sentido y la referencia en su producción y su reproducción.

La noción de música en contextos de una cultura local —cómo es el caso de la música de los mixes— está definida por su carácter funcional. Ante esta circunstancia, la manifestación musical de los mixes no solo se percibe como la combinación de sonidos con el tiempo para expresar sentimientos y emociones, es decir, en un concepto occidental,¹³⁵ que raramente puede aplicarse en las comunidades indígenas; la música jamás se ejecutará para ofrecer una audición o, en el mejor de los casos, un concierto de gala. Es aquí donde nos encontramos con un primer obstáculo, entonces ¿cómo podemos, conceptualizar a la música de una cultura local?

La música en contextos locales, está dotada de metáforas, de códigos y símbolos¹³⁶ que guardan conceptos cosmogónicos de su cultura. Desde el arte antiguo, el arte de los mesoamericanos no obedecía a una necesidad estética, sino más bien a una necesidad ritual, mágica. El arte ejercía una función de vínculo vivencial con la naturaleza, con los dioses y con los pobladores de un pueblo específico. Si pensamos en las esculturas, en la arquitectura, en los cantos, en la danza o en la música que interpretaban para la ejecución de esas danzas, éstas no obedecían a una función simplemente estética o decorativa, sino a un sentido ritual.

En la música mixe, la duración, el sentido, la sucesión y pausa tienen que ver con la imagen viva de la cosmovisión y de nosotros mismos. El ritmo "es" nosotros mismos y la música lo expresa magistralmente por estar vinculada con el tiempo de un modo tan irreductible que pareciera que el propio sonido lo creara.

¹³⁵ El arte como expresión humana, que necesita la exposición, el museo y el concierto para desplegar todo su potencial estético.

¹³⁶ Cuando se habla de la música como símbolo no sólo nos referimos al hecho cultural de que unos resortes empíricos, unos sonidos o una melodía, tengan la capacidad de actuar como catalizadores de la serie de «valores» que para un grupo social se propician como lazos o como claves que justifican una determinada conducta ritual. Véase en Checa Francisco Coord. (1997). *La función simbólica de los ritos*. Ed. Icaria: España. Pág. 189.

Este juego invisible que se desvanece en el mismo instante en que sucede, fue sin embargo uno de los vehículos de acceso al silencio más profundo en el que todos los hombres buscaron la eternidad. Sabemos que en las cosmovisiones de los pueblos originarios, el ritual cumple la función de reactualizar periódicamente los mitos. Al "revivir" lo ejemplar sucedido en "el tiempo sin tiempo de los orígenes" se reitera el conocimiento esencial que da sentido a los valores de la comunidad y a la vez se canalizan emociones latentes en el pathos colectivo e individual. Esta experiencia, realizada a través de un complejo de símbolos, gira también alrededor del ritmo como eje estructurado de todos los lenguajes.

Si bien las bandas de música, seguramente formaban parte de una representación dramática ritual más amplia, la riqueza de su simbolismo merece ser analizada en particular. Para esto es necesario tener en cuenta algunos principios del modo en que los mixes conciben todas sus formas de interacción: consigo mismos, con los otros, con el mundo y con lo sagrado.

2.5.2. La naturaleza simbólica de la música mixe

La naturaleza básica de la música mixe está dotada de grandes simbolismos que trastocan, sin lugar a dudas, la cosmogonía y la cosmovisión de la cultura. Las músicas en estos contextos tienen funciones específicas, no sólo se reduce a un producto audible (sonidos organizados para ser escuchados) también representa una acción, que por su sentido dinámico se traduce en referente funcional; podemos apreciarla, valorarla y revalorarla en términos estéticos y culturales.

Reflexionando sobre la significación de la música en los mixes, podríamos decir que la música pone al descubierto dimensiones comunicativas y expresivas que conforman el lenguaje musical. Al respecto, Bajtín argumenta que el lenguaje (escrito, hablado, actuado) implica, la comunicación viva que está dada por el diálogo que se establece entre un hablante y un escucha que siempre elabora su

respuesta; así, el diálogo es intercambio comunicativo que se da entre sujetos discursivos que determinan los límites del enunciado en el mismo acto del habla. En el caso de la comunicación cultural (filosofía, ciencia o arte) complejamente organizada en forma de obra, ésta sigue teniendo la misma naturaleza que la del enunciado hablado, pues implica un decir y un replicar con otro u otros en el querer comunicar y comprender.¹³⁷

Donington en su libro *La música y sus instrumentos*, explica que desde el punto de vista musical el sonido nunca está aislado, sino que se adhiere a la comunicación, independientemente de cómo sea dispuesto, diversificado, transformado, dividido y reagrupado. El autor asegura que “no se trata del sonido y el sentido, sino del sentido en el sonido”.¹³⁸ Por ello, resulta incorrecto limitar la significación de la música sólo al ámbito del lenguaje musical. Al respecto Adell critica el planteamiento de que la música significa únicamente si se relaciona consigo misma.¹³⁹ Es decir una idea que niega la semántica de la música, siendo que por el contrario la música es un hecho semiótico, porque implica todo un texto y por lo tanto, una red discursiva que implica la interpretación de ese texto.

Considerando a la música como red discursiva, nos permite acercarnos a los aspectos de la hermenéutica, que implica un proceso de interpretación que establece una relación entre un interpretado y un intérprete; o sea, un discurso musical y algo (o alguien) que le otorga sentido al hecho analizado. El texto sonoro tiene la capacidad de ser insertado en una cadena de interpretantes.

En el contexto musical mixto, la naturaleza básica de la música no reside en un producto aislado (obra musical, sonidos organizados), sino más bien, en la acción que establece el texto musical, a partir de la referencia para encontrar el

¹³⁷ Bajtín, Mijailovich (1999). *Estética de la creación verbal*. Ed. Siglo XXI: México. Págs. 257, 264-265.

¹³⁸ Donington, Robert (1982). *La música y sus instrumentos*. Alianza: Madrid, págs. 68-73.

¹³⁹ Adell, Joan Elies (1995). *La ficción del original*. Ediciones Episteme; en Eutopía 2ª época, Vol. 83; págs 37-44.

significado en el sentido;¹⁴⁰ es decir, cuando la gente toma parte de una ceremonia ritual, la función de la música es intervenir en la relación a través del hecho musical; por tanto, cuando se llega a este plano, el hecho musical se torna en ritual y en acción.

En resumen, un estudio correcto de la música en contextos indígenas deberá contemplar no solo los sonidos musicales, su forma, su género, su contenido, sino también, los simbolismos —sentido y referencia— y la funcionalidad que ésta representa.

2.5.3. Música y comunalidad

Desde la época prehispánica el uso de instrumentos de viento y percusión era ya tradicional entre los mixes. Los códices, la cerámica, los frescos y las crónicas nos dan noticia del tipo de instrumentos que utilizaban, y se sabe específicamente que cumplían una función religiosa, civil y militar. Sin embargo, la música sufrió también el impacto de la Conquista, y nuevos instrumentos como las trompetas, los tambores y pífanos, las arpas y las vihuelas se conjugaron con las chirimías, el huéhuetl, los caracoles y los teponaztlis dando lugar a nuevos sonidos.

Oaxaca comparte la larga historia musical del resto de México, y los oaxaqueños son un pueblo amante de la música que ha dado magníficos compositores. Es enorme la variedad en la música indígena de este estado; baste recordar la riqueza de temas, estilos y ritmos que se bailan en la Guelaguetza.

La música ha llegado a alcanzar extraordinaria relevancia entre los mixes; existen pueblos de la zona donde los niños aprenden primero a leer música que palabras.

¹⁴⁰ Al respecto del sentido y referencia, Beuchot plantea que “Solamente a veces el texto tendrá sólo sentido y carecerá de referencia real o moral, y la tendrá únicamente ficticia y especial”. Beuchot, Mauricio (2000). *Tratado de hermenéutica analógica: hacia un nuevo modelo de interpretación*. UNAM-FFL/Itaca: México. Pág. 30.

En algunos de ellos la comunidad entera presta su ayuda para que la banda sea la mejor de la región, pero como los recursos son muy escasos no siempre se puede contar con instrumentos nuevos o dar mantenimiento a los ya existentes. Por ello, no es raro ver instrumentos reparados con ligas de hule, pedazos de madera, hilos, parches para llantas de bicicleta y otros materiales. El repertorio de las bandas mixes es muy amplio y una gran parte de él lo forman expresiones musicales como sones, jarabes y música de otras regiones del país, aunque también interpretan obras de carácter académico como valeses, polkas, mazurcas, pasos dobles, trozos de óperas, zarzuelas y oberturas. Actualmente, hay varios jóvenes mixes estudiando en el Conservatorio de la ciudad de México con una capacidad reconocida e indiscutible.

La formación musical de los Ayuukj nos remite a dos escenarios; por un lado, se explora la riqueza sonora en el contexto cultural mixe y, por otro, se analizan los efectos que la música tiene en ellos, por estar en contacto con ella a temprana edad.

Hay que establecer primero cómo influye la música en los niños, cómo se forman los músicos mixes, a qué edad, cómo comprenden la relación: prácticas culturales con prácticas musicales y en qué medida retoman a la música para satisfacer éstas necesidades culturales y musicales, en qué medida son capaces de actuar y reaccionar para producir e interpretar la música acorde a la cosmogonía y cosmovisión de éstos.

Recordemos que la noción de música en contextos de una cultura local —cómo es el caso de la música de los mixes— está definida por su carácter funcional. Ante esta circunstancia, la manifestación musical de los mixes no solo se percibe como la combinación de sonidos con el tiempo para expresar sentimientos y emociones (en un concepto occidental,¹⁴¹ que raramente puede aplicarse en las comunidades

¹⁴¹ El arte como expresión humana, que necesita la exposición, el museo y el concierto para desplegar todo su potencial estético.

indígenas), es decir, la música jamás se ejecutará para ofrecer solo una audición o, en el mejor de los casos, un concierto de gala. La música cumple el papel de vincular los elementos de la cultura con la cosmogonía, esto significa, que está dotada de metáforas, de códigos y símbolos¹⁴² que guardan conceptos cosmogónicos de su cultura. La música en el contexto cultural mixe ofrece un sinnúmero de matices, sonidos, ritmos, métrica, etc., pero lo más esencial es que, encierra algunos rasgos particulares de su cultura —ritualidad, sistema de organización, su participación en forma de tequio, etc.—, características musicales que confeccionan un léxico particular que le dan identidad

La música mixe que es interpretada por la banda filarmónica, tiene una gran importancia en las relaciones sociales de la comunidad, constituye un punto de reunión en las ceremonias religiosas, las procesiones, las fiesta del santo patrono, las calendas, los funerales, los cumpleaños, los banquetes, los eventos deportivos, así como también, en los intercambios musicales entre los pueblos hermanos de la región mixe. (Ver anexo IV). En las interpretaciones musicales los integrantes de las bandas mixes manifiestan todo el sentimiento de su etnia. La música es la principal actividad artística, casi todas las comunidades de la región mixe tienen una o hasta dos bandas musicales que ejecutan sones, jarabes, marchas, maitines, propios de la región para acompañar las fiestas, así como la música correspondiente a los festejos y a cada evento ritual de los mixes (casamiento, funerales)

Podemos decir entonces, que la banda filarmónica de Santa María Tepantlali, tiene la responsabilidad de interpretar la producción musical de acuerdo al momento requerido.

¹⁴² Cuando se habla de la música como símbolo no sólo nos referimos al hecho cultural de que unos resortes empíricos, unos sonidos o una melodía, tengan la capacidad de actuar como catalizadores de la serie de «valores» que para un grupo social se propician como lazos o como claves que justifican una determinada conducta ritual. Véase en Checa Francisco Coord. (1997). *La función simbólica de los ritos*. Ed. Icaria: España. Pág. 189.

La banda como agrupación musical, está llena de simbolismos y prácticas que tienen que ver con la vida comunal de los pueblos originarios. Benjamín Maldonado nos dice al respecto: “...*comunidad significa una red de relaciones que ligan personas y familias en un espacio comunal*”.¹⁴³ Este concepto, el de espacio comunal, no se refiere a un ámbito, sino a una característica de ese ámbito; es decir, se refiere a la forma como se vive y se organiza la vida en las comunidades. Aplicando esto a la cultura mixe, nos permite reconocer cómo ellos habitan en comunidades, y cómo éstos se vinculan a su territorio ancestral; por lo mismo, lo conocen, lo interpretan y tratan de convivir en él. Por ejemplo: el compadrazgo, el matrimonio, los ritos, los mitos, las fiestas, las asambleas comunitarias, y las múltiples expresiones de solidaridad en el intercambio constante de trabajo y bienes, generan relaciones sólidas entre las personas que habitan un espacio que tienen en propiedad comunal y que ocupan desde hace siglos de manera distintiva en cada cultura; condición de relación entre las personas y las familias y que da origen a rituales por la manera en que se relacionan entre sí; con base en el saber que lo explica han creado los procedimientos rituales para relacionarse con él. Se trata de una porción de espacio en la que los hombres viven y mueren en comunidad, y su vida es compartida con potencias y seres sobrenaturales que habitan en el mismo territorio —demonios de la montaña en el caso de Santa María Tepantlali— con las que se relacionan por medio de rituales en lugares geográficos que muestran su carácter sagrado al ser el lugar de residencia o manifestación de lo sobrenatural, benigno o maligno. Para los mixes, comunidad significa, una red de relaciones que ligan personas y familias en un espacio comunal.¹⁴⁴

Por tanto, en la banda de música, como parte de ese urdimbre cultural, se pueden identificar notables aspectos que ligan ese tejido social comunitario; es decir, es la

¹⁴³ Maldonado Alvarado, Benjamín (2002) *Geografía simbólica*. Documento del Centro de Información y documentación CID/ Dirección General de Culturas Populares e Indígenas/CONACULTA: Méxco; Págs. 3-4.

¹⁴⁴ Cuando nos referimos a las redes que ligan el proceso organizativo de la comunidad, se refleja un diálogo cotidiano permanente y que se enriquece cotidianamente de acuerdo a las nuevas exigencias, aspiraciones y necesidades de la comunidad. Véase en *La voz y la palabra del pueblo ayuujk*. BICAP (2001) Pág 26.

representación objetiva de la vida comunal, que se manifiesta en la banda de música, por ejemplo: se aprecia el poder comunal que consiste en el ejercicio local del poder y se realiza mediante la asamblea y el sistema de cargos, que en el caso de la banda deberá elegir a *un capillo* y a *dos fiscales* para que gobiernen junto con el director musical durante un año las actuaciones de la banda. Se aprecia también, que los integrantes de la banda deberán realizar el rito de *la costumbre* para que las piezas musicales que ejecuten las toquen de la mejor manera. Existe una estrecha relación de cooperación con la iglesia, las autoridades municipales y educativas, y con todos los miembros de la comunidad. Se festeja a Santa Cecilia que es la patrona de los músicos. Existe un proceso de formación musical en los integrantes de la banda, el servicio que realiza cada integrante representa dar tequio para la comunidad. En resumen, la banda filarmónica representa el modo en que se desarrolla la vida comunal en su contexto organizativo, de relaciones, de cooperación, de inserción en los mitos y ritos; en sí, en la cosmogonía de un pueblo mixe.

2.6. El niño y la niña mixe y su entorno sonoro

No queremos estereotipar al niño mixe de Santa María Tepantlali y crear una especie de hito, o caer en la exageración de que son seres extraordinarios, *fuera de lo común*, o hacer creer que son niños superdotados por las habilidades y el talento que ellos manifiestan y expresan. Debemos ser muy cautelosos para sacar conclusiones generales sobre este asunto.

Los niños mixes son tan “normales” como todos los niños: *juguetones, inquietos, platicones, espontáneos, creativos, sinceros, dinámicos, amigables, etc.*; la única característica diferente en ellos, —*con relación a otros niños de contextos socioculturales donde no tienen la oportunidad de estar muy cerca de la música*— es por la cercanía de la influencia musical que se escucha, se respira y se practica en el contexto cultural mixe, y por lo tanto, muestran mayor sensibilidad y talento

hacia las actividades artísticas, sobre todo por la música. Las aptitudes musicales que se expresan en los niños mixes, las determinan por un lado, el contexto y, por otro, la educación musical que reciben en la comunidad; a temprana edad están en contacto directo con la riqueza sonora en su máxima expresión, por lo general, en sus primeros años juegan con la música, es decir, los instrumentos musicales son parte de los juguetes que se encuentran en el hogar; cabe resaltar que algunos niños mixes aprenden primero a leer y a escribir el lenguaje musical que propiamente la lectura y escritura del castellano. *Los niños saben acompañar silbando las marchas, jarabes y sones que interpreta la banda musical.*¹⁴⁵

Podemos demostrar las aptitudes musicales innatas de los niños y niñas mixes, pues las evidencias así lo demuestran. Para Welch:

Las capacidades musicales que emergen progresivamente son el producto de complejas interacciones entre una predisposición intelectual y unas capacidades biológicas para el desarrollo de conductas musicales por un lado y, por otro, de las experiencias vividas en el entorno que, en mayor o menor grado, provocan que su potencial innato se desarrolle, como se refleja en la siguiente gráfica:¹⁴⁶

¹⁴⁵ Comentario de nuestro informante clave Sr. Severiano Cruz, oriundo de Santa María Tepantlali.

¹⁴⁶ Welch; G. F. (1998). *Early Childhood Musical Development. Research in Music Education*, Boston: Houghton Mifflin pp. 27-41.

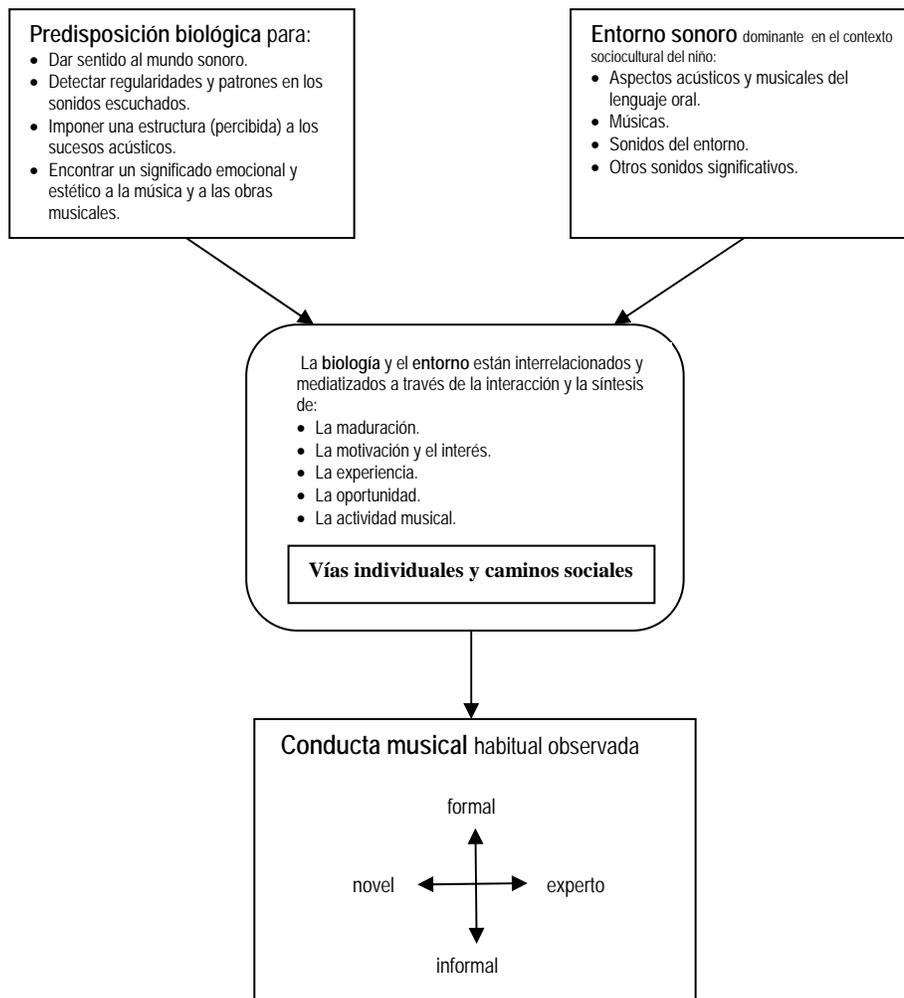


Figura 1 La ontogénesis de la conducta musical, según Welch

En contextos socioculturales donde el niño recibe influencia musical del contexto se expresa de la siguiente manera:

- Escucha y muestra interés por la variedad de sonidos (incluyendo la voz humana).
- Disfruta y busca ocasiones para escuchar música, sonidos ambientales del contexto sociocultural.
- Muestra interés y disposición por explorar y aprender la música.

- Responde afectiva y emocionalmente a la música.
- Desarrolla la habilidad para cantar o interpretar algún instrumento.
- Disfruta improvisar frases rítmicas y melódicas.
- Da sentido musical a lo que escucha.

Para entender que un niño está dotado de sensibilidad y talento musical a temprana edad, como el caso de los niños y niñas mixes, solo basta con observar algunas acciones que ellos realizan en diferentes momentos y circunstancias de la vida. En la medida que va creciendo, busca la forma de comunicación y expresión en relación con los demás; para esto, toma los elementos que considera importantes para su entendimiento, comienza a utilizarlos artísticamente y a proyectar situaciones vivenciales, que expresan sus relaciones con lo social, lo familiar y lo escolar.

El trabajo de campo que realizamos en la escuela primaria de Santa María Tepantlali nos ha aportado elementos suficientes para llegar a las siguientes conclusiones:¹⁴⁷

- *Los niños de primer ciclo* expresan de manera más abierta situaciones que se vinculan con la sensibilidad y talento musical: cantan mientras trabajan, silban sencillas melodías, suenan el lápiz en la mesa improvisando células rítmicas, buscan sonidos en el ambiente que son producidos por diferentes objetos, cuando hay oportunidad de bailar lo hacen con entusiasmo, con saltos grandes, se tiran en el piso, es una emoción desbordadora.
- *Los niños de segundo ciclo* son menos expresivos que los del primer ciclo; sin embargo, hacen evidente las habilidades musicales innatas: marcan el pulso con el lápiz en períodos cortos, las manos se mueven en la mesa como si estuvieran apretando los pistones de la trompeta, el pie se mueve continuamente llevando el ritmo del viento, cuando escriben es palpable el

¹⁴⁷ Véase registros de observación O/RERJ/17042006 y O/RERJ/02052006.

ritmo que establecen y, no se diga cuando se comunican en mixe, es agradable oírlos hablar.

- *Los niños de tercer ciclo* son más reservados para expresar las capacidades musicales, sin embargo, reproducen células rítmicas con las manos y los pies que ellos inventan, estas creaciones son complejas y necesitan una coordinación para realizarlas. Silban o cantan canciones que interpreta la banda.

Entre más temprano se establezca un contacto con la música, mayor oportunidad tienen los niños de potenciar la creatividad, la sensibilidad y el talento, pues a través de su práctica se fortalecen otras dimensiones del desarrollo humano:

- La capacidad de escuchar.
- La capacidad de concentración
- La capacidad de abstracción
- La capacidad de expresión
- La autoestima
- La crítica
- El sentido de responsabilidad
- La disciplina
- El respeto
- La socialización
- La actitud creativa

La oportunidad de ser partícipe de la música a temprana edad, aporta valiosos elementos que deben estar presentes en la educación: amplían la imaginación y promueven formas de pensamiento flexibles, ya que forman la capacidad para desarrollar esfuerzos continuos y disciplinados a la vez que reafirman la autoconfianza en el niño.

Cuando el niño tiene conciencia intuitiva de algún elemento de la música, por ejemplo, del ritmo, logra equilibrar los procesos de asimilación y acomodación que le permiten su adaptación para poder apreciar y gozar con plenitud una obra musical. Un excelente medio para conseguirlo es a través del movimiento, es decir, por medio de la expresión, con el empleo de la música, que corresponde muy directamente a las necesidades e intereses de los niños. Willems¹⁴⁸ estudia y analiza varias definiciones del ritmo, formulando que la coincidencia de todo reside en la fuente común: «Un pulso vital». La música cimienta bases a través de las experiencias kinestésicas, sensoperceptivas y emotivas promovidas por estímulos rítmicos, melódicos, armónicos y formales.¹⁴⁹

Se puede concluir que la música puede ser adquirida por todas las personas, simplemente por medio de un contacto natural con ella, lo que demuestra que las habilidades musicales no son exclusivas de personas con algún tipo de talento especial o que han recibido una instrucción específica. Es por esta razón que debe considerarse la educación musical como un componente esencial del vínculo contexto cultural y contexto escolar.

2.6.1. La formación del músico mixe

Conviene tomar en cuenta que en la región mixe llegaron los misioneros dominicos, desde finales del siglo XVI mil quinientos y tantos. En este período de evangelización, los dominicos se dieron cuenta que a través de la música también podían evangelizar y, entonces, en ese momento, empezaron a introducir primero algunos instrumentos de cuerda y, posteriormente, instrumentos de viento, que sirvieron como material para interpretar música religiosa —es conveniente mencionar que el año pasado la banda filarmónica de Tepantlali grabó un CD de música sacra (*Maitines, Vísperas y Marchas Fúnebres*)—. Estas bandas llegaron

¹⁴⁸ Willems E. (2001) *El oído musical*. La preparación auditiva del niño. Ed. Paidós Educador: Buenos Aires. Págs. 45-71.

¹⁴⁹ Hargreaves J. (1991). *Infancia y educación artística*. Ed. Morata: Madrid. Págs. 47-90.

a cultivar la música por la presencia religiosa de los dominicos, esta presencia de las bandas filarmónicas con los instrumentos de viento forman parte de ese proceso de evangelización que se dio en un primer momento. Se puede considerar que el trabajo de los misioneros dominicos también tomó en cuenta la actividad artística como la música y las danzas; aquí en la región se ejecuta la danza a San José con temas religiosos. Los misioneros aprovecharon este gusto y esta facilidad que tienen los mixes por la música y la danza y las aprovecharon como recursos de evangelización.

La banda filarmónica tiene que participar en las fiestas patronales, acompañar la ejecución de las danzas, cumplir con las invitaciones para tocar en las fiestas patronales de otros pueblos de la región, estar al servicio de las autoridades municipales, de las escuelas para participar en los programas socio-culturales que ellos organizan, participar en fiestas particulares si así lo desean.

En Santa María Tepantlali el encargado de instruir musicalmente a los niños es el Director de la banda de música el Mtro. Alfredo Reyes Juárez,¹⁵⁰ con la ayuda del capillo¹⁵¹. Se convocan a los niños dos veces al año, en enero y en julio; la invitación es abierta, para todos los niños sin importar la edad, han llegado niños de tres y cuatro años de edad.

¹⁵⁰ Alfredo Reyes Juárez, originario de Santa María Tepantlali, nació el 8 de diciembre de 1951, los primeros estudios musicales los realizó cuando tenía ocho años con su padre el Sr. Bernardo Reyes, posteriormente se trasladó a la ciudad de Oaxaca para continuar los estudios de perfeccionamiento musical en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca UABJO. Al terminar los estudios en la Escuela de Bellas Artes regresó a su pueblo natal para atender las necesidades musicales de su tierra. Actualmente es un compositor prolífero de gran reconocimiento, sus innumerables piezas musicales son interpretadas por casi todas las bandas de la región; asimismo, es el director de la banda Filarmónica Municipal de Tepantlali con quienes ha grabado doce volúmenes de música de varios compositores y diversos géneros musicales, incluyendo algunas de sus composiciones. Al maestro Reyes Juárez se le ha considerado gran promotor de la cultura musical en la región mixe.

¹⁵¹ El término CAPILLO o CAPILLA tiene una connotación de origen religiosa. Actualmente es el que administra la banda y la persona indicada para asumir los compromisos con la autoridad religiosa y la autoridad municipal. Se encarga de que los instrumentos estén en buen estado, el que coordina con el director de la banda y los músicos que a la integran la hora de ensayos.

El maestro Alfredo ha desarrollado su propia forma de enseñanza, aunque echa mano de métodos y técnicas que se utilizan para la enseñanza de la música. En las primeras clases, el maestro enseña las notas musicales utilizando el silbido, los niños chiflan las notas hasta aprendérselas, posteriormente las notas son entonadas, enseguida enseña algunos ritmos sencillos y, finalmente los niños estudian el método *Solfeo de los solfeos* de Hilarión Eslava; una vez que los niños dominan la entonación y ritmo de las notas, están listos para iniciar la práctica del instrumento. Cabe mencionar que la enseñanza es grupal e individualizada tres veces por semana.

Para asignar los instrumentos musicales que tocarán los niños, el maestro Alfredo considera el aspecto físico de cada uno de ellos: si los niños o las niñas, tienen los labios pequeños, pueden tocar la flauta o el flautín; si los labios son muy gruesos, pueden tocar el saxofón, clarinete o el Saxor; si tienen bien desarrollados los pulmones pueden tocar el trombón, trompeta o la tuba. Por lo regular cuando los niños son pequeños (de 3 a 6 años) los pone a tocar instrumentos de percusión (triángulo, pandero, tarolas, platillos, bombo o el xilófono). Después de los seis meses, cuando los niños y las niñas ya conocen lo elemental de la técnica de la interpretación instrumental, el maestro les enseña pequeñas piezas musicales hasta que logran tocar la música de la región (jarabes, marchas, sones, maitines, misas). Cuando el alumno demuestra un avance importante, el maestro considera que ya está listo para pertenecer a la banda musical; cuando esto ocurre, es toda una celebración, el capillo es el encargado de organizar el ritual de *La Costumbre*¹⁵² para darle el recibimiento de bienvenida al nuevo integrante; en ese ritual el director y los músicos con mayor antigüedad le dan consejos para asumir con responsabilidad el puesto de músico.¹⁵³

¹⁵² *La costumbre*, refiere al rito del sacrificio de aves de corral (gallinas y guajolotes) en la región mixe, su práctica tiene diversos propósitos: influir en las fuerzas de la naturaleza para que actúen a favor de la persona; dar gracias por un bien logrado, o impedir un mal que podría ocurrir; y curarse de alguna enfermedad. Véase en el registro de campo O/JERR/020306 elaborado por Jehú Reyes de la Rosa.

¹⁵³ Los músicos están considerados como personas que están dando un servicio en la comunidad y por ello no se les da otros cargos, pero cuando alguno de ellos demuestra capacidades y aptitudes especiales lo nombran directamente regidor, síndico o presidente sin que haya pasado por todo el

Cuando los niños ya participan con la banda musical, inicia el otro aprendizaje: vincular la música con la vida cultural, es decir, la banda musical participa en diferentes eventos que se realizan en la comunidad; pues la banda constituye un punto de reunión en las ceremonias religiosas, las procesiones, las fiestas del santo patrono, las calendas, los funerales, los cumpleaños, los banquetes, los eventos deportivos, así como también, en los intercambios musicales entre los pueblos hermanos de la región mixe.

Actualmente la banda de música de Santa María Tepantlali, Mixe, está conformada aproximadamente por sesenta elementos. La banda de Tepantlali es muy conocida en la región, ya que de 1988 a la fecha han grabado 13 discos compactos CD's .

Cabe aclarar, que no todos los niños de Santa María Tepantlali acuden a la convocatoria para aprender música y formar parte de la banda municipal, por diferentes circunstancias, por ejemplo, cuando un niño va mal en la escuela, los padres deciden que le dedique más tiempo a la tarea que dejan los profesores; otro caso, porque al maestro Alfredo se le ve como un aprovechado, según algunos padres él ha sacado provecho personal y se ha beneficiado con los donativos que le hacen a la banda y no mandan a sus hijos. Existen también casos de padres a los que simplemente no les interesa que sus hijos aprendan música. A pesar de estas problemáticas el Maestro Alfredo no pierde el ánimo para reafirmar el compromiso de promover, preservar y fortalecer su cultura a través de la música.

escalafón. La banda, entre sus obligaciones, tiene la de tocar en el panteón en caso de un funeral, cuando se iza la bandera en las fiestas patrias (sobretudo el 15 de septiembre) y en las fiestas religiosas (Santa patrona). Véase en el registro de campo Clave: E/JERR/240406 elaborado por Jehú Reyes de la Rosa.

CAPÍTULO III

EL LUGAR DE LA MÚSICA EN EL CURRÍCULO ESCOLAR

Ey ku mentë, mja'atë./Tsëenëtë, po'kxtë./Kajpxtë, maatya'aktë.

Yaktë m'ää, m'ayuuk./Pëkta'aktë mjënma'any./Yakmëjyëm n'ayuukjääy'ajtën.

Es bueno que hayan venido, que hayan llegado. /Siéntense, descansen. /Hablen, platiquen.

Den su voz, su palabra. /Pongan su pensamiento. /Engrandezcamos nuestra esencia de ser mixes.

CAPÍTULO III

EL LUGAR DE LA MÚSICA EN EL CURRÍCULO ESCOLAR

3.1. La práctica de la educación artístico/musical en la escuela primaria

Las actividades artísticas en el contexto escolar, es un tema que nos invita a cuestionarnos sobre: ¿Cómo se ha impartido la educación artística en México? o sobre ¿Quién ha enseñado? Serán interrogantes que intentaremos dar respuesta, como también motivo de análisis y discusión en este apartado.

A pesar de las reformas en planes y programas de estudio, todavía son insipientes los logros obtenidos, particularmente en lo que se refiere a la educación artística. En la escuela de educación básica, no se cuenta con un Sistema Nacional de Educación Artística —como lo hay en otros países— que planee, coordine y evalúe las acciones en este rubro, que promueva la investigación en la enseñanza de las artes, y la formación y capacitación de profesores que imparten esta asignatura. Más aún si referimos a la educación artística como propuesta oficial que retome un enfoque intercultural.

La enseñanza de las artes en la escuela primaria, se encuentra con un rezago educativo de varias décadas. Las actividades artísticas han sido poco reconocidas como disciplinas formativas, y aún en la actualidad siguen siendo “la asignatura de relleno” en el currículo.¹⁵⁴ Aunque parezca haber quedado atrás la falsa

¹⁵⁴ Es "absurdo" desde el punto de vista pedagógico dedicar sólo una hora a la semana a la asignatura artística en las escuelas primarias, como establece la Secretaría de Educación Pública (SEP) en su plan de estudios vigente, denuncian especialistas. Agregan que esta "educación deficiente" revela una grave carencia de pensamiento creativo, lo cual "responde a un interés político" y al "absoluto menosprecio" que se tiene en todo el sistema educativo por el arte y la cultura. La SEP ordena que se dediquen únicamente 40 horas anuales a la educación artística en las escuelas primarias. A lo largo del curso escolar, en esos 60 minutos semanales, el profesor debe impartir a los niños "nociones" de "cuatro disciplinas básicas": artes plásticas, teatro, danza y música. Vid. Año 21; No. 7542, Periódico La Jornada Mateos-Vega, Mónica; 23 de agosto de 2005. México

percepción de la educación artística sólo como actividad recreativa y “de relleno”, en la práctica cotidiana de las aulas sigue inquietando los ¿para qué?, ¿por qué?, ¿con qué recursos?, ¿a qué hora? marginando y descuidando este aspecto de la educación con el argumento de que primero se deben fortalecer otras asignaturas de más relevancia como el español, las matemáticas, la historia, y geografía,¹⁵⁵ aunque éstas en su enseñanza y en el aprendizaje dejen mucho que decir. Claro ejemplo son los bajos resultados obtenidos en la prueba Enlace y Pisa aplicada a nivel nacional.¹⁵⁶

La educación artística¹⁵⁷ en la escuela primaria tiene carácter obligatorio, pero no existen condiciones para su enseñanza en las escuelas pública por la falta de maestros especializados, capacitados, la carencia de planes y programas de estudios vigentes acorde con las necesidades de formación y el escaso valor que se asigna a las disciplinas artísticas en el diseño, en la aplicación y evaluación curricular, con una cobertura de apenas una hora a la semana. Una decena de especialistas dan sus razones sobre la necesidad de integrar el arte en la vida escolar y plantean soluciones.

La reforma educativa de 1993¹⁵⁸ contempla a la educación artística dentro de los planes y programas de estudio, pero los contenidos de esta asignatura son tan amplios y vagos que impiden a los maestros desarrollarla de manera adecuada.¹⁵⁹

¹⁵⁵ "Paradójicamente hay también un acuerdo general en que hoy día, esta educación no se lleva a cabo de la forma adecuada: la educación artística aparece en segundo plano respecto a otras áreas del currículum como matemáticas lectura o ciencias." Vid. Hargreaves, (1991) Pág. 11. "

¹⁵⁶ La falta de reconocimiento de las diversas inteligencias como las que plantea Hovard Gagnerd.

¹⁵⁷ Por educación artística se entiende lo que "constituye uno de los ejes fundamentales de la formación integral del individuo por su importancia en el desarrollo de la sensibilidad y de la capacidad creativa, así como el valor intrínseco de las obras de arte en la configuración de cualquier tradición cultural. Los dos objetivos prioritarios de la educación artística son: la confección de objetos artísticos y la contemplación recreativa de los mismos". Es decir, el arte no es sólo el amor a la vida y a las cosas, no es sólo hacer las cosas bien y con estilo, no es sólo una forma y estilo de vivir, el arte es la forma de expresión de un artista al comunicar sus sentimientos, su imaginación, su inventiva, su creatividad, sus experiencias y vivencias a lo largo de la vida, que a través de una obra de arte se transmite al espectador por medio de los sentidos. Esta es una concepción amplia y aceptada por conocedores del arte, críticos y artistas, acerca de lo que verdaderamente es el arte. Vid. Read, Hebert. Arte y sociedad. Pág. 116-120.

¹⁵⁸ La reforma educativa de la década de los noventa supuso un decidido apoyo a la “educación musical” dentro de la enseñanza Primaria, con una revisión y ampliación de los contenidos. En ese

El panorama se complica frente a la carencia de especialistas en arte, José Luis Hernández argumenta que: “En la medida en que no asociemos la elaboración de nuevos planes y programas, y la producción de materiales didácticos con la formación y actualización del maestro, se pueden quedar en letra muerta o en artículos de librero o vitrina”¹⁶⁰.

La educación artística en la educación básica¹⁶¹, desde el punto de vista formativo, juega un papel muy relevante en el desarrollo integral del niño, aporta elementos que favorecen su sensibilidad y creatividad, aspectos clave que permiten un mejor conocimiento del entorno en que se desarrolla y que resultan de gran apoyo en el proceso enseñanza-aprendizaje.¹⁶²

3.2. Los programas de educación artística en el nivel básico: una reseña histórica

Iniciaremos la discusión a partir del conocimiento de la situación, del análisis valorativo de la propuesta oficial en diferentes períodos en el nivel educativo de

mismo año se creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA como órgano encargado de diseñar la política cultural. Uno de los principales objetivos en este sentido, se refiere al impulso de la creatividad artística, para lo que se buscó la reestructuración de la educación artística, pero especialmente en el nivel profesional impulsando los programas de capacitación a maestros como promotores culturales. Sin embargo, el INBA es el encargado y responsable directo de la educación artística. De esta forma, dentro de las funciones que le competen al INBA, una de las primordiales ha sido “la de fomentar y desarrollar la educación artística formal y la educación artística no formal”. Vid. Garza Alejandro, Luis (1982): *Notas para una revaloración de la educación artística*. Pág. 18.

¹⁵⁹ "A menudo, las artes se consideran como adornos, o como actividades extracurriculares; y, a la hora de efectuar recortes presupuestarios, entre los primeros que los padecen se encuentran los cursos o profesores de educación artística." Vid Gardner y Grunbaum, 1986:1.

¹⁶⁰ Aseguró José Luis Hernández, fundador del Plan de Actividades Culturales de Apoyo a la Educación Primaria (PACAEP). Vid. Entrevista Periódico La Jornada Año 21; No. 7542, Mateos-Vega, Mónica; 23 de agosto de 2005. México.

¹⁶¹ El arte, tiene la finalidad de introducir al educador y al educando en la ardua y fascinante tarea de la creatividad, la sensibilidad, la apreciación artística y la expresión, factores que contribuyen al espíritu creativo y social de todo individuo. Vid.D.J. Hargreaves, (1991) Pág. 32.

¹⁶² "En la primera infancia, los niños construyen un repertorio de sensaciones, rutinas y expectativas. A partir de sus experiencias, confieren un sentido práctico a sus mundos físico y social. Basándose en esta experiencia, entre los dos y los seis años, los niños normales recorren el enorme camino que los transforma de animales exploradores en seres humanos usuarios de símbolos" Vid. D. J. Hargreaves, 1991:Págs. 44-47.

primaria. Distinguiendo el valor que se le da ha dado a la educación artística en los planes y programas de estudio.

El planteamiento oficial que se le asigna a la educación artística es coadyuvar en el proceso de formación integral como una de las finalidades de todo el proceso educativo vigente. Si la primaria tiene el propósito de coadyuvar en la formación armónica e integral de los alumnos, de manera que obtengan los conocimientos indispensables con los cuales puedan desenvolverse en su comunidad, el objetivo principal de la educación artística es desarrollar seres íntegros.

Aunque no se quiera reconocer, la enseñanza del arte en la escuela primaria ha sido históricamente opacada, a veces con buenas intenciones; sin embargo, aunque con poca acción, la educación artística vive y sobrevive en la educación básica. Irma fuentes argumenta al respecto:

La realidad de la educación artística de nuestras escuelas hace evidente que los discursos políticos, culturales y educativos no han logrado su propósito, y que más allá de las buenas intenciones están las realizaciones de los profesores que se atreven a romper con sus propios esquemas, a reflexionar, debatir y salir de los estereotipos para buscar estrategias que permitan transformar la educación artística en la primaria.¹⁶³

A continuación haremos una reseña histórica de las propuestas que se han hecho en las reformas educativas sobre el planteamiento de la educación artística en la escuela primaria:

Durante el período de *la Colonia*, su estudio se dio ligado a la religión y fue objeto de censura, por lo que el teatro y la danza, por su carácter festivo y profano, fueron prohibidos. La enseñanza de la música se dio en el medio urbano con un desarrollo poco ordenado, y en el religioso, como el antecedente más sistematizado.

¹⁶³ Vid., Fuentes Mata, Irma (2004). *Integrar la educación artística*. UAZ/INBA/UPN/PyV/CENIDIAP: México. Págs. 15-16.

La *Ley de Instrucción Pública*, expedida por los liberales en 1861 preveía escuelas de Bellas Artes, sin embargo, la falta de formación de profesores de esa especialidad impidió que los buenos deseos se concretaran. Dicha Ley también establecía la impartición de materias artísticas (dibujo y música) en todos los grados de la educación elemental (1ro. a 5o. grado).

En 1872 se fundó en el país la primera Escuela de Artes y Oficios que se proponía hacer de la mujer un miembro activo de progreso, enaltecer su función de ser humano y despertar en ella el sentimiento del amor al estudio y al trabajo. Inicialmente, entre los cursos que se impartían estaban canto, piano, dibujo y pintura, pero, para 1891, se suprimieron los de pintura y música.

A partir del siglo XVII, psicólogos y pedagogos ilustres como Juan Amos Comenius, John Locke y J. J. Rousseau, hicieron notar que el arte puede servir como un elemento educativo, destacándose con ello sus dos valores: el artístico-creador-emotivo y el psicopedagógico-expresión-comunicación, insistiendo en la idea de que, siendo medios de comunicación, deben aprenderlos todos, así como se hace con el lenguaje oral y escrito. Es entonces cuando realmente se empieza a despertar la idea del respeto al desarrollo individual en el terreno educativo, tanto en la concepción como en la apreciación de una manifestación artística.

En la formación de profesores, los programas contemplaban, también, la enseñanza de dibujo y música con la utilización de libros de texto. En la Escuela Normal de Profesores, en 1907, para la clase de solfeo y canto coral se utilizaba el libro *Práctica de Solfeo* de Henry Halck. En el estudio de armonio y canto coral, el texto indicado era *Pequeña escuela de harmonium* de August Reinhard, y, en la Escuela Normal para Profesoras se llevaban los libros *Solfeggio* de E. Gabriel y *Méthode de musique vocale*, de Henry Heack. Al tratar de colocar el arte al servicio de la educación no se pensó en el educando (niño, adolescente), sino sólo en los aspectos técnicos. En música se les enseñaba casi exclusivamente a cantar y a tocar algún instrumento: no se les enseñaba a escuchar. En artes plásticas se

les hacía copiar las obras de los grandes maestros (estampas y esculturas) y, como es natural, sólo los bien dotados podían trabajar con este sistema: no se les enseñaba a observar.

Tras la Revolución, se vio la necesidad de ampliar y sistematizar la educación artística privada y de reestructurar la pública. La creación, en 1905, de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes con Justo Sierra, dio lugar a la creación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y al fortalecimiento de la enseñanza artística.

El nuevo nacionalismo popular, buscaba "integrar a todos los sectores de la comunidad a la vida nacional" y encontrar los valores aceptados de Europa en la cultura popular e indígena. José Vasconcelos, ministro de Educación Pública, se encargó de llevar dichas ideas a la acción. El nacionalismo artístico cosechó logros fundamentales en la producción artística, tanto en el ámbito nacional como en el internacional; en el campo de la educación artística se tomaron medidas centrales para que su enseñanza se impartiera mediante métodos, de manera sistemática, y llegara a sectores más amplios del país. Acorde con los objetivos, se pueden mencionar, entre otras acciones, el apoyo para la reinstalación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y la ampliación de su oferta al sector popular. Destaca ya en este período, la enseñanza musical en todos los niveles educativos, los grupos de orfeón y las actividades de difusión, desfiles y festivales.

Las Misiones Culturales resultaron fundamentales en la enseñanza del arte, tenían como objetivo el desarrollo integral y armónico de las comunidades rurales, mediante la acción de la escuela. Inicialmente no tenían un plan de estudios ni presupuesto determinados, no había horarios rígidos, ni trámites como matrícula o inscripción. Se buscaba despertar la conciencia cívica del campesino y adentrarlo en un proceso de autoeducación para mejorar su forma de vida implantando hábitos de higiene y deporte con una recreación sana. Estaban integradas por un conjunto de maestros que, entre otras muchas cosas, enseñaban deportes, bailes y danzas regionales, y organizaban conjuntos teatrales y musicales. Una

trabajadora social elaboraba un programa de recreaciones de acuerdo con los maestros de música y artes populares. Se puede decir que las Misiones, además de contribuir a la educación rural, eran, por aquel entonces, el medio más eficaz de propaganda del gobierno de la República.

En el programa de educación primaria de 1961 se planteaba “[...] pensemos en el tipo de mexicano a quien la enseñanza estimule armónicamente la diversidad de sus facultades[...]

¹⁶⁴

Pero es hasta la reforma de 1972-1975, al planificarse la educación escolarizada o formativa por áreas del conocimiento, cuando se considera la educación artística como área imprescindible del currículum oficial. En los programas de 1972 también se señala que “[...] la educación debe propiciar el desenvolvimiento integral de los aspectos físicos, intelectual y emocional del niño [...]”. Es en este programa donde se impulsa nuevamente la interacción de niño con los lenguajes artísticos otorgando a la educación artística un papel importante dentro del currículum.¹⁶⁵

En el programa de educación primaria de 1980, se observa una concepción de arte integrado e interdisciplinario la cual plantea que el arte es una actividad que debe ser integrada a la vida diaria.

Los objetivos de este programa eran:

1. Desarrollar los instrumentos básicos de percepción, sensibilidad, comunicación, comprensión, expresión y creación.
2. Descubrir el arte en la vida diaria y desarrollar un arte que la enriquezca.
3. Desarrollar la creatividad a partir de la curiosidad y la imaginación por medio de la recreación.

¹⁶⁴ Vid., Morton, Victoria (2001). *Una aproximación a la educación artística en la escuela*. UPN/SEP: México. Págs. 74-75.

¹⁶⁵ Op cit (2001). Pág. 75.

4. Establecer relaciones entre algunas técnicas especiales y la espontaneidad creadora de los educandos.
5. Conocer diversas manifestaciones del arte mexicano para valorarlo y preservarlo.
6. Participar en experiencias de educación artística.

De manera general encontramos que aunque en el diseño de los distintos programas han sido considerados el desarrollo integral y armónico y el desarrollo de aspectos físicos, cognoscitivos y emocionales, lo que se ha modificado es la forma de entender lo artístico y el papel del ejercicio de las artes en la consecución de estos fines.¹⁶⁶

En este período surge la necesidad de vincular directa y sistemáticamente el quehacer cultural con el sistema educativo. Se considera de suma importancia salir al encuentro de lugares, hechos y personas. El Plan de Actividades Culturales de Apoyo a la Educación Primaria (PACAEP) nace en 1983 a partir del análisis de los planes y programas de educación primaria con la intención de apoyarlos desde una perspectiva cultural, aprovechando las potencialidades del magisterio y actuando de manera directa desde las comunidades rurales más pequeñas hasta las grandes ciudades del país. Ornelas nos argumenta al respecto que:

El PACAEP plantea desarrollar con el apego de las diversas instituciones de la SEP una propuesta cultural-educativa centrada en una caracterización cultural de la comunidad, una definición no sólo del contenido de una propuesta de formación docente sino también de las necesidades de formación, perfil de egreso y metodologías que lo sustentan.¹⁶⁷

Los programas de educación básica en la escuela primaria adquiere en 1993 y 1994 características que los distinguen de los anteriores porque ofrecen al maestro la posibilidad de elegir, de entre una amplia gama de actividades, aquella

¹⁶⁶ Vid. Morton, Victoria (2001). *Una aproximación a la educación artística en la escuela*. UPN/SEP: México. Pags. 75-76.

¹⁶⁷ Ornelas Tavárez Evangelina (2000). *Formación docente ¿en la cultura*). UPN/SEP: México. Págs. 61.

que se adapte más a su plan de trabajo y a los procesos de aprendizaje grupal específicos. Aunque también demandan del maestro conocimiento y experiencia en todas y cada una de las disciplinas artísticas para lograr concretar las actividades sugeridas.

En este programa subyace una filosofía que apunta hacia la educación integral que busca concretarse con la programación de actividades para contenidos discursivos (español, historia, etcétera) y no discursivos (pintura, danza, música), apuntando hacia el desarrollo de aspectos cognoscitivos, afectivos, psicomotores y sociales del niño mediante un proceso de integración de ambos tipos de contenidos. En este planteamiento del programa se reconoce la naturaleza de cada uno de los contenidos y sus especificidades en el plano didáctico, pero a pesar de estas diferencias sugiere aprovechar la oportunidad que ofrece las actividades artísticas para la expresión y el desarrollo de la creatividad en el manejo de otros contenidos de aprendizaje.¹⁶⁸

Los propósitos fundamentales de la enseñanza artística en la escuela primaria es el desarrollo de la capacidad creadora, estimulando el pensamiento divergente y valorando la originalidad y las respuestas de independencia intelectual. Por lo tanto, la pedagogía del arte infantil acepta y promueve las diferencias en los niños procurando inculcar sentimientos de confianza y seguridad en ellos. Aquí, la libertad es un valor altamente estimado, enmarcada dentro de límites que ubican a los niños en el ámbito social y les brindan la seguridad de ser respetados y de respetar a los demás. Se propicia la cooperación entre los niños como "artistas natos", animando en todo momento sus facultades creativas. El valor principal se encuentra en el proceso de la actividad artística y no en el producto. El programa artístico se encuentra centrado en el niño, lo cual significa que está planteado para el nivel de edad y de habilidad de los niños que en él participan. Busca un desarrollo estético, propiciando experiencias que lleven al niño a madurar sus propias formas de expresión y a captar la belleza que existe en la naturaleza y que

¹⁶⁸ Op cit. (2001) Pág. 76

puede surgir de sí mismo, en los colores, las formas, los movimientos, los sonidos, inmersos en un ritmo y en un equilibrio que proporcionan placer estético y serenidad al espíritu. La pedagogía artística infantil promueve el desarrollo de una imagen positiva de sí mismos en los niños, alentando su confianza en los propios medios de expresión. La función del docente es fundamental, ya que debe ser totalmente congruente en relación con todos los elementos mencionados al contactar a sus alumnos con cualquier actividad artística. El maestro, más que el ser "que sabe todo", debe convertirse en un buen conductor y orientador del grupo, que enseña a aprender.

En el Plan Nacional de Desarrollo 2007-2012 se dice que "se fortalecerán la enseñanza y divulgación del arte y la cultura en el sistema educativo. Para ello será necesario complementar la estrategia, de prolongar el horario de permanencia de niños y jóvenes en las escuelas". Un punto que, hasta ahora, no se ha cumplido.

3.3. Estructura del programa de educación artística en la escuela primaria

El nuevo plan de estudios y los programas de asignatura que lo integran tienen como propósito organizar la enseñanza y el aprendizaje de contenidos básicos, para asegurar que los niños:

- 1° Adquieran y desarrollen las habilidades intelectuales (la lectura y la escritura, la expresión oral, la búsqueda y selección de información, la aplicación de las matemáticas a la realidad) que les permitan aprender permanentemente y con independencia, así como actuar con eficacia e iniciativa en las cuestiones prácticas de la vida cotidiana.
- 2° Adquieran los conocimientos fundamentales para comprender los fenómenos naturales, en particular los que se relacionan con la preservación de la salud, con la protección del ambiente y el uso racional de los recursos naturales, así

como aquellos que proporcionan una visión organizada de la historia y la geografía de México.

- 3° Se formen éticamente mediante el conocimiento de sus derechos y deberes y la práctica de valores en su vida personal, en sus relaciones con los demás y como integrantes de la comunidad nacional.
- 4° Desarrollen actitudes propicias para el aprecio y disfrute de las artes y del ejercicio físico y deportivo.¹⁶⁹

De acuerdo con esta concepción, los contenidos básicos son medio fundamental para que los alumnos logren los objetivos de la formación integral, como defina a ésta el artículo Tercero de la Constitución y su ley reglamentaria. En tal sentido, el término “básico” no alude a un conjunto de conocimientos mínimos o fragmentarios, sino justamente aquellos que permite adquirir, organizar y aplicar saberes de diverso orden y complejidad creciente.

De acuerdo con el plan de estudio y el programa, se reconocen para los seis grados cuatro asignaturas asociadas con la educación artística: *expresión y apreciación musical, danza y expresión corporal, apreciación y expresión plástica y apreciación y expresión teatral*. Al llegar a sexto grado, el programa supone que el niño podría apreciar diversos estilos musicales y participar en la creación y la narración sonora (*Expresión y apreciación musical*). Además, en lo que corresponde a *Danza y expresión y apreciación corporal*, el niño sería capaz de distinguir las características de las danzas y los bailes, hasta la ejecución de secuencias de pasos de baile a partir de un diseño dancístico y su representación para la comunidad escolar. En lo que respecta a la *Apreciación y expresión plástica*, se habla de la utilización de diferentes técnicas para la elaboración de proyectos artísticos; la idea es terminar con la realización de una muestra gráfico-plástica. De igual manera, en la apreciación y expresión teatral se propone la adaptación, montaje y escenificación de un guión teatral, registro de diálogo y efectos sonoros y caracterización de un personaje.

¹⁶⁹ SEP (1993). Plan y programas de estudio. Educación Básica. Primaria: México. Pág. 13

3.3.1. Enfoque

El programa de Educación Artística tiene características que la distinguen de aquellos con un propósito académico más sistemático. Es un programa que sugiere actividades muy diversas de apreciación y expresión, para que el maestro las seleccione y combine con gran flexibilidad, sin ajustarse a contenidos obligados, ni a secuencias preestablecidas. Esta propuesta parte del supuesto de que la educación artística cumple sus funciones cuando dentro y fuera de salón de clases los niños tienen la oportunidad de participar con espontaneidad en situaciones que estimulan su percepción y sensibilidad, su curiosidad y creatividad en relación con las formas artísticas.

En congruencia con esta orientación, la evaluación del desempeño de los niños no debe centrarse en el cumplimiento de objetivos determinados previamente, sino en el interés y la participación que muestren en las diversas actividades que el maestro realice o recomiende.

Por otra parte, la actividad artística en la escuela puede ejercer una influencia positiva en el uso del tiempo libre de los niños. Las oportunidades de recreación y apreciación relacionadas con el arte son ahora más abundantes y accesibles; existen no sólo en museos y sitios históricos o en los espectáculos, sino cada vez con mayor frecuencia en los medios impresos y electrónicos. Estimular al niño para que se convierta en usuario sistemático de los circuitos de difusión cultural es uno de los logros más importantes a los que puede aspirar la educación artística.

3.3.2. Propósitos generales

La educación artística en la escuela primaria tiene como propósito fomentar en el niño la afición y la capacidad de apreciación de las principales manifestaciones

artísticas: la música y el canto, la plástica, la danza y el teatro. Igualmente, se propone contribuir a que el niño desarrolle sus posibilidades de expresión, utilizando las formas básicas de esas manifestaciones.

Según la Secretaría de Educación Pública, los propósitos generales de la educación artística son:

- Fomentar en el alumno el gusto por las manifestaciones artísticas y su capacidad de apreciar y distinguir las formas y recursos que éstas utilizan.
- Estimular la sensibilidad y la percepción del niño, mediante actividades en las que descubra, explore y experimente las posibilidades expresivas de materiales, movimientos y sonidos.
- Desarrollar la creatividad y la capacidad de expresión del niño mediante el conocimiento y la utilización de los recursos de las distintas formas artísticas.
- Fomentar la idea de que las obras artísticas son patrimonio colectivo, que deben ser respetadas y preservadas.

3.3.3. Actividades permanentes

Los programas por grado escolar sugieren actividades específicas de expresión y apreciación y las ubican de acuerdo con el nivel de desarrollo que los niños deben haber alcanzado al final del curso. Otras actividades que no pueden ser programadas dentro de un grado, sino que corresponde al maestro darles una forma específica y desarrollarlas reiteradamente a lo largo de la primaria, es el caso de las actividades de apreciación artística en particular.

Las ocasiones y lugares en los cuáles se pueden ejercer la apreciación artística son muy diversos, pero no se utilizan como elementos educativos con la frecuencia deseable.

En casi todas las comunidades del país existen sitios y obras con valor histórico y artístico y producciones de arte popular de gran interés. Por otra parte, la red de museos y zonas arqueológicas abiertas al público ha crecido y es más accesible. La visita a sitios y la observación de sus particularidades son ocasiones inmejorables para despertar la curiosidad de los niños y estimular su percepción de formas y matices de la expresión artística. Para que este propósito se cumpla, no es conveniente la práctica común de pedir a los niños que registren o copien los datos de las obras, lo que desvía con frecuencia su atención de la obra misma. Otro tipo de recursos, como las reproducciones gráficas de obras de arte son ahora más accesibles; algunas forman parte de las bibliotecas escolares y otras se pueden incorporar a ellas. Es recomendable que los niños puedan revisar y observar sus características y diferencias con el apoyo del maestro y que comenten en grupo sobre ellas. La televisión y la radio, aunque no con la frecuencia deseable, difunden muy diversas expresiones artísticas. El maestro puede informarse oportunamente de estas emisiones y organizar a los niños para que las aprovechen como material educativo.

Conviene insistir en que algunas de estas actividades pueden realizarse en la escuela, pero que muchas otras deben sugerirse para el empleo del tiempo libre de los niños y de sus familias.

Al desarrollar las actividades sugeridas en los programas, el maestro deberá tomar en cuenta las relaciones que éstas guardan con el conjunto del plan de estudios; de manera especial deben asociarse las actividades de música, danza y expresión corporal con los contenidos de Educación Física y la apreciación y expresión teatral con la asignatura de Español.

3.3.4. Organización de los contenidos

La educación artística se organiza en cuatro áreas: *Expresión corporal y danza*, *Expresión y apreciación teatral*, *Expresión y apreciación plástica* y *Expresión y apreciación musical*. Estas denominaciones enfatizan los propósitos fundamentales de la asignatura: la expresión y apreciación. A través de las actividades artísticas se posibilita a los individuos a manifestar de forma personal sus experiencias, lo que piensan y sienten, el descubrirse a sí mismos y a los demás, estableciendo una valiosa comunicación interna y con el mundo que les rodea. Estas vivencias que se plasman en bailes o cantos forman parte de la expresión.

Por otra parte, la apreciación constituye la capacidad que tienen todas las personas para observar, escuchar percibir, disfrutar, identificarse y externar su opinión sobre las diversas manifestaciones artísticas. Los procesos de creación y apreciación están íntimamente relacionados, los niños cuando cantan, dibujan o mueven su cuerpo observan lo que ellos mismos hacen y lo que realizan lo otros compañeros. Comentan y comparan sus trabajos, son al mismo tiempo creadores y espectadores.¹⁷⁰

Si bien, la Educación Artística como asignatura tiene propósitos generales que cumplir, cada una de las áreas que la integran contribuye de distinta manera al logro de esos propósitos:

¹⁷⁰ De acuerdo al planteamiento en los planes y programas de educación artística argumenta que: "Aquellos que enriquece al niño en su capacidad creativa no es la obra creadora sino su proceso creador, es decir, ese suceder continuo de decisiones de toma de postura ante un diálogo abierto con aquello que se está creando. Esto es lo que le afianza en su personalidad. ¿Y no es acaso esto la base de partida de toda educación? Lo que no queda plasmado en el papel, aquello que no se puede elogiar como obra maestra, puesto que no se ve ni se oye, es importante porque ha quedado plasmado en lo más profundo del ser y es el alimento de sus raíces que ha sido engendrado durante el proceso creativo" Vid. Bisquert, Adriana (1977). *Las Artes plásticas en la escuela*. Ed. Ministerio de Educación y Ciencias: España. Pág.93.

La *expresión corporal y la danza* buscan desarrollar en los alumnos el placer por el movimiento, que se traduce en la comunicación de emociones a través del uso creativo del cuerpo. Los objetos, los sonidos y la música son apoyos importantes para estimular el lenguaje corporal. Se trata de que los niños conozcan su cuerpo, lo exploren, lo acepten, lo aprecien, pero sobre todo que lo reconozcan como medio de expresión y de comunicación. La valoración del propio cuerpo y del movimiento contribuirá a una mejor apreciación de otras formas de expresión corporal y dancística.

La *Expresión y apreciación teatral* se propone como el medio que permite a los estudiantes conocer y comunicar sus vivencias, pensamientos y fantasías a través de su cuerpo y su voz, en un espacio y tiempo ficticios. Esto les permitirá experimentar valores humanos, emociones y sentimientos, profundizar en el conocimiento de sí mismo, desarrollar sus posibilidades de comunicación verbal, social y afectiva y apreciar las propuestas teatrales de otros.

La *Expresión y apreciación plástica* promueve en los niños el trabajo con formas, colores, texturas y proporciones, por medio del dibujo, la pintura, el modelado y la elaboración de objetos. Con esto se fomenta el desarrollo de habilidades psicomotrices y del pensamiento tales como la observación, la síntesis y el análisis. En la escuela, la plástica también significa una oportunidad de gusto y aprendizaje en donde el alumno comunica ideas, sentimientos y emociones tanto al realizar trabajos propios, como al observar las producciones plásticas y las obras artísticas de otros. Hacer tangible una idea y plasmar con un determinado material lo que se desea, implica para el niño retos y logros en el quehacer de la expresión y apreciación plástica.

La *Expresión y apreciación musical* promueve la adquisición de elementos que permitan a los alumnos reconocer y valorar su entorno sonoro y comunicar, por medio de juegos musicales, sentimientos y maneras propias de percibir el mundo musical. Se busca que los niños incursionen en el universo sonoro que les rodea:

que escuchen, identifiquen y produzcan sonidos diversos; que exploren y construyan instrumentos que les permitan adentrarse en el terreno musical; asimismo, la audición y el disfrute de diversos géneros musicales enriquecerá el ambiente musical en el que se desenvuelven los niños.

3.3.5. Apreciación y expresión artística. Las dos finalidades básicas en la Escuela Primaria.

De acuerdo con los planes y programas de estudios de educación primaria, la educación artística favorece el desarrollo de la creatividad y la imaginación, y tiene como elementos fundamentales, la expresión y la comunicación. A través de estos componentes los alumnos podrán manejar diversos medios para manifestarse y relacionarse de acuerdo con sus necesidades. Estimulan la libre expresión fortaleciendo el desarrollo cognoscitivo y psicomotriz del niño al mismo tiempo que se inicia en disfrutar y comprender las manifestaciones artísticas, no como experiencias excepcionales, sino como parte de su vida cotidiana.¹⁷¹

Destaca como prioritario, favorecer el desarrollo de la capacidad creativa del niño, la comprensión adecuada del sentido y carácter social de las diferentes expresiones y manifestaciones del arte y la valoración social del trabajo artístico como producción individual y colectiva. Al desarrollar las diversas actividades el niño podrá desplegar su creatividad y curiosidad, cuestionar, plantear interrogantes, explorar y experimentar, hacer descubrimientos, poner en juego y desarrollar sus capacidades.

Pablo Torres señala que:

¹⁷¹ Si el niño no está en contacto con la enseñanza artística como un objetivo necesario para su desarrollo psicomotor, sensitivo e intelectual, esto ocasiona que tenga dificultades tanto del manejo psicomotor de las habilidades físicas, como en el desarrollo de su pensamiento. Se vuelve un reproductor de esquemas, sin propuestas ni iniciativas, ya que el entusiasmo que desprendía del hecho de ser niño en el campo del conocimiento del mundo se transformó en desinterés del saber porque ha perdido el elemento más importante: la creatividad.

Piaget estableció las características afectivas de cada estructura cognitiva; es decir, señaló que a cada nuevo conocimiento corresponde una reacción sensible, que es precisamente la que la torna flexible y moldeable; mientras más ausencia de lo sensible tenga un conocimiento, más rígida e inflexible se vuelve la estructura y, por tanto, menos capaz de relacionarse con otras estructuras que construyan una organización cognitiva mayor. Cuanto más afectivo sea el aprendizaje, más trascendente resultará estructuralmente hablando. La belleza permite que los aprendizajes se relacionen con sus respectivos aspectos afectivos ricos en contexto y significado, por lo que vuelve significativas las experiencias con el entorno. Con ello, se promueve su recreación (ejercitación) que permitirá profundizar su experiencia y sus aprendizajes; he ahí las posibilidades del elemento bello en la educación.¹⁷²

El niño, desde el momento de su nacimiento, busca el conocimiento del mundo por medio de la percepción, ya sea visual, táctil o auditiva, y posteriormente llega a una etapa de conocimiento interpretativo e imitativo. En la medida que va creciendo, busca la forma de comunicación y expresión en relación con los demás; para esto, toma los elementos que considera importantes para su entendimiento, comienza a utilizarlos artísticamente y a proyectar situaciones vivenciales, que expresan sus relaciones con lo social, lo familiar y lo escolar.¹⁷³

La danza, la música, el teatro y las artes plásticas en la educación establecen una serie de condiciones importantes que ayudan a la integridad en el desarrollo del alumno, tales como la psicomotricidad, la expresión y la simbología; la imaginación y la creatividad, el sentido estético, la apreciación artística, la sensibilidad, la percepción y el conocimiento. Si estos elementos integradores de la educación artística no se establecen en el campo educativo, la formación del niño no se realizará dentro de un sentido pleno y difícilmente habrá una relación armónica entre el individuo y el mundo exterior.

¹⁷² Torres Parés, Pablo (2004). *El arte de educar*. Ed. Santillana: México. Págs. 64-65.

¹⁷³ Vid. Conferencia magistral Bertha Lorena Vera. *El arte: Factor determinante en el proceso educativo*. 2006: Ciudad Universitaria, México.

3.3.6. Sus alcances y limitaciones.

Los contenidos del programa de educación primaria es una muestra muy clara de la posición subordinada de la educación artística con respecto a las matemáticas, al español, a la historia y a las ciencias naturales. Pero no es todo, en el apartado dedicado al enfoque, se establece muy claramente que: “... *el programa de educación artística tiene características que lo distinguen de aquellos propósitos académicos más sistemáticos [...] sin ajustarse a contenidos obligados, ni a secuencias preestablecidas*”.¹⁷⁴ El maestro selecciona las actividades sugeridas, las que a su entender del arte le dictan. Es contrastante el extremo lúdico de preescolar y la solemnidad innecesaria, carente de arte en la educación primaria.

La educación artística en primaria presenta enormes rezagos. Se comprende de inmediato esta lamentable situación cuando se revisa la práctica docente de los maestros, se analiza la estructura de los planes y programas oficiales de la educación básica y, también, de los planes y programas de estudio de las escuelas normales del país. La función asignada a la educación artística, tanto en su concepción teórica como el tiempo destinado, ha sido, con la excepción de preescolar, explícitamente suplementaria.

En la última reforma al plan de estudios de las escuelas Normales (1997) la educación artística observa prácticamente el mismo limitado tratamiento que tiene el programa de estudios de primaria; es decir, aunque son tres los cursos dedicados a la asignatura, ninguno de ellos se ubica en la lista de las asignaturas fundamentales y la educación artística se encuentra junto a la educación física y las actividades deportivas en general.

En la primaria el programa reconoce, para los seis grados, cuatro asignaturas asociadas con la educación artística, a saber: expresión y apreciación musical,

¹⁷⁴ SEP (1993) Plan de estudio de educación primaria

danza y expresión corporal, apreciación y expresión plástica, y apreciación y expresión teatral. Al llegar a sexto grado el programa supone que el niño podría apreciar diversos estilos musicales y participar en la creación de una narración sonora (Expresión y apreciación musicales). Además, en lo que corresponde a danza y expresión corporal, el niño sería capaz de distinguir las características de las danzas y los bailes, hasta la ejecución de secuencias de pasos de baile a partir de un diseño dancístico y su representación para la comunidad escolar. En lo que respecta a la apreciación y expresión plásticas se habla de la utilización de diferentes técnicas para la elaboración de proyectos artísticos. La idea es terminar con la realización de una muestra gráfico-plástica. De igual manera, en la apreciación y expresión teatral se propone la adaptación, montaje y escenificación de un guión teatral, registro de diálogos y efectos sonoros y caracterización de un personaje.

3.4. La educación musical en la escuela primaria

El caso de la educación musical en la escuela primaria¹⁷⁵ es periférica al currículo académico del nivel básico: la música es una capa disciplinaria más añadida a las muchas asignaturas.¹⁷⁶

¹⁷⁵ La educación musical en la primaria no se considera como un medio de diversión, entretenimiento o descanso; tampoco se propone la fabricación o repetición mecánica de cierto tipo y números de obras; ni pretende atender a un reducido número de privilegiados o formas futuros artistas. Tampoco busca encauzar a los educandos dentro de una corriente artística determinada; ni limitarlos exclusivamente a la apreciación de obras. Pretende que cada niño participe con todas sus posibilidades de expresión y creación, exteriorizando sus emociones, sentimientos e ideas y que sean atendidos tres aspectos básicos en el individuo: sensibilidad, creatividad y autonomía, factores esenciales para buscar o preservar la humanización de la sociedad. Véase en *El desarrollo de la creatividad: imagen y significado. Plan de actividades culturales de apoyo a la educación primaria*. México: SEP/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA. 1998. Págs. 526-527.

¹⁷⁶ “El tiempo destinado a la formación artística en los currículos de enseñanza obligatoria es, como todos sabemos, sensiblemente inferior al destinado a otras materias pero, además de limitada, esa formación es -en muchos casos- errónea, puesto que va en contra de los objetivos que supuestamente pretende alcanzar”. Vid. Martínez, Ma. Luisa y Carlos Escaño Coords. (2008). *Nuevas propuestas de acción en Educación artística*. Ed. SPICUM/Universidad de Málaga: España. Anexo en CD pág. 22. En Educación artística: Propuesta para la formación del profesorado en los nuevos estudios de grado. Carmen Alcaide. Universidad de Alcalá.

La educación musical en la escuela primaria persigue las siguientes finalidades:

1. Estimular en el educando la percepción, la imaginación, la memoria, el razonamiento, la emotividad y expresión.
2. Promover actitudes dinámicas y creativas, que puedan manifestarse en todos los actos y momentos de la vida.
3. Encauzar las expresiones espontáneas de los niños de acuerdo con sus intereses, inquietudes, necesidades, experiencias y vivencias para formar otras nuevas.
4. Proporcionar las formas básicas de comunicación humana (expresión corporal, musical y oral).
5. Motivar una actitud consciente que permita al educando experimentar, desarrollar su iniciativa, propiciar y afirmar la adquisición de conocimientos.
6. Fomentar el espíritu de colaboración y comprensión hacia los demás.

En este nivel educativo, el maestro no va enseñar “cómo se canta” o “interpreta”, porque no va a imponer la imitación o la copia al niño. Por el contrario, el maestro va a ser un impulsor y proporcionará estímulos suficientes para que el niño, en un ambiente de libertad, utilice todas sus posibilidades, recursos y funciones.¹⁷⁷

Los soportes de la educación musical están dados por conocimientos que se basan en conceptos, procedimientos y actitudes que apuntan al desarrollo intelectual, psicomotriz y emocional del ser humano.

Los objetivos a que se apunta parten de la música como:

- Medio de expresión y comunicación.
- Lenguaje que posibilita el conocimiento del mundo, de sí mismo y de los demás.

¹⁷⁷ Vid. *El desarrollo de la creatividad: imagen y significado. Plan de actividades culturales de apoyo a la educación primaria*. México: SEP/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA. 1998. Págs. 526-527.

- Medio que posibilita al individuo desarrollarse como ser creativo.

Victoria Morton identifica tres contradicciones al respecto:

Una primera contradicción tiene que ver con las nuevas relaciones que se van estableciendo en un proceso de transición en el plano social, económico y educativo, con la naturaleza de algo preestablecido como sería la demanda del cumplimiento de un programa, y con la forma de ejercer la libertad y espontaneidad del propio agente educativo en el manejo de contenidos artísticos. [...] una segunda contradicción parece manifestarse en los procesos de operación de la propuesta. Se corre el riesgo de una aplicación lineal de las actividades, sin consideración del proceso grupal y una evaluación por inercia, en las que se establezcan comparaciones entre los alcances de los niños de un grupo, [...] una tercera contradicción, también relacionada con la forma de operar los materiales, es decir, la forma de realización de las actividades sugeridas. El punto clave se encuentra en el cómo, cuándo y con qué gesto o lenguaje se estimula al niño en una actividad expresiva.¹⁷⁸

Se trata a todas luces, de contenidos y objetivos cargados de un optimismo poco razonable. En particular, si se contempla que de las 800 horas de trabajo de ciclo escolar se dedican 360 horas al español (9 semanales), 240 a las matemáticas (6 semanales), 60 a historia (1.5 hrs. semanales), y 60 a geografía (1.5. horas semanales); en cambio, a educación artística se destinan 40 hrs. al año: una hora por semana, solo una conclusión salta a la vista: tenemos apenas el 5 por ciento del total del tiempo de la educación primaria, destinado a esta asignatura.

Distribución del tiempo de trabajo/primer y segundo grado:

Asignatura	Horas anuales	Horas semanales
Español	360	9
Matemáticas	240	6
Conocimiento del Medio (Trabajo integrado de: Ciencias Naturales Historia Geografía Educación Cívica)	120	3
Educación artística	40	1
Educación Física	40	1

¹⁷⁸ Vid. Morton, Victoria (2001). *Una aproximación a la educación artística en la escuela*. UPN/SEP: México. Pags. 77.

Total	800	20
--------------	------------	-----------

Fuente: Plan1993/educación Primaria: Pág.14.

Distribución del tiempo de trabajo/Tercer a sexto grado:

Asignatura	Horas anuales	Horas semanales
Español	240	6
Matemáticas	200	5
Ciencias Naturales	120	3
Historia	60	1.5.
Geografía	60	1.5.
Educación Cívica	40	1
Educación Artística	40	1
Educación Física	40	1
Total	800	20

Fuente: Plan1993/educación Primaria: Pág.14.

La educación musical no debe limitarse al tiempo que señalan los programas; su misma naturaleza la hace relacionarse fácilmente con las otras asignaturas, en las cuales el alumno tiene la oportunidad de apreciar distintas manifestaciones de la música (Español, Geografía, Matemáticas, Historia, etc.) y de emplear formas de expresión creativa.

La integración de la educación musical dentro de la enseñanza escolar, como parte del proceso de aprendizaje, es de vital importancia para la formación integral del niño.¹⁷⁹ Edgar Willems¹⁸⁰ hace referencia a la relación que existe entre nuestra naturaleza fisiológica y el aspecto rítmico de la música, de hecho tenemos un ritmo

¹⁷⁹ Artísticamente el niño va fortaleciendo su conocimiento. Cuando ingresa a la escuela primaria recibe un condicionamiento que va limitando su forma de expresión, esto es, cuando el niño no recibe de manera integral la educación. Aquí comienza el problema, cuando no se le promueven las habilidades y las destrezas, cuando la educación se convierte en teoría y se pierde la practicidad y se aplica un aprendizaje conductivo y no inductivo. Todo esto constituye un rompimiento en el desarrollo que vuelve al niño más retraído y menos expresivo.

¹⁸⁰ Edgar Willems, a su vez, presenta un sistema pedagógico en el que destaca "...el concepto de educación musical y no el de instrucción o de la enseñanza musical, por entender que la educación musical es, en su naturaleza, esencialmente humana y sirve para despertar y desarrollar las facultades humanas" Contribuye así a una mejor armonía del hombre consigo mismo al unir los elementos esenciales de la música con los propios de la mentalidad humana. Véase en Willens, Edgar (1994). *El Valor humano en la educación musical*. Ed. Paidós: Barcelona. Págs. 132-135.

respiratorio, cardíaco, etc. Otros autores, relacionan el aspecto afectivo y emocional a la melodía musical y el intelectual a la armonía. Esta influencia de los elementos musicales sobre las áreas del ser humano no es exclusiva, de forma que aunque el ritmo musical ejerce fundamentalmente su influencia sobre el aspecto fisiológico, también afecta en menor grado a las áreas afectiva e intelectual. Lo mismo ocurre con los elementos: melodía y armonía.

La música, a través de sus elementos: *ritmo, melodía, armonía y letra*, evoca imágenes y situaciones vividas o irreales, despierta emociones, estimula nuestro intelecto y nos obliga a movernos. Influye pues sobre la totalidad del individuo, es decir en las áreas *perceptivo-motriz, cognitivo-intelectual y afectivo-social*.

En el caso específico de la música a temprana edad, ayuda directamente al desarrollo de logros sensitivos, psicomotrices, creativos, cognitivos y afectivos: La atención del niño se dirige al tema inducido por el ritmo o la canción y, por tanto, la realización de movimientos o percusiones corporales se facilitan en gran medida. La coordinación se activa y se desarrolla no sólo por medio de la repetición, sino haciendo variar el tipo de ejercitación que se realiza. Está relacionada con el aprendizaje, la capacidad de transferir experiencias motrices anteriores a situaciones nuevas.¹⁸¹

Apoyar la necesidad natural de la expresión artístico-musical en los niños, ofrece múltiples posibilidades para dar cauce a la creatividad percepción e interpretación de la realidad. Desarrolla sentimientos y emociones en los niños volcados en su actividad artística.¹⁸²

¹⁸¹ Mills, J.(1997). *La música en la enseñanza básica*. : Ed. Andrés Bello: Santiago de Chile. Págs. 106-117.

¹⁸² El arte en la educación es un factor determinante en el proceso del desarrollo evolutivo, sensitivo e intelectual del alumno, constituye un medio para comunicarse y expresarse en pensamientos y sentimientos. Cuando se imparte en el aula, se comienza a trabajar con la creatividad, la expresión y el desarrollo de la apreciación estética; elementos que logran integrar la personalidad del alumno, y que, en sí mismos, pueden llegar a ser terapéuticos, ayudar a liberar tensiones y a proponer soluciones creativas en la vida cotidiana. Su objetivo fundamental es lograr el proceso creativo en la educación; esto resultaría de forma más objetiva si este proceso llevase un planeamiento teórico práctico en los doce años de educación básica media; su importancia

Por ejemplo: para que un niño pueda cantar una canción acompañándola con palmas, antes ha tenido que aprenderla, recordarla y reproducirla secuencialmente; esto tiene que ver con la asimilación, análisis y la conjunción de una síntesis final en la unión de una línea melódica relacionada con un texto.

Por otra parte, para poder entonar correctamente la melodía, debe existir una coordinación de esquemas entre los niveles superiores y el aparato fonarticulatorio, a su vez debemos agregar una mayor coordinación psicomotriz, que es la de poder acompañarla con palmas dentro del compás.

Por último, una canción generará un estado de agrado o desagrado, de alegría, tristeza... y si esta actividad se realiza en grupo, se posibilita una relación, un intercambio y un enriquecimiento mutuo.

3.4.1. Algunos factores que limitan el desarrollo de la educación musical

La formación de maestros especialistas en educación artística es una pieza clave para garantizar una educación para el arte. A continuación distinguimos algunos factores que limitan el desarrollo de la práctica musical, así mismo hacemos una reflexión crítica de esta especialidad dentro del contexto general de la educación.

El arte en la escuela ha recorrido un largo camino hasta figurar en el currículo escolar de Educación Primaria, pero como se ha venido impartiendo ésta se aprecia con bastantes años de retraso. La educación musical en la escuela primaria pareciera mostrar ciertas renovaciones y avances importantes en estos últimos años, producto de las reformas y modificaciones en planes y programas

reside en la maduración de la personalidad del educando y considera un equilibrio en cuanto a pensamiento/cuerpo, razonamiento/sensibilidad. Vid. Conferencia magistral Bertha Lorena Vera. *El arte: Factor determinante en el proceso educativo*. 2006: Ciudad Universitaria, México.

de estudio¹⁸³; sin embargo, es preocupante identificar cuál es la verdadera realidad. Existen dos problemas que restringen esta apariencia; al primero le llamaremos *limitantes externas*, que tiene que ver con la política educativa, a los proyectos institucionales del Sistema Educativo Nacional –*reestructuración a planes y programas de estudio*– y con proyectos culturales, económicos y sociales; por tanto, el interés en la conformación de una buena planeación curricular que ofrezca viabilidad en este rubro se hace muy reducido porque depende de la política educativa vigente; el segundo, se refiere a *limitantes internas*, que tiene que ver propiamente con la práctica docente y su metodología de enseñanza; es decir, cómo el docente organiza, realiza y evalúa su trabajo educativo en un contexto determinado.¹⁸⁴

3.4.2. En las escuelas Formadoras de docentes

Los maestros de grupo con formación normalista, que imparten las asignaturas de español, matemáticas, geografía e Historia, son los responsables de impartir la clase de educación artística en los seis grados de primaria; de ahí que se limiten, en el mejor de los casos, a que los alumnos dibujen, pinten, realicen objetos con plastilina, o si nos referimos a la música, interpreten algún cantito, y si decide trabajar con la danza poner la coreografía de algún baile regional para salvar el programa socio-cultural, esto lleva consigo, que el docente no profundice en el desarrollo de la creatividad y la expresión de los alumnos.

¹⁸³ Los planes educativos establecen que la educación artística tiene como propósito fomentar en el niño la afición y la capacidad de apreciación de las principales manifestaciones artísticas: la música y el canto, la plástica, la danza y el teatro. Igualmente se propone contribuir a que el niño desarrolle sus posibilidades de expresión. El programa es más flexible que el de otras asignaturas académicas. No hay contenidos obligados ni secuencias preestablecidas. El maestro selecciona y combina actividades y contenidos de acuerdo con las necesidades del grupo.

¹⁸⁴ La educación artística constituye un extenso camino por los confines educativos, un camino difícil y apasionante a su vez, tanto para el maestro como para el alumno. Sin embargo, la educación artística como un proceso formativo, será tal hasta que se esté totalmente convencido de que es necesario e importante y cumpla su función en una educación de manera integral.

En la escuela normal, la educación artística tampoco se limita al tiempo designado para su clase, porque los alumnos tienen la oportunidad de participar —dentro de los talleres extracurriculares— en actividades que les permiten desarrollar sus capacidades de expresión a través del arte; la formación que reciben en estos talleres será muy importante en el trabajo docente que realizarán.

De acuerdo a los cursos *Educación Artística I, II y III* tienen la finalidad de que los alumnos normalistas comprendan la importancia de la educación artística para el desarrollo integral de los individuos y obtengan los elementos básicos que les permitan promover y conducir la expresión y la apreciación artísticas en los niños de educación primaria. Asimismo, se espera que, mediante las actividades que se realicen a lo largo de los cursos, los estudiantes encuentren motivaciones que los lleven a experimentar el gusto por el arte, tanto en el plano de la apreciación como en el de la exploración de sus propias capacidades expresivas a través de los lenguajes artísticos.

Durante el primer curso los estudiantes normalistas comprenderán la importancia de la educación artística en la escuela primaria; conocerán y analizarán los propósitos, el enfoque y los programas que, para esta asignatura, se presentan en el plan de estudios de educación primaria y estudiarán los aspectos centrales para el desarrollo de las actividades artísticas en el aula. Los alumnos también podrán conocer, explorar y experimentar los recursos con los que cuentan la escuela y el maestro para apoyar las actividades de educación artística en este nivel educativo. Los cursos II y III se enfocarán al estudio de los elementos fundamentales para el desarrollo de cada una de las formas de expresión artística comprendidas en el programa de esta asignatura para la escuela primaria: expresión y apreciación musical; expresión y apreciación plástica; danza y expresión corporal; expresión y apreciación teatrales.

En la última reforma al plan de estudios de las normales (1997) la educación artística observa prácticamente el mismo limitado tratamiento que tiene el

programa de estudios de primaria. Es decir, aunque son tres los cursos dedicados a la materia, ninguno de ellos se ubica en la lista de las materias fundamentales y la educación artística se encuentra junto a la educación física y las actividades deportivas en general. Una materia de relleno.

En los campos educativos fundamentalmente existe la ausencia del trabajo creativo y expresivo, por el hecho de que en la educación no se imparten las actividades artísticas. Esta situación tiene su base en el hecho de que existen pocos maestros especializados en el área y pocas escuelas dedicadas al arte; esto ocasiona una falta de promoción de las actividades creativas e intelectuales, un desequilibrio emocional y corporal, y una cadena de inseguridades en el educando, así como la desvalorización individual, ocasionada por el desinterés tanto de padres de familia como de educadores mismos, esto es; por el desconocimiento de lo que es y significa el arte en la educación. Otra problemática surge cuando el maestro, aparte de su desconocimiento en el área, no lleva una metodología adecuada con una pedagogía creativa y comienza a utilizar elementos equivocados en las actividades de su práctica docente.

- ◆ La realización de actividades que no apoyan la formación del alumno, partiendo de su etapa de desarrollo.
- ◆ La falta de estimulación en el desarrollo motor, creador e intelectual.
- ◆ La falta de respeto de la simbología del niño.
- ◆ La no realización de una decodificación pedagógica (interpretación del trabajo creativo del niño).
- ◆ El manejo de las actividades artísticas de forma eventual y no como continuidad del proceso educativo.

Estas actividades y formas pedagógicas poco elaboradas y analizadas por el maestro, ocasionan en el niño:

- ◆ Desvalorización individual.

- ◆ Imposibilitan su formación integral.
- ◆ Confusiones en su personalidad.
- ◆ Desequilibrio emocional.
- ◆ Falta de capacidad para ser productivo y no reproductivo.

En nuestro país las Escuelas Normales han desempeñado un papel decisivo en la configuración social y cultural de la sociedad en vinculación con el Estado; históricamente se les reconoce como las instituciones responsables de la formación de los futuros profesores.

La transformación y el fortalecimiento académico de las Escuelas Normales tienen un carácter prioritario y se atenderá a corto plazo. Los futuros maestros educación preescolar, primar secundaria se formarán en estos planteles, por lo que el cumplimiento de esa función primordial exige un esfuerzo múltiple, que recupere la mejor tradición del normalismo mexicano. Requiere de una reforma integral como estrategia que denote los cambios en todos los sectores que la conforman, que no articule sólo planes y programas de estudio sin una visión clara de ello, y que no sobreviva por la inercia continua, sino que ponga énfasis en la posibilidad de construir y consolidar una cultura institucional democrática y abierta a la construcción y participación colectiva.

El 22 de marzo de 1984, y por acuerdo presidencial, se estableció el nivel de licenciatura para los estudios realizados en las escuelas normales, en cualquiera de sus tipos o especialidades; en consecuencia, se estableció el bachillerato como requisito de ingreso y se diseñó y aplicó un nuevo plan de estudio. Las escuelas normales fueron consideradas, formalmente, instituciones de educación superior.

Con el establecimiento de la licenciatura se agregaron a las instituciones formadoras de docentes las funciones sustantivas de investigación y difusión cultural, para las cuales la mayoría de las escuelas no tenía experiencia, ni los recursos humanos y materiales con las características adecuadas. El

establecimiento de estas nuevas funciones respondió a un traslado mecánico del modelo universitario a las escuelas normales, sin considerar la naturaleza y función específica de éstas.

Las formas tradicionales de organización y gestión institucional en los planteles sufrieron modificaciones mínimas y solo contadas escuelas promovieron nuevas formas de participación y de trabajo colegiado. En general, estuvo ausente una normatividad que regulara el trabajo académico, acorde con las exigencias de una institución de educación superior dedicada a la formación de los profesores.

La reforma curricular de la educación básica, que se inició en 1993, creó un factor adicional que hace necesario un nuevo esquema de formación para los docentes de primaria, pues los cambios experimentados en los enfoques y los contenidos del currículum demandan competencias profesionales que no fueron adecuadamente atendidas por el plan de estudios de educación normal de 1984.

En congruencia con la posición antes expresada, en el Programa de Desarrollo Educativo 1995-2000 se señaló la urgencia de iniciar, otorgándole alta prioridad, una acción intensa y adecuadamente preparada para consolidar a las instituciones formadoras de docentes y mejorar de manera sustancial su funcionamiento. De ahí se derivó la propuesta del Programa para la Transformación y el Fortalecimiento Académicos de las Escuelas Normales, con una perspectiva integral que considera todos los aspectos centrales de la actividad de las instituciones normalistas.

A partir de 1997 se ha puesto en marcha el nuevo plan de estudios en las escuelas normales; éste parte de la convicción de que éstas instituciones deben formar a los maestros de educación básica, como lo han hecho en el pasado, pero en respuesta a las demandas cada vez mayores y más complejas que se derivan de la necesidad de una educación suficiente para todos, de alta calidad formativa y que distribuya con equidad sus beneficios.

Ahora, enfocados específicamente en la educación musical en las escuelas normales, es importante recalcar que, en 1984, con la escolaridad elevada a Licenciatura, surgió un cambio para el plan de estudios de la educación musical, el cual se terminó de concretar en los siguientes años. Los cambios surgidos no fueron más favorables que en las otras áreas artísticas y, podría decirse incluso, que llegaron a empeorar la situación.

Pablo Torres comenta al respecto:

En septiembre de 1998 para los profesores de educación primaria y en el mismo mes, pero de 1999, en la Licenciatura de Educación Preescolar, desaparece del plan de estudios todo resto que pudiera haber quedado de formación musical y artística, corroborando el desprecio absoluto de la política educativa actual por estas materias.¹⁸⁵

Para fundamentar lo anterior, nos remitiremos a los planes y programas de estudio vigentes en las escuelas normales. Iniciaremos con los propósitos del curso, de los cuales se espera que los alumnos:

- *Reconozcan la importancia de la música en la formación de los niños, al favorecer el desarrollo de sus capacidades, habilidades y actitudes.*
- *Identifiquen a la audición y al canto como las formas básicas para promover el gusto por la música en los niños de la escuela primaria.*
- *Valoren las posibilidades que ofrece el entorno sonoro en relación con la exploración musical de los niños.*
- *Diseñen y experimenten actividades que les permitan fomentar la apreciación y la expresión musical de los alumnos de la escuela primaria.*

De estos propósitos se derivan dos temas, los cuales son:

1. *Los niños y la música.*

- *El valor formativo de la música.*

¹⁸⁵ Pablo Torres Parés. *Op. cit.* Pág. 67.

- *Los niños y los diferentes tipos de música.*
- *Los niños, el entorno sonoro y la música.*

2. *Los niños y la exploración musical.*

- *El canto coral en el aula.*
- *Las canciones y la exploración musical.*¹⁸⁶

Nótese que en ningún momento se hace alusión al estudio de los elementos básicos de la música, el solfeo, historia de la música y el conocimiento de sus obras, que resultan de gran importancia para una formación más completa. Pero, ¿Cómo pretender aumentar aún más los propósitos del plan de estudio de esta materia, cuando solo se cuenta con un semestre para llevarlo a cabo?

En algunas escuelas europeas, dedicadas a la formación del magisterio, materias como pedagogía de las artes, educación artística y su didáctica, educación plástica y su didáctica o desarrollo de la expresión musical son obligatorios desde el primero hasta los últimos semestres, además de un vasto panorama de asignaturas optativas relacionadas con el arte, la creatividad y la cultura. El problema de la formación del profesorado para impartir la asignatura de educación artística en México, es problema que va más allá de orden pedagógico, no existe una propuesta para formar y capacitar a profesores en esta línea. En las escuelas Normales los profesores de música, danza, artes plásticas y teatro, son improvisados porque saben tocar algún instrumento musical, participaron en una obra de teatro en el barrio, o porque son buenos para bailar o pintar, por tanto, los principios pedagógicos brillan por su ausencia, dando la impresión de que la mayoría del profesorado que imparte esta asignatura, carece de formación pedagógica, psicológica y filosófica.

¹⁸⁶ SEP, *Programa y materiales de apoyo para el estudio: Educación Artística II* (México: SEP, 1999), p.18.

3.5. Sobre la formación de los maestros para impartir la clase de música

Existen diversas causas que no permiten introducir relevancia en las actividades musicales y artísticas en las Instituciones Formadoras de Docentes, sobre todo en las escuelas Normales del país, a pesar de lo importante que resultan en este nivel educativo. Por un lado, los espacios curriculares son pocos y no despiertan el interés necesario en los estudiantes, puesto que éstos están sistematizados de manera densa, como si ellos tuvieran la formación necesaria para digerir y degustar de los contenidos planteados, y para ello solo basta retroceder en los diferentes niveles educativos para darnos cuenta que ni siquiera tuvimos una educación integral básica, donde recibiéramos los elementos necesarios para gustar de las actividades artísticas, y es entonces cuando nos preguntamos ¿cómo es que se pretende que los estudiantes de educación normal realicen actividades de expresión y apreciación artística, que las valoren como una forma de comunicación que esté integrada en el desarrollo integral del individuo, que diseñen y apliquen estrategias didácticas para cultivar en los niños la sensibilidad, y así fomentar en ellos actitudes, tanto para expresar sus ideas y sentimientos mediante diversos medios, como para apreciar las producciones de otros? ¿Cómo es que se plantean los propósitos de los cursos de educación artística, como si los estudiantes hubiesen tenido una formación integral durante todos los niveles educativos anteriores? Si difícilmente el futuro docente emplea los elementos básicos del arte en su vida cotidiana ¿cómo los empleará en su trabajo docente para activar el proceso de enseñanza o como el espacio donde los niños disfruten la belleza del arte? Por otro lado, nos damos cuenta que son pocos los maestros de esta asignatura que, durante su formación académica, tuvieron aportes de pedagogía, psicología educativa o, por lo menos, el conocimiento del proceso educativo; por lo cual, se hace necesario ejecutar acciones que coadyuven en una mejor organización y desarrollo de la enseñanza musical en las escuelas formadoras de docentes.¹⁸⁷

¹⁸⁷ “En definitiva, la educación artística (tanto artes visuales como música) experimenta, cada día con mayor nitidez, la necesidad de contar con un espacio de investigación y de acción pedagógica

La formación de profesores de educación básica es una tarea esencial del sistema educativo nacional, y desde los orígenes del sistema de educación pública, ha sido función de las escuelas formadoras de docentes cumplir y responder a las necesidades educativas. Se han diseñado planes de estudio específicos acorde al contexto histórico-social, político, económico y cultural, es decir, que en las escuelas normales, se han experimentado cambios en sus planes y programas de estudio.

Los diversos planes de estudio a partir de 1972, se proponían formar simultáneamente bachilleres y profesores. Esta pretensión se expresó en la inclusión de un alto número de materias dedicadas a la formación general, propia del bachillerato, lo cual debilitó la formación específica para el ejercicio de la docencia.

Las insuficiencias de las instancias centrales para organizar y conducir académicamente la educación normal se fueron agravando paralelamente. La centralización burocrática aumentó, pero concentrada en los trámites administrativos y de procedimiento, sin que se cumplieran las tareas esenciales de planificar, evaluar las funciones sustantivas. En los hechos, los tres grandes sectores de las instituciones normalistas —federales, el dependiente de los gobiernos estatales y el privado— actuaban de manera separada y bajo sus propios criterios. Si a los procesos anteriores se agrega que conforme avanzaba la década de los ochenta el número de egresados superaba la capacidad de empleo en el sistema escolar, se entenderá por qué se decidió reestructurar la formación de maestros.

propio. Estas acciones están encaminadas a mejorar la formación artística y cultural de los educadores y, por tanto, de la sociedad de las próximas generaciones. Se impone el mejoramiento de las condiciones básicas para implementar metodologías de enseñanzas propias de las artes y coherentes con los desafíos contemporáneos del “mundo de la imagen audiovisual”, en el marco de la armonización [...]”. Vid. Martínez, Ma. Luisa y Carlos Escaño Coords. (2008). *Nuevas propuestas de acción en Educación artística*. Ed. SPICUM/Universidad de Málaga: España. Anexo en CD pág. 27. En *Educación artística: Propuesta para la formación del profesorado en los nuevos estudios de grado*. Carmen Alcaide. Universidad de Alcalá.

Con toda crudeza decimos que en México no existe una formación hacia el gusto por las actividades artísticas, en la escuela la realización de estas actividades hacen cuestionar el papel que ésta ha hecho, una realidad que nos preocupa. La educación que se lleva a cabo en nuestro país prioriza asignaturas de manera jerárquica, es decir, unas son vitales y primordiales, otras en cambio, no tienen gran importancia, a unas se les dedica mayor tiempo y otras sólo sirven *de relleno*. Es entonces que nos preguntamos ¿Dónde se practica una educación integral?

Por otra parte, es necesario hablar de la formación pedagógico-musical del profesor encargado de la materia, ¿están ellos preparados adecuadamente para cubrir las necesidades educativas requeridas en estos cambios o reformas a los planes y programas de estudio? Existe un problema que tiene que ver con la metodología, proyectos y formación de especialistas para impartir la clase de educación musical, ya que, en gran parte, los maestros que están como responsables de las actividades musicales no tienen una formación específica en cuanto al rubro educativo, y son pocos los maestros que cubren un perfil pedagógico integral, el cual conjuga una formación musical, psicológica y pedagógica para impartir clases de educación musical de manera efectiva.

Desde una perspectiva psicológica, Lacárcel apunta lo siguiente:

Desde la aparición a principios de siglo de las nuevas metodologías y corrientes psicopedagógicas, se ha potenciado la investigación de la educación musical desde una perspectiva psicológica. Esta trata de que la enseñanza de la música se adapte y esté en consonancia con las exigencias y expectativas científicas que deben regir en las pedagogías musicales actuales. No solo se debe argumentar el método sobre unas bases psicológicas para el músico, el especialista en determinada disciplina musical (compositor, intérprete, director...), sino que es de vital importancia la adquisición de una formación musical para toda la población en edad escolar, fundamentada en datos psicológicos que permitan la construcción de los principios de la música y los de la educación musical, desde la psicología.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Lacárcel, Josefa (2001). *Psicología de la música y educación musical*. Ed. Machado Libros; España. Pág. 52.

Partiendo del supuesto de que la práctica que realizan los docentes que imparten la asignatura de educación musical, y que en la mayoría de los casos se hace con deficiencias, producto de una falta de formación en los rubros de psicología educativa, pedagogía y didáctica de la música, en el proceso de enseñanza se puede apreciar la necesidad de desarrollar una buena formación musical efectiva a los futuros profesores de educación básica. Pablo Aguirre opina al respecto:

[...] Todo educador musical necesita atender al desarrollo psicoevolutivo del niño, dada su importancia para el aprendizaje musical. El conocimiento creciente de que las dimensiones cognitiva, social y afectiva del desarrollo no pueden ser estudiadas de manera aislada resulta acorde con las necesidades de la educación musical [...]¹⁸⁹

Si las prácticas docentes que se observan en las aulas suelen ser reflejo de modelos reproducidos, que han sido internalizados por los docentes desde sus propias experiencias como alumnos y que por lo general no son examinados como resultado de elecciones de formación psicológica y pedagógica, entonces las orientaciones metodológicas que han predominado en las últimas décadas en el ámbito de la educación musical reconocen diferentes modelos que no se presentan como un cuerpo coherente de contenidos y estrategias que responden a una misma lógica, ya que se articulan de manera difusa, y en algunos casos se superponen para llevar a cabo un buen proceso de enseñanza de la música.

A la educación musical no se le ha considerado asignatura de importancia en la formación sistemática del sujeto, pues erróneamente se entiende como un área complementaria en el currículo de educación básica, se da una escasa sistematización y difusión de ella, debido, en algunos casos, a las diferencias de fondo existentes en los enfoques, lenguajes y maneras de comunicar dichas experiencias entre los educadores de educación musical.

¹⁸⁹ Aguirre, Pablo, Et al. (2003). *La música en la escuela: la audición*. Ed. Laboratorio Educativo: Venezuela. Pág. 12.

Planificar, desarrollar y evaluar un proyecto de educación musical significa resolver un problema; investigarlo, aprender sobre las cuestiones tanto conceptuales como prácticas que están relacionadas con él, buscar alternativas posibles, tomar decisiones, apropiarse del problema, del camino de resolución y de la solución conseguida; un involucramiento corporal, conceptual y afectivo, todo en relación. El docente debiera poseer herramientas para llevar adelante este tipo de proyectos y ser capaz de colaborar con sus alumnos al ejemplificar y ofrecer alternativas.

La enseñanza de la educación musical es inseparable de la manera como se diseña el currículo y de los alcances que éste propone. Si se entiende el currículo educativo como un conjunto de actividades de aprendizaje que se desarrolla de forma intencional con el fin de lograr ciertos objetivos de uno o varios individuos, al darse interacciones de diferente tipo: profesor-estudiante, estudiante-contenido, profesor-contenido, estudiante-estudiante, entonces un contenido de educación musical puede encontrarse dentro de un currículo escolar con fines específicos distintos a formar músicos; es decir, integrar distintos aspectos de la música en los procesos de enseñanza y de aprendizaje.

Se requiere todavía que el lugar del arte dentro de la educación (escolar, familiar y social) tenga la importancia que merece, sobre todo si se toma en cuenta que se podrán favorecer grandemente el presente y el futuro del niño y del adolescente en cualquier ámbito en que éstos se desenvuelvan, a través de las vivencias que les proporcionará el arte en edades tempranas.

Como ha quedado expuesto, el arte es una alternativa sumamente valiosa dentro de la educación, ya que las experiencias que el niño viva a través de la pedagogía artística infantil y que el adolescente tenga la fortuna de adquirir gracias a un profesor sensible que estimule su creatividad afectarán positivamente otras esferas de su actividad dentro del medio ambiente escolar y familiar, logrando con esto mejores capacidades y habilidades para enfrentarse a los problemas y

situaciones que se les presenten, lo que implica un mejor desarrollo de su pensamiento, su imaginación, su socialización y su capacidad creadora.

La educación artística aún tiene que hacer un gran recorrido dentro de nuestro medio para lograr el reconocimiento que merece y que repercutiría de manera positiva en un desarrollo más completo de los educandos, por lo que deberá procurarse su integración a la educación como un área imprescindible en la formación del niño y del adolescente.

Los problemas de la educación artística en México se vinculan necesariamente a las condiciones generales de la educación, las cuales se enfrentan al atraso histórico en materia educativa y las condiciones de inequidad en las formas de apropiación cultural; apropiación que tiene que ver precisamente con la posibilidad del desarrollo de habilidades de pensamiento mediante la apreciación de las artes y el ejercicio de las mismas representa un apoyo significativo a la creatividad, capacidad humana de transformar, modificar e innovar la realidad.

Por ello, es importante identificar el planteamiento que hace la escuela sobre la educación artística, puesto que no articula formas, costumbres, tradiciones de los grupos indígenas. Por ser así, su acción dentro de las comunidades rurales provocan serias contradicciones e incongruencias en lo pedagógico, psicológico, filosófico, político, económico-social, en sí, en toda su cultura y se va evidenciando durante el proceso educativo; es decir, se manifiesta en la falsa identidad que asumen y la negación de su cultura. Es por eso que cuando los alumnos indígenas son partícipes del proceso educativo éstos se convierten en elementos pasivos, pues sólo se concretan a asistir diariamente a los salones de clase para recibir la dosis de una educación fragmentada y memorística que no tiene significación para ellos.

Las dimensiones específicas del desarrollo infantil que cumple la estimulación de la música, el sonido y el ritmo a temprana edad:

- El lenguaje
- La motricidad
- La socialización
- La conciencia del espacio y el tiempo
- La autoestima

En el amplio ensayo *La escuela a examen*, el profesor Ricardo Vázquez Chagoyán advierte que podría ser peligroso "aumentar el peso" de las actividades artísticas en la educación, conservando el enfoque pedagógico tradicional.

De nada serviría trasladar el eje académico hacia las actividades artísticas si el tratamiento pedagógico que se hace sigue considerando a los estudiantes como receptores pasivos de información, o si se olvida que cuando se habla de formación humana integral no se trata de enfatizar el virtuosismo en el arte, sino de ofrecer a los estudiantes un abanico de campos de experimentación en los que puedan explorar sus aptitudes y desarrollarlas según sus intereses y sus capacidades.¹⁹⁰

El equilibrio entre las asignaturas artísticas y científicas permitirá un mejor desarrollo de ambos campos. La música es entonces un medio eficaz de elevar, inclusive, el rendimiento intelectual del educando.¹⁹¹

La creación artística constituye un extenso camino por los confines educativos, un camino difícil y apasionante a su vez, tanto para el maestro como para el alumno. Para el logro de esta actividad artística como un proceso creativo evolutivo, es necesario añadir que el conocimiento es la base de su construcción y debe contener los aspectos psicológicos, pedagógicos, sociológicos, culturales y artísticos para que este proceso cumpla su función de manera integral.

Tomemos en cuenta que el avance del educando se irá dando según la capacitación que tengamos como maestros; es preciso despojarnos de ideas

¹⁹⁰ Véase en Ricardo Vázquez Chagoyán. *Correo del maestro. La escuela a examen*. Diciembre de 2004 Pág. 34.

¹⁹¹ Véase en Gonzalo Camacho Díaz. (1998). *La riqueza desconocida: la Música tradicional mexicana*. Rev. Correo del maestro No.24: Año 13. Artistas y artesanos. Pág. 52

arcaicas que suponen que el niño sacará de una manera espontánea todas sus habilidades, destrezas y creatividad; el alumno se desarrollará de forma espontánea y sincera pero siempre y cuando el maestro lo estimule, dándole los elementos prácticos de la expresión artística, para que él se desenvuelva en ese campo.

Para concluir es necesario recordar a todos los maestros, preocupados por la educación artística, que un programa representa una guía de estudio, que no necesariamente se tiene que manejar paso a paso como receta, sino que tiene que tener una flexibilidad que permita adecuarse a las necesidades del grupo escuela, en el ámbito sociocultural. Además, es necesario hacer la reflexión de que un profesor de educación artística requiere conocimientos generales, que le permitan estar constantemente actualizado, ya sea en esta área, así como en otras que estén ligadas directamente con la educación artística y la cultura.

Podemos concluir este apartado diciendo que: La educación musical desarrolla el sentido del ritmo, lo que incide en la formación física, afectiva y cognitiva del niño. El desarrollar el oído no sólo sirve para el estudio de la música, sino para el resto de su formación intelectual. Suzuki sostiene que un niño que “oye mucho y bien”, que sabe escuchar y discriminar entre distintos sonidos y tonos, capta mejor los mensajes en la escuela, aprende con más facilidad y llegará a dominar el lenguaje antes que los niños no educados musicalmente. También asegura que muchos de los niños que se denominan “torpes o lentos” sólo tienen dificultades de audición, y al superar este problema, mejoran rápidamente.¹⁹²

¹⁹² Pascual Mejía, Pilar (2002). *Didáctica de la música*. Ed. Prentice Hall/Pearson: España. Págs. 18-19.

CAPÍTULO IV

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE LA PROPUESTA DIDÁCTICA

Mets äëts xtu´meepy, xjënmaa´nymyëëpy./ Tú nos señalas el camino y nos das sabiduría e identidad.

CAPÍTULO IV HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE LA PROPUESTA DIDÁCTICA

4.1. Proyecto curricular: Hacia una didáctica de la música con un enfoque intercultural

La propuesta ***Hacia una didáctica de la música con un enfoque intercultural*** tendrá como objetivo primordial, desarrollar acciones concretas para iniciar un diálogo intercultural que fortalezca el reconocimiento a los procesos culturales del pueblo Mixe del estado de Oaxaca, propiciar el respeto a la diversidad cultural, además de posibilitar una verdadera inclusión cultural entre la escuela y la comunidad en su conjunto.

Para alcanzar una educación comunitaria, la escuela debiera desarrollar en el alumno el sentido de educar para vivir, respetar su entorno, fortalecer sus creencias, mitos ritos, lengua, asimismo la capacidad de colaborar para un bienestar común, haciéndole sentir que depende de sus semejantes, de la misma forma que éstos dependen de él. Sin embargo, no basta con decir dependiente. Los valores culturales no deben ser solamente enunciados, sino que deben ser, principalmente, vividos.

La educación comunitaria se puede concebir en la cosmovisión de los Mixes como la parte vivencial que lo forma, es decir, se fundamenta en dos palabras: **ja wejën ja cajën**. La primera palabra **ja wejën** tiene varios significados: despertar, despabilar, descubrir, en tanto, **ja cajën** quiere decir, desatar desenredar, desenrollar, desenvolver. A partir de estas dos palabras tenemos una aproximación del concepto de educación vivencial, que se adapta a todas las

formas y espacios comunitarios que el *comunero-ciudadano* va descubriendo en el transcurso de su vida en comunidad.¹⁹³

Decimos pues, que Wejën es el desenvolvimiento, descubrimiento y potenciación continua y permanente de las capacidades, potencialidades, facultades, tendencias y talentos del ser humano-comunero para la creatividad e invención personal y colectiva en tres dimensiones humanas.

- Ja yaa jkën (desarrollo psicosocial y biológico)
- Ja Wënmää´ny (desarrollo de pensamiento, conocimiento, mente o saber).
- Ja jää´wën (desarrollo emocional y espiritual)

Estas dimensiones se encuentran presentes en el *humano-pueblo* desde el mismo momento en el que ocurre su jä´jtën-kaxë´jkën (nacimiento) con un potencial o majääw, principio de energía vivencial y potencia de desenvolvimiento y descubrimiento que se fortalece en el transcurso de su vida-existencia. Y puede terminar con su wënpejtën-tëk´äjtsën (regreso-transformación). Estas tres dimensiones se interrelacionan en términos de acciones y retroacciones a través de diversas actividades comunales en los espacios que nos desenvolvemos en el transcurso de nuestra vida-existencia en esta tierra-vida.¹⁹⁴

Por tanto la educación concebida desde un enfoque comunitario entra en contradicción con el planteamiento institucional, porque no es la misma lógica de aprendizaje y enseñanza que se desarrolla en el interior de las escuelas primarias. Es por eso que la educación necesita un cambio real de enfoque, de aplicación metodológica, de contenido, que considere el contexto cultural, los saberes

¹⁹³ Vid. Vargas Vásquez, Xaab Nop (2008). Wejën-cajën, las dimensiones del pensamiento y generación del conocimiento comunal. H. Ayuntamiento Constitucional de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oax., Et al Pág. 14.

¹⁹⁴ Vid. Vargas Vásquez, Xaab Nop (2008). Wejën-cajën, las dimensiones del pensamiento y generación del conocimiento comunal. H. Ayuntamiento Constitucional de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oax., Et al Pág. 29-30.

locales, los ritos y los mitos, etc. para que sea la escuela un espacio que fortalezca y promueva el aspecto cultural de los pueblos indígenas, en donde exista un verdadero diálogo cultural. Esta propuesta tendrá un gran valor emotivo, porque los actores principales que harán posible este planteamiento será el pueblo mixe del estado de Oaxaca; con gran entusiasmo ellos nos compartirán sus saberes y conocimientos.

En esta propuesta encontraremos un conjunto de lineamientos generales y estrategias que favorecerán el diálogo intercultural en el ámbito escolar, a través de las expresiones musicales del pueblo mixe del estado de Oaxaca, asimismo, los lineamientos que rijan el currículo en educación artística a partir de la cultura específicas, requieren nuevos planteamientos que atiendan las características de los contenidos del arte local, en cuyo contexto los contenidos de aprendizaje tendrían que dirigirse hacia el desarrollo de ciertas habilidades necesarias para la expresión, para la construcción de nuevos conocimientos y para el desenvolvimiento de todo el complejo proceso intercultural.

En este sentido, el amplio espectro de objetivos que abarca lo que ha sido llamado educación artística en la escuela, requiere una delimitación de contenidos para un diseño curricular más viable, no sólo en cuanto actividades sueltas y aisladas, sino convertidas en estrategias que favorezcan el proyecto educativo intercultural, que dé lugar a la formación integral de los sujetos para que accedan de manera directa a las manifestaciones culturales de nuestros pueblos indígenas.

A partir de las expresiones musicales se derivarán actividades, por un lado, se interpretará la música y, por otro, se llevarán a cabo secuencias didácticas que estarán planteadas de manera abierta, con la finalidad de que los docentes se apropien de ellas y las enriquezcan con sus propias experiencias para desencadenar un conjunto de actividades. Las posibilidades para tener amplio margen de acción serán las aportaciones que el docente le haga al material. La propuesta tendrá otras posibilidades de uso, en el sentido de que se adentrará al

mundo sonoro; proporcionará una formación básica del docente a través del estudio de la música; así también, se diferenciará la diversidad de expresiones musicales en los contextos culturales específicos; se tratará pues, de jugar con la música a través de las manifestaciones musicales de los pueblos originarios de la región mixe del estado de Oaxaca.

Sin embargo nos preguntamos ¿De qué manera la escuela potencia el desarrollo de estas cualidades? ¿Cómo recupera la cosmovisión de la cultura para su conservación? ¿En verdad el maestro está preparado para desarrollar una educación con sus propios alumnos?

Se debe construir un espacio pródigo de aprendizajes significativos y vivenciales en los espacios interculturales. En efecto, que el niño mixe o de otro contexto cultural viva la música, la danza y otras manifestaciones artísticas en forma natural y como parte de su vida diaria. La intención de la propuesta es fomentar en nuestras escuelas de educación primaria el diálogo y con base en él, promover relaciones interculturales respetuosas, abiertas, horizontales e incluyentes que permitan el enriquecimiento mutuo.

La transmisión musical se va heredando de generación en generación y se asocia con las ceremonias y festividades propias de los mixes. Así podemos mencionar por ejemplo festividades importantes como la semana santa, la fiesta grande del pueblo, el día de los santos difuntos, entre otros. Estos eventos constituyen uno de los aspectos que le da un sentido de identidad al mixe y en donde la música actúa como agente socializador en las comunidades.

¿De dónde parte este proyecto? En primer lugar consideramos que se deben retomar los saberes locales para trasladarlo al contexto escolar, considerar también las capacidades de los niños y niñas mixe (el talento y la sensibilidad) y el entorno sociocultural.

En octubre del 2003 la UNESCO declaró como resultado de la Conferencia la Diversidad musical las siguientes:

DECLARACIONES:

- *Apoyamos el derecho de cada comunidad a tener su propio y particular sistema de música y educación musical.*
- *Es una responsabilidad de los gobiernos brindar oportunidades de aprender una variedad de músicas a las personas de todas las edades.*
- *La música deberá ser enseñada por un profesional con aptitud en esa clase de música como poseedor de esa cultura. La aptitud de éstos músicos que enseñen deberá ser reconocida.*
- *Reconocemos que vivimos en un mundo cambiante, en el cual los medios de comunicación tienen un considerable impacto en la vida de los infantes, niños y jóvenes.*
- *Reconocemos la necesidad de que todas las músicas sean escuchadas y que se provean los recursos para que esto suceda.*
- *Es importante mejorar el mutuo entendimiento y respeto por la dignidad de todas las músicas e intérpretes de música.*
- *Las tradiciones locales deben ser reforzadas.*

Recientemente, en la UNESCO se creó la Comisión Internacional sobre la Educación en el siglo XXI, presidida por Jacques Delors, sobre la base de que *"una educación mejor es esencial para la mejora de la calidad de vida y para la promoción de la armonía entre los pueblos"*.¹⁹⁵

Esta comisión convino en la necesidad de diseminar los siguientes principios: a) *la música es un componente esencial de la identidad cultural de los pueblos y de la persona; b) la música es también un medio privilegiado de comunicación entre los individuos y entre las culturas; c) la música proporciona una experiencia única que*

¹⁹⁵ Véase en CONACULTA/DGCPI (2004). *Antología sobre culturas populares e indígenas. Lecturas del Seminario: Diálogos en la acción. Primera parte.* México. Págs. 39-40.

*permite a las personas de cualquier edad desarrollar su identidad y su talento contribuyendo a desarrollar su sentido de responsabilidad social.*¹⁹⁶

4.2. Naturaleza y alcance de la propuesta

La propuesta *Sembrando sonidos Diálogo intercultural en la escuela primaria a través del saber musical* la hemos concebido como una alternativa para resaltar la relación proceso educativo y contexto cultural para fortalecer y sistematizar el trabajo cultural con la tarea educativa; por lo tanto, refiere a apoyar los esfuerzos educativos que se han llevado a cabo en el aula y de esta manera contribuir al desarrollo armónico del ser humano y fortalecimiento de su cultura.

Los niños y las niñas debieran formarse con una propuesta integral y que refiera a un enfoque intercultural, pues fortalecerían y preservarían su cultura, se sentirán identificados con su contexto sociocultural, ya que por identificarse con su cultura se integrarán y lo llevará a que se solidarice con el otro, teniendo en vista intereses y aspiraciones comunes, por tanto reconocería la condición social de su cultura, convenciéndose de la necesidad de cooperar en todas las tareas con sus semejantes y de extinguir prácticas individualistas en beneficio de un bien para todos.

4.2.1. Su impacto

Para lograr los contenidos y propósitos de esta propuesta se hace necesario que el proceso educativo se vincule a la vida de los pueblos originarios y al contexto sociocultural, mediante actividades diversas, que amplíen la visión del mundo y que estimule su imaginación, su curiosidad, su capacidad de asombro y su sensibilidad.

¹⁹⁶ Op cit. (2004) págs. 43-45.

La propuesta incorpora la participación decidida del profesor como animador y facilitador para la ejecución de la propuesta y para propiciar un ambiente en donde el alumno participe de manera activa, creativa como protagonista de su propia cultura.

4.2.2. Enfoque

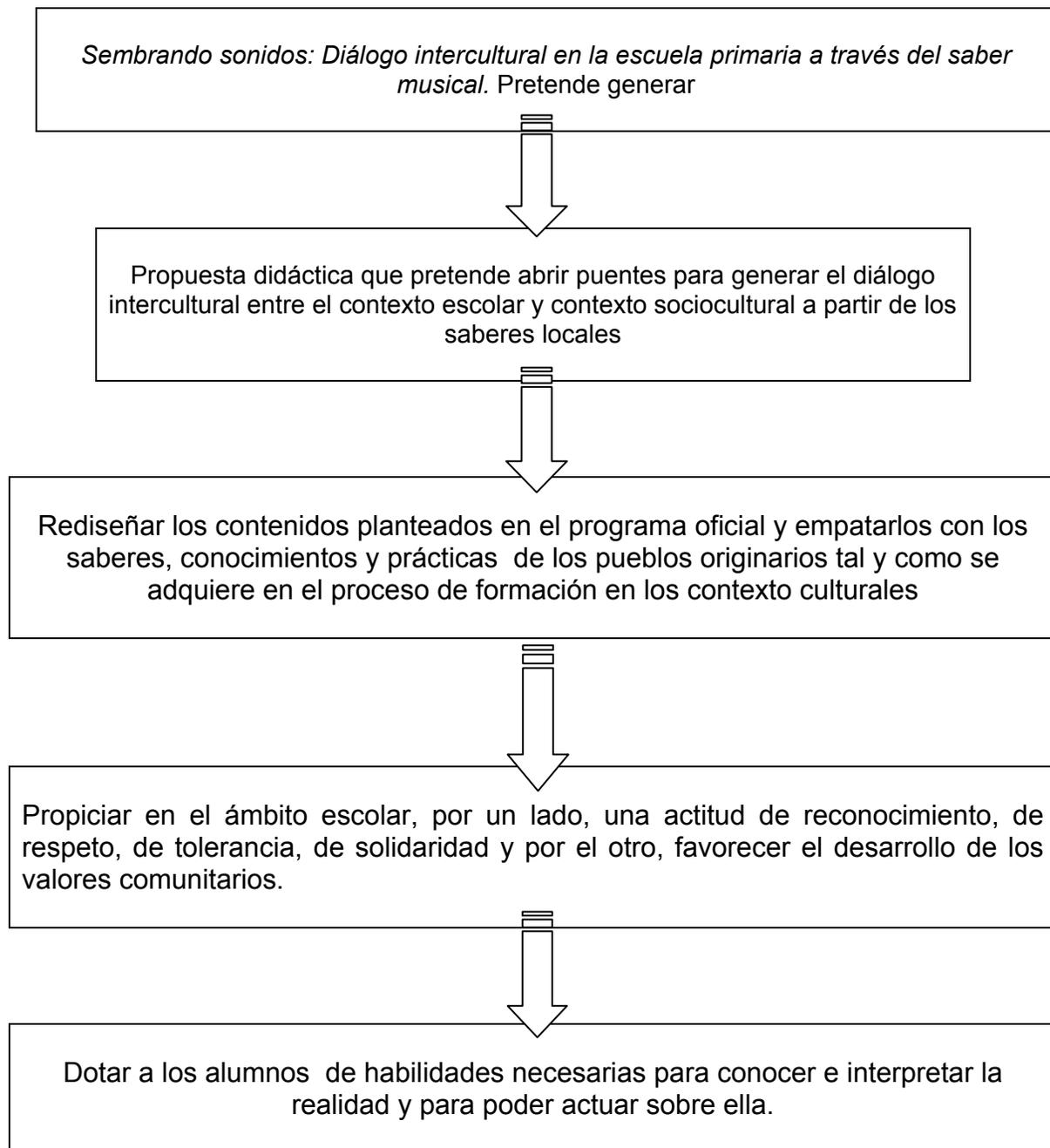
Resulta necesario replantear el enfoque, los propósitos y contenidos del planteamiento oficial de la educación musical que se imparte, pues, esta propuesta partirá de las manifestaciones y expresiones de los elementos que se dan en el orden social y cultural de un contexto local.

Para lograr un diálogo intercultural entre la escuela y el contexto sociocultural, es necesario que quien propicie ésta, asuma el compromiso de crear condiciones en la vida escolar, que permita la reorientación de la educación institucional con los aspectos, sociales, culturales y políticos, que se concrete la construcción de un proyecto donde los pueblos originarios no pierdan su identidad, que manifieste una forma de enriquecimiento mutuo y de complementariedad, porque es preciso hacerle sentir al alumno que es miembro de un todo, del cual forma parte y con el se articula.

El arte y la cultura constituye una de las estrategias más poderosas para la construcción de una comunidad intercultural. La presencia del arte en la educación contribuye al desarrollo integral y pleno de los niños y de los jóvenes. La cita corresponde a la propuesta del programa de Educación, Artística, Cultura y Ciudadanía, una de las Metas Educativas al 2021 elaboradas por la OEI. En este sentido, nuestro encuentro se adscribe a las reflexiones y propuestas actuales nacionales e internacionales para la educación.

Promover el intercambio de experiencias sistematizadas en arte, educación y diversidad con la finalidad de proponer alcances y alternativas a las políticas

educativas y culturales actuales que permitan enriquecer los procesos de desarrollo a nivel local, regional y nacional.



4.2.3. Objetivos

Esta propuesta tiene como objetivo, desarrollar acciones concretas para iniciar un verdadero diálogo intercultural que fortalezca el reconocimiento a los procesos

culturales de los pueblos originarios del estado de Oaxaca, propiciar el respeto a la diversidad cultural, además de posibilitar una verdadera inclusión cultural entre la escuela y la comunidad en su conjunto. El planteamiento de un *diálogo intercultural* en el contexto escolar, obliga a realizar un análisis profundo sobre la relación entre la escuela y la cultura local, para que a partir de ahí, se generen alternativas que propicien el acomodo cultural entre la escuela y los contextos locales.

Fundamentada la inclusión de la asignatura de Música en la escuela primaria, corresponde asignarle un lugar protagónico y que su finalidad educativa corresponda con los objetivos que irán permitiendo alcanzar, paulatinamente, esta propuesta.

Como objetivo sugerimos lo siguiente:

- El objetivo de la música en el ámbito escolar será contribuir al desarrollo pleno del sujeto, posibilitándole experiencias integradas en el espíritu general del proceso, pero atendiendo siempre un mundo particular que se traduce en el contexto cultural específico, el de las vivencias musicales-culturales.

Para el logro de estos objetivos, debe desenvolverse un proceso paulatino de desarrollo de potencialidades auditivas, rítmicas, expresivas, creativas e interpretativas, además de reflexionar en temas en los siguientes objetivos generales de aprendizaje para el área musical en la escuela.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Frega, Ana Lucía (1998). Música para maestros. P. 17.

4.2.4. Principios y criterios de la propuesta

Enunciamos algunos principios y criterios relacionados con la educación musical con un enfoque intercultural. Se propone apoyar la necesidad natural de expresión de los pueblos originarios, ofreciendo múltiples posibilidades de dar cauce a la didáctica musical que recupere: la percepción e interpretación de la realidad en el niño.

La educación musical puede y debe configurarse no sólo como una herramienta que promueva un mayor entendimiento y aceptación entre las personas de diversas culturas, sino además, como espacio de aprendizaje compartido. Las claves necesarias para que la música sea herramienta y a la vez espacio para una educación intercultural requiere la cooperación de todos en su definición—que no delimitación – de significados. Citamos a continuación algunas que pueden servirnos en el ámbito educativo:

A menudo se olvida que una concepción liberadora y creativa de la educación musical requiere necesariamente un papel activo del alumno en la definición del objeto musical y en su misma construcción. Nos referimos a la posibilidad de crear y de producir, antes que de reproducir. Para ello, el desarrollo creativo del alumno resulta clave en el marco de un espíritu educativo basado en la actividad y en la vivencia musical – y cultural – con él y con los demás. Los sentimientos, fantasía, creatividad, espontaneidad, originalidad de los niños son volcados cuando desarrollan la actividad artística y más aún, cuando en el contexto sociocultural existe una rica tradición artística que procuran conservar y fortalecer desde temprana edad.

En realidad, es necesario construir programas de música desde una perspectiva intercultural. Esto no significa abandonar el conocimiento de Bach, Mozart y Beethoven. Más bien al contrario, se trataría de incorporar la riqueza musical de las distintas culturas desde la aceptación de las diferencias en su condición u origen por un lado, y a su vez su consideración y tratamiento igualitaria por otro.

Además, el propósito y el énfasis de la música como herramienta intercultural implicaría precisamente el respeto a los fenómenos estéticos de las distintas culturas no como fin, sino como medio universal para acercarnos a espacios culturales comunes.¹⁹⁸

4.3. La función del docente

Por lo anterior, se deduce que el papel del docente es fundamental, ya que debe ser totalmente congruente en relación con todos los elementos mencionados al contactar a sus alumnos con cualquier actividad artística. El maestro, más que el ser "que sabe todo", debe convertirse en un buen conductor y orientador del grupo, que enseña a aprender.

Con esto es muy probable que tengamos que modificar bastante nuestras actitudes: no dar órdenes o establecer normas rígidamente, sin explicaciones; tampoco el maestro debe imponer su criterio, debe ser flexible y tomar en cuenta las opiniones del grupo; debe ser un animador que ayude al grupo a funcionar; estar abierto al cambio, retomar y analizar las ideas que proporcionan los alumnos, aun las que parezcan más "absurdas" o "imposibles".

¹⁹⁸ Carbonell (2000), en su decálogo para construir una educación verdaderamente intercultural, señala la importancia de crear un nuevo espacio social de respeto a las diferencias humanas y sociales desde una perspectiva de igualdad y de inclusión para todas las personas y culturas. En este sentido, la escuela debe utilizar todas las herramientas disponibles para fomentar esa convicción democrática de respeto y comprensión de la diversidad cultural. Desde luego, la educación musical puede y debe configurarse no sólo como una herramienta que promueva un mayor entendimiento y aceptación entre las personas de diferentes culturas, sino que además, como espacio de aprendizaje compartido, puede favorecer una mentalidad más abierta, ayudando desde el mismo entendimiento de las distintas formas y estéticas de las músicas del mundo a erradicar prejuicios y estereotipos, creando así una verdadera convivencia – y conciencia– intercultural. Vid CARBONELL, F. (2000). *Decálogo para una educación intercultural*. En Cuadernos de Pedagogía, No. 290, pp. 90-94.

Por otra parte, se debe propiciar la participación de todos los integrantes del grupo; hacerles sentir que se confía en ellos y en su capacidad, ya que toda persona tiene algo que enseñar a los demás.

El profesor ha de adaptarse a los niños y no hacer que éstos se acomoden a él; por encima de todo, debe ser profundamente humano y comprensivo, y habrá de tener buen cuidado en no imponer su personalidad al niño, pues cuando así lo hace, aun cuando sea inconscientemente, no permitirá alcanzar la libertad de expresión que busca.

La función del maestro es la de favorecer el autodescubrimiento del niño y estimular la profundidad de su expresión. Al enseñar arte a los niños, un factor muy importante es el propio maestro; sobre él recae la importante tarea de crear una atmósfera que conduzca a la inventiva, a la exploración y a la producción. En las actividades artísticas es, pues, peor tener un mal maestro que no tener ninguno.

El maestro ha de contar también con conocimientos acerca del desarrollo evolutivo del niño y de las etapas de expresión, ampliamente estudiadas en el área de la plástica, la cual incluye el dibujo, la pintura, el modelado y la construcción.

4.4. Planteamiento general de la propuesta

I. Área conceptual

- La importancia de la forma y contenido de la música tradicional.
- La relación y ubicación de la música en el desarrollo histórico del contexto local.
- Las relaciones existentes entre la música y las otras áreas del conocimiento en la cultura local.
- El lugar que ocupa la música en el contexto sociocultural.

La adquisición de estos conocimientos se logrará en situaciones de aprendizaje que significará el desarrollo de las siguientes áreas.

II. Área procedimental

- Escuchar música local y encontrar su relación con el entorno.
- Cantar, jugar y representar las canciones tradicionales que se identifiquen con el contexto.
- Ejecución de un instrumento de percusión para tocar sencillas improvisaciones.
- Ejecución de un instrumento musical de cuerdas para tocar sencillas melodías que se interpretan en el contexto sociocultural.

El proceso hasta aquí logrado, alcanzado los objetivos anteriores, podrá ser considerado realmente educativo si se han producido los cambios de conducta tendientes a desarrollar las siguientes actitudes.

III. Área afectivo-volitiva (o actitudinal)

- Valorar la música como medio de autoexpresión.
- Desear el progreso en sus experiencias musicales.
- Discriminar con respecto a la música, ejerciendo libremente su criterio.
- Estar concientes de los valores de ayuda mutua (tequio), Bien común, ritualidad, verdad, respeto, tolerancia, en la interpretación de la música y en su contenido.

4.4.1. Metodología

El procedimiento para realizar y concretar las actividades de este cuaderno de trabajo, se puede definir como un conjunto de tareas y compromisos. El conjunto de actividades que se propone es orientativo, pues, permite a quien lo aplique,

enriquecerlo, adaptarlo y rediseñarlo con los recursos que están a su alcance y, de esta manera, responda a las consideraciones del grupo.

Transformar y mejorar esta propuesta ha de ser compromiso de todos los que apostamos por una educación intercultural, creativa, solidaria y con libertad. No es suficiente un proceso de aprendizaje meramente lineal o teórico. Es necesario la realización práctica dentro de un proceso circular **teoría—acción—reflexión**.

Es necesario que antes y después de cada actividad se de espacio y tiempo suficiente al grupo para que se propicie el diálogo, la reflexión, pues estaremos recuperando los preconceptos y los conocimientos previos, como el análisis de la experiencia educativa.

El cómo se enseña y como se aprende depende en gran parte del éxito que obtengamos en nuestro quehacer educativo. Los conocimientos, los razonamientos, las habilidades, los sentimientos y actitudes que van a experimentar los maestros y alumnos en la puesta en marcha de este material, puede desembocar en procesos cualitativos.

4.4.2. Ejes transversales para la construcción de saberes

Los ejes transversales son *temas interdisciplinarios* que: "*constituyen temas recurrentes que emergen del contexto cultural y que aparecen entretejidos en cada una de las Áreas que integran el currículo*".¹⁹⁹ *Temas desarrollados* en el contexto de la acción escolar, a través de planteamientos de carácter cultural no considerados como paralelos a las Áreas, sino como medios que conducen a un aprendizaje que favorezca la formación científica, humanística y ético-moral de los alumnos y de las alumnas en el marco de los problemas y de los cambios sociales que puedan suscitarse en su realidad.

¹⁹⁹ Lucini, F. (1994). *Temas transversales y educación en valores*. Alauda Anaya: Madrid. Pág. 19.

La transversalidad, cuyo propósito esencial es el fortalecimiento del ser y del hacer de los niños y niñas que cursan el nivel de Educación Básica, proporciona además elementos para la transformación de la cultura escolar y establece puentes entre la educación fundamentada en las disciplinas del saber y de los procesos culturales.

*SEMBRANDO SONIDOS:
Música y voces de los pueblos de Oaxaca*

PROPUESTA DIDÁCTICA



4.5.1. Introducción

La propuesta ***Sembrando sonidos: Diálogo intercultural en la escuela primaria a través del saber musical*** tendrá como objetivo primordial, desarrollar acciones concretas para iniciar un puente entre la escuela y el contexto sociocultural para que fortalezca el reconocimiento de los procesos culturales de los pueblos originarios, además de propiciar el respeto y el reconocimiento a la diversidad cultural.

Esta propuesta consta de dos materiales: el *cuaderno de actividades* y un *fonograma*, éstos son parte de una misma intención para que las profesoras y los profesores de las escuelas primarias, acompañen a los alumnos a conocer y valorar la diversidad cultural y lingüística que existe en el pueblo mixe del estado de Oaxaca.

Oaxaca es un territorio multicultural, por lo que es necesario comprender, respetar, y apreciar la otredad. Urge abatir el desconocimiento que se tiene de las diversas culturas de la entidad, para que en esa medida se transforme la percepción generalizada de una sola cultura hegemónica, principal o “civilizada”.

Resulta imprescindible que la escuela revalore la aportación cultural de los pueblos originarios a la conformación actual de Oaxaca, porque la multiplicidad de sus manifestaciones está presente en su historia, tradiciones, fiestas, costumbres, lenguas, conocimientos, creencias, organización, sistemas normativos, valores, expresiones artísticas, formas de concebir el mundo y en su interacción con la naturaleza, entre otras. Es importante reflexionar en el aula sobre la vigencia de la cultura de dichos pueblos: ¿Qué es de ellos hoy en día? ¿Quiénes son sus habitantes? ¿Cómo viven? ¿Cómo se expresan artísticamente?, etc.

En este sentido la escuela primaria será un espacio donde se sienten las bases para el respeto y reconocimiento de la diversidad cultural, por lo que la comunidad

escolar enfrentará, con ayuda de esta propuesta didáctica, el reto de sensibilizarse sobre la importancia del diálogo entre culturas, a partir de la música, el juego y la reflexión, lo que conlleva a:

- a) Reconocer que una sola cultura e idioma han subordinado a las culturas y lenguas indígenas, lo que ha hecho casi imperceptible el modo de vida de los pueblos originarios.
- b) Propiciar que la riqueza musical del pueblo mixe sea parte del reconocimiento de todos los oaxaqueños.

4.5.2. Propósito

El propósito que persigue la propuesta didáctica: ***Diálogo intercultural en la escuela primaria a través del saber musical***, es:

- a. Contribuir a la conformación de una sociedad plural en el estado de Oaxaca.
- b. Propiciar que la riqueza cultural e idiomática de los distintos pueblos indígenas sea parte del reconocimiento de los oaxaqueños.
- c. Promover una educación musical a partir de los saberes locales.

Para alcanzar estas finalidades, el contenido del paquete didáctico que aquí se presenta consta, como ya se refirió, de un disco compacto y un cuaderno de actividades lúdicas. El fonograma contiene piezas musicales, que se grabaron *in situ* a lo largo de la región mixe del estado de Oaxaca; las canciones del disco incluyen géneros e instrumentos musicales originarios. Otros elementos claves de este esfuerzo son las niñas y los niños en edad escolar que compartieron sus

voces, los músicos, arreglistas y directores artísticos comunitarios, que nos participaron de su riqueza y grandeza musical.

4.5.3. Estructura de la Propuesta

El programa presenta una estructura que organiza actividades a partir de las expresiones musicales (música y cantos infantiles interpretados en lenguas originarias), asimismo, de acuerdo a los procesos históricos (espacial y temporal) de la música en que se desarrolló, según sea el caso: *a) música prehispánica y autóctona, b) música de conjuntos típicos y c) bandas filarmónicas*, pertenecientes a los pueblos originarios del estado de Oaxaca.

El cuaderno de actividades consta de dos apartados:

- 1) **Recomendaciones para el uso del paquete didáctico**, en donde se avistan diferentes momentos que el profesor debe considerar en el uso del material. Aquí se podrá consultar un breve glosario, el cual pretende facilitarle a las maestras y maestros la comprensión de elementos estructurales de la música y algunos términos como: *pulso, acento, ritmo, sonido, intensidad y duración*, entre otros.
- 2) **Actividades lúdicas**, esta sección se organiza en dos bloques, el primero incluye estrategias que pretenden introducir a los alumnos en los elementos básicos de la música; en el segundo, se trata de que se reflexione sobre elementos culturales (materiales e inmateriales) que se vinculan con el contenido de las piezas musicales.

4.5.4. Recomendaciones para la aplicación del paquete didáctico

Los propósitos de este paquete didáctico se pueden conseguir mediante las actividades sugeridas. Cabe señalar que cada profesor tiene la libertad para hacer las adecuaciones que considere pertinentes y la oportunidad de hacer crecer cada actividad hasta donde su experiencia y creatividad se lo permita.

Es conveniente resaltar que las actividades lúdicas se organizan en dos momentos; en el primero, que contiene siete actividades, se plantea introducir elementos básicos de la música y en el segundo, se pone énfasis en algunos aspectos culturales contenidos en las piezas musicales del fonograma, para ello se propone en las 16 actividades que incluye este bloque, una serie de preguntas para que el profesorado propicie la reflexión con los alumnos.

Las actividades lúdicas tienen la siguiente estructura: título, pieza o piezas musicales sugeridas, propósitos, desarrollo de la actividad, y sólo en el segundo bloque, se incluye el apartado de preguntas para la reflexión.

Se recomienda que en el tratamiento de los dos bloques se haga énfasis tanto en el aspecto lúdico —para que el aprendizaje sea gozoso— como en la relevancia de la música de los pueblos originarios en particular, y en su cultura en general.

A continuación se describen las etapas o momentos básicos que los y las docentes deben considerar para desarrollar las actividades de este paquete didáctico:

a) Tiempo de planear

Como profesora o profesor, le corresponde organizar previamente las tareas a desarrollar e informarse sobre el contexto cultural de donde proviene cada una de las piezas musicales que incluye el fonograma de este paquete; por lo que es

conveniente escuchar el fonograma, conseguir con antelación los materiales requeridos, leer las letras de las canciones, así como los datos de los compositores y los niños que comparten su voz y su música.

b) Tiempo de escuchar

Al inicio de cada actividad, es indispensable que motive a su grupo mediante la música, por ello será importante, en principio, escuchar hasta donde sea posible en silencio. Organice al grupo adentro o afuera del salón, escuchen sentados ó acostados, con los ojos cerrados o con los ojos abiertos, lo importante es “sentir la música”. Al escucharla, puede sugerirle al grupo que realice movimientos corporales según les sugieran los sonidos o cantos.

c) Tiempo de jugar

Posteriormente, los alumnos pueden realizar movimientos de acuerdo al ritmo de la pieza musical elegida. Se valen desplazamientos rápidos o lentos, en silencio o con bullicio, a la izquierda o la derecha, dar vueltas, rodar o saltar, todo lo que los niños sugieran, siempre cuidando no se lastimen entre sí.

d) Tiempo de platicar

Las actividades del segundo bloque son propicias para generar la reflexión colectiva; converse con sus alumnos sobre algunos rasgos particulares de su propia comunidad y de otras. Es importante discutir para revalorar los rasgos de la raíz cultural del alumnado. Fomente con su grupo el respeto y la tolerancia, cuando alguien participe se puede estar o no de acuerdo con él, lo importante es escuchar su sentir y reflexionar sobre lo que todos digan.

e) Tiempo de crear y recrear

Para no dejar en el olvido lo que cada niño ha sentido y platicado, es preciso que sus alumnos plasmen aquello que les llamó la atención durante el desarrollo de cada actividad lúdica. Motívelos a expresarse mediante un dibujo, pintura, poema,

narración, periódico mural, entre otras manifestaciones artísticas. Seguro que algunas veces la temática a desarrollar será sobre los alimentos, los vestidos, el trabajo o la lengua de la comunidad; otras veces se abordará la fiesta, la forma en que se organizan, sus relaciones con otros pueblos, la manera de interpretar la naturaleza; lo importante es crear y recrear las emociones, ideas y reflexiones que generen en sus alumnos las actividades lúdicas planteadas en este paquete didáctico. Le sugerimos que los materiales producidos por los niños sean ocupados para trabajar con otras asignaturas.

Si queremos una educación para atender las necesidades del contexto cultural y que no sea uniforme necesariamente, tenemos que hablar de una educación intercultural. Por tanto, es necesario:

1. Organizar la escuela partiendo de la idea de diversidad cultural, de sexo/género, de clase social, personal, contexto rural-urbano.
2. Organizar el aprendizaje y la convivencia de acuerdo con la idea de que las diferentes formas culturales han de acogerse en pie de igualdad, estableciendo un diálogo crítico y persiguiendo un avance de todas las personas implicadas.
3. Priorizar las necesidades inmediatas y sentidas por toda la comunidad escolar y actuar, consecuentemente, de forma integral, participativa y concreta.
4. Considerar la comunicación y el diálogo como bases del aprendizaje.

4.6 Programa de educación musical con un enfoque intercultural: Una aproximación

A continuación y a manera de ejemplo, se sugiere un programa de educación musical para la escuela primaria partiendo de los saberes locales de un contexto socio-cultural. Esta propuesta inicia a partir del reconocimiento de los periodos históricos que se identifican (Música mesoamericana, conjuntos típicos, música de banda tradicional).

Bloque I Primer ciclo

PERSPECTIVAS DE LOGROS	ACTIVIDADES
<ul style="list-style-type: none"> • Reconocer el origen de la música • Identificar los instrumentos musicales y su clasificación. • Desarrollar las capacidades iniciales y básicas para apreciar la música del contexto sociocultural. • Apreciar los bailes y las danzas del contexto sociocultural y las características de la música que los acompañan. • Reconocer otras expresiones artísticas del contexto sociocultural y su relación con la música. • Identificar las diferencias de las músicas en otros contextos socioculturales. • Aprender y recrear la música local. • Identificar la música del <i>Jarabe mixe</i> como un género propio de la cultura Ayuuk. • Crear sencillas secuencias rítmicas con instrumentos mesoamericanos. • Crear melodías con instrumentos mesoamericanos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Escuchar las músicas (de los pueblos mesoamericanos, chirimía, conjunto típico y banda tradicional) para identificar los instrumentos musicales que se utilizan para cada interpretación. • Explicar las diferencias de cada periodo musical e identificar los géneros y formas de las expresiones de la música (el jarabe y la marcha). • Investigar cómo se ejecutan los bailes y danzas del contexto sociocultural, después organizar al grupo para recrear el baile. • Identificar diferencias de ritmo, acento, instrumentación en piezas musicales del fonograma. • Reconocer que determinadas canciones son más aceptadas que otras pero no implica que sean mejores. • Escuche seis canciones del fonograma, una de cada idioma. Motíuelos a distinguir algunas diferencias entre piezas musicales ¿en cuáles se utilizan instrumentos de cuerda?, ¿en cuáles instrumentos de aliento?, ¿qué canción es la <i>más lenta</i>?, ¿cuál es <i>más rápida</i>?, ¿cuál es la más alegre?, ¿cuál la más triste?, etc. • Escriba en el pizarrón el nombre de cada una de las piezas musicales escuchadas y registre cuál de ellas es la preferida de las niñas y los niños. Explique que la canción que más les gustó no implica que sea mejor que las otras canciones. • Distingan que además de la lengua y la música, los pueblos originarios o comunidades tienen otras características semejantes, pero con rasgos característicos diferentes, como en el vestido, la comida, las creencias, entre otras.

Correlación del contenido:

El espacio geográfico. El espacio vivido, partiendo de lo próximo del niño. La población. Las actividades económicas. El agua y su importancia, etc.

Bloque II Segundo ciclo

PERSPECTIVAS DE LOGROS	ACTIVIDADES
<ul style="list-style-type: none"> • Identificar el proceso histórico que ha tenido la música (música mesoamericana, música colonial, música de conjuntos típicos, música de bandas filarmónicas) y sus principales características (diferencias y coincidencias). • Conocer patrones armónicos, rítmicos y melódicos de cada una de las músicas. • Recrear escenas (labranza, el festejo, rituales, una granja, etc.); emociones: alegría, tristeza, enojo, miedo; u otras que los niños propongan a partir de la audición de las diferentes músicas. • Organizar la banda rítmica utilizando algunos instrumentos musicales de acuerdo a los períodos musicales que correspondan. • Reconocer los elementos básicos de la música: Ritmo, pulso, melodía y acento. • Identificar las cualidades del sonido • Crear patrones rítmicos • Entonar, silbar o tararear sencillas melodías. 	<ul style="list-style-type: none"> • Escriba en el pizarrón el nombre de cada una de las piezas musicales escuchadas y registre cuál de ellas es la preferida de las niñas y los niños. Explique que la canción que más les gustó no implica que sea mejor que las otras canciones. • Distingan que además de la lengua y la música, los pueblos originarios o comunidades tienen otras características semejantes, pero con rasgos característicos diferentes, como en el vestido, la comida, las creencias, entre otras.
<p>Correlación del contenido:</p> <p>El contexto y las actividades económicas. Problemas ambientales. Deterioro y contaminación. Tala indiscriminada de árboles. Impacto ecológico sobre el medio ambiente.</p>	

Bloque III Tercer ciclo.

PERSPECTIVAS DE LOGROS	ACTIVIDADES
<ul style="list-style-type: none"> • Identificar las principales características musicales (Formas y contenidos) en el proceso histórico (música precolombina, música colonial, música de conjuntos típicos, música de bandas filarmónicas). • Conocer patrones armónicos, rítmicos y melódicos de cada una de las músicas. • Recrear escenas a partir de las propuestas musicales • Organizar la banda rítmica utilizando algunos instrumentos musicales de acuerdo a los períodos musicales correspondientes. • Reconocer los elementos básicos de la música: Ritmo, pulso, melodía y acento. • Componer temas musicales a partir de la música que se escucha. • Hacer ensambles con las diferentes músicas. • Inventar coreografías, pasos, vestuarios de las diferentes músicas. 	<ul style="list-style-type: none"> • A partir de la audición escribir las formas y contenido de la música. • Escriba en el pizarrón el nombre de cada una de las piezas musicales escuchadas y registre cuál de ellas es la preferida de las niñas y los niños. • Con instrumentos de percusión proponer diferentes patrones rítmicos. • Interpretar melodías con algunos instrumentos musicales. • Realizar dictados rítmicos y armónicos. • Recrear la fiesta del pueblo donde los niños hagan música, danzas, representaciones teatrales de diversas situaciones del festejo. • Organizar la feria (musical, dancística, artesanal, etc.) dependiendo de las expresiones culturales que se dan en el contexto sociocultural.
<p>Correlación del contenido:</p> <p>Organización de las comunidades mixas. Formas de transmisión del conocimiento a través del tiempo. Importancia de los mitos y leyendas como forma de transmisión de cultura.</p>	

4.7. Breve glosario para comprender algunas nociones de música

A continuación se explican brevemente algunas nociones de los elementos estructurales de la música. La finalidad es que usted comprenda mejor algunos términos que se emplean en el contenido de las actividades lúdicas. Considere que carecerá de relevancia didáctica hacer memorizar al alumnado tales conceptos, tampoco será útil su dictado.

¿Cómo identificar el pulso?

El pulso es un sonido siempre igual, es la unidad de medida en cualquier pieza musical, es el *corazón* de la música y permite identificar el tiempo en una interpretación musical.

En ocasiones el pulso coincide con las sílabas que tienen las palabras. En los siguientes ejemplos se puede observar que al repetir las sílabas de los nombres en voz alta, éstas se pueden acompañar palmeando las manos o con un tambor u otro instrumento de percusión.

Gua-da-lu-pe ♥ ♥ ♥ ♥	Gua-da-lu-pe ♥ ♥ ♥ ♥	Gua-da-lu-pe ♥ ♥ ♥ ♥
Hi-la-rio ♥ ♥ ♥	Hi-la-rio ♥ ♥ ♥	Hi-la-rio ♥ ♥ ♥
Juan ♥	Juan ♥	Juan ♥
Jo-sé Luis ♥ ♥ ♥	Jo-sé Luis ♥ ♥ ♥	Jo-sé Luis ♥ ♥ ♥
Hil-da ♥ ♥	Hil-da ♥ ♥	Hil-da ♥ ♥

¿Qué es el ritmo?

El ritmo en la música, es una sucesión de *figuras rítmicas* distintas en el tiempo, organizadas en pulsos y acentos que percibimos como una estructura. Un aspecto fundamental del ritmo es la duración de los sonidos. En un canto por ejemplo, lo encontramos al palmar cada una de las sílabas del verso en lugar de cantarlas. *Es cuando mis manos dicen lo mismo que mi boca.*²⁰¹

Las cualidades del sonido

Las cualidades del sonido: *intensidad, altura, timbre y duración* son parte intrínseca de la música.

Intensidad: Se refiere al volumen fuerte o quedito de un canto o canción.

Altura: Refiere a lo grave y agudo de la voz y el sonido.

Duración: Representa el tiempo en que se mantiene un sonido: corto o largo.

Timbre: Permite distinguir la voz o los instrumentos musicales; cada persona tiene un timbre de voz diferente, lo mismo que cada instrumento.

²⁰¹ Hemzy de Gainza, Violeta (1991). "La inciciación musical del niño". Ed. Ricordi: Argentina. Véase en Bronstein, Raquel, Rebeca Braverman y Silvia Dubovoy (1991) *Juguemos con la música*. Ed. Trillas: México. pág. 16.

4.8. Cajón de actividades

1. La banda rítmica

(Esta actividad se puede realizar con todas las piezas musicales)

Desarrollo de la actividad:

Para construir con el grupo instrumentos de percusión y conformar una banda rítmica, aproveche materiales reciclables como cajas de cartón, botes de plástico, botellas, alambre, etc., y aquellos que encuentren en el entorno natural: vainas, tocomates, ramas, hojas secas, piedras, semillas, etc. A continuación le sugerimos cómo construir claves, panderetas, maracas, timbales y raspadores.

Claves:

Se recortan dos trozos de palo de escoba, aproximadamente de 20 cm cada uno. Para tener otro tipo de claves se pueden sustituir las maderas por dos piedras.

Pandereta:

Se aplanan las corcholatas, se perfora el centro y se colocan en un aro de alambre o se pueden clavar en un palito de madera.

Maracas:

Se meten piedritas, semillas de frijol o arroz, arena, etc., en botellas de plástico o botes de aluminio. Se pueden clasificar las maracas dependiendo del contenido de cada envase.

Timbales

Se elaboran con cajas grandes, se forran, se decoran y se percuten con dos palitos o con las manos.

Raspadores

Se utilizan botellas de plástico que tengan canaletas y que se puedan raspar.

Propósitos:

Construir instrumentos de percusión.

Identificar el pulso, el acento y el ritmo como elementos de la música.

Antes de que empiece a tocar la banda seleccionen y escuchen una pieza musical del fonograma *Sembrando sonidos* para identificar el pulso, el acento

y el ritmo. Después formen tres equipos, uno de timbales que lleve el pulso, el de raspadores el ritmo, y las claves para marcar el acento.

Procuren que los equipos intercambien funciones e instrumentos.

Ahora sí, integren la banda musical para percutir diferentes instrumentos siguiendo la canción elegida.



2. La canción más antigua

Desarrollo de la actividad:

El grupo investigará sobre la canción más antigua y más querida que se cante o se interprete en el pueblo, región o estado.



Propósitos:

Indagar la temporalidad de las canciones tradicionales que se cantan y juegan en el pueblo.

Reconocer las canciones, melodías, bailes y juegos tradicionales que dan identidad a un pueblo.

Preguntas para la reflexión:

¿En qué tiempo se cantaba o interpretaba?, ¿por qué? ¿Quién la compuso? ¿A quién se la cantaban? y ¿Por qué se canta en la actualidad?

4. Que baile mi cuerpo

(Esta actividad se puede realizar con todas las canciones)

Desarrollo de la actividad:

Sentados en semicírculo, escuchen la canción del fonograma que consideren más alegre. Pida al grupo que elija a una niña o a un niño para que dé las siguientes instrucciones que se ejecutarán al ritmo de la música:

¡Que baile mi cara!

¡Que baile mi cabeza!

¡Que bailen mis hombros!

¡Que bailen mis brazos!

¡Que baile mi tronco!

¡Que bailen mis pies!

Inventen otras instrucciones.

Después designen a otra u otro estudiante para marcar con los pies el *pulso* y el *acento*. Le sugerimos utilizar la pieza musical *Sáa mbioxhu Comitancillo*.

¡Todas y todos a marchar!

¡Paso corto en su lugar!

¡Marquen con el pie derecho!

¡Avanzar! ¡Ya!

¡Paso corto en su lugar!

¡Marquen con el pie izquierdo!

Propósito:

Ejercitar las nociones de pulso, acento y ritmo.

Reconocer las canciones, melodías



5. Las estatuas

(Esta actividad se puede realizar con todas las piezas musicales)

Desarrollo de la actividad:

Escuche con el alumnado alguna pieza musical del fonograma *Sembrando sonidos*. Después solicíteles que se muevan libremente por todo el salón al tiempo del canto elegido. Indíqueles que cuando se suspenda el canto, ellos deben de quedarse quietos como estatuas. Repita el juego durante toda la canción, alternando movimientos y quietud.

Propósito:

Relacionar sonidos con movimientos y silencio con quietud.



6. Los espejos

(Esta actividad se puede realizar con todas las piezas musicales)

Desarrollo de la actividad:

Escuche con los niños y las niñas alguna pieza musical del fonograma. De acuerdo con el pulso de la música solicite a los niños que propongan movimientos que se puedan realizar en espejo, esto es, forme dos filas de alumnos una frente a la otra; en la primera fila estarán los espejos que imitarán todos los movimientos, gestos y posturas, y en la fila de enfrente estarán los niños que, de inicio, propondrán los movimientos; posteriormente cada fila intercambiará funciones.

Propósito:

Generar movimientos libres a partir del ritmo de la música.



7. El jarabe mixe

(Esta actividad se realiza con la pieza musical no. 5)

Desarrollo de la actividad:

Investigue con sus alumnos cómo se baila el *Jarabe mixe*. Si no consigue información pertinente inventen alguna coreografía; después organícense para recrear el baile.



Propósitos:

Aprender y recrear el jarabe mixe.

Identificar la música del Jarabe mixe como género de identidad de la cultura Ayuuk.

Preguntas para la reflexión:

¿En qué fechas del año el pueblo ayuuk baila y danza el *Jarabe mixe*? ¿has bailado el *jarabe mixe*? ¿hay en tu comunidad un baile o una danza? ¿Quiénes interpretan la música?

Es importante que se distinga las danza y baile tradicionales de los bailes populares.

8. La ronda tradicional

(Esta actividad se puede realizar con las piezas musicales)

Desarrollo de la actividad:

Organizarse en círculo, y elegir los pasos y las secuencias rítmicas de las rondas: Denme la mano y Catarina runngu. Animar al grupo para inventar diversas coreografías.



Propósitos:

Desarrollar secuencias coreográficas a partir de rondas.

Reconocer las canciones, melodías bailes y juegos tradicionales que dan identidad a un pueblo.

Preguntas para la reflexión:

¿A qué juegas con los niños de tu pueblo, barrio, colonia o comunidad? ¿A qué jugaban tus papás cuando eran niños? ¿Qué otras rondas cantaban tus papás cuando eran niños? ¿Qué otras rondas te sabes? ¿En tu comunidad qué juegos tradicionales juegas con tus amigos?

9. Prohibido bailar

(Esta actividad se puede realizar con todas las canciones)

Desarrollo de la actividad:

Lea a sus alumnos el siguiente relato:

“Se acerca la fiesta de mi pueblo, niños, jóvenes, adultos y ancianos la esperan con mucha alegría. El pueblo se caracteriza porque le gusta bailar. En el día grande de la fiesta se reúnen todos en la plaza principal del pueblo para bailar hasta el amanecer; sin embargo, cierto día, la autoridad municipal que no era muy afecta a la danza y al baile, dispuso que el baile no fuera libre y ordenó que se bailara por separado. A partir de ese momento las personas bailaban cada quien por su lado; al siguiente año les dejó bailar tocándose los dedos; pasaron los años y podían bailar tocándose el codo; al siguiente año tocándose la cintura; después de varios años los dejó bailar por pareja; últimamente los ha dejado bailar en pequeños círculos; finalmente se convenció que la gente era más feliz si todos bailaban haciendo un gran grupo y otra vez los habitantes de mi pueblo fueron felices; cuando terminaba el baile todos se daban un fuerte abrazo.”

Después pida que bailen, al ritmo de la pieza musical “Niña bonita”, de acuerdo a las modalidades que menciona el relato:

¡Bailen por separado! ¡Bailen tocándose el codo! ¡Bailen tocándose la cintura! ¡Bailen en parejas! ¡Bailen en pequeños círculos! ¡Bailen haciendo un gran grupo!



Propósitos:

Realizar movimientos rítmicos a partir de un relato.

Reflexionar sobre la organización política de la comunidad.

Preguntas para la reflexión:

¿Cómo se elige a la autoridad municipal en tu comunidad?
¿Quiénes eligen a la autoridad municipal?
¿Quiénes conforman la autoridad municipal?
¿Cuántos años dura la autoridad municipal?
¿En todas las comunidades del estado se eligen a las autoridades de la misma forma? ¿Puede una autoridad impedir actividades como en la narración?

10. Mi vestimenta

(Esta actividad se puede realizar con todas las piezas musicales)

Desarrollo de la actividad:

Organizarse para que al ritmo de alguna pieza musical del fonograma, caminen en un gran círculo. Realizar movimientos acordes con cada indicación: ¡Caminen como si trajeran huaraches (zapatos, tenis, etc.) grandes!... ¡Caminen como si trajeran huipiles (pantalones, refajos, gabanes, camisas, blusas, etc.) apretados!... ¡Caminen como si trajeran sombreros (gorros, paraguas, etc.) pequeños!... Hagan las combinaciones que consideren necesarias. Dibujen el tipo de vestido que se usa en su comunidad. Investigar cómo vestían los abuelos. Con la información recabada elaboren un periódico mural.



Propósito:

Reconocer que en diversas comunidades de estado de Oaxaca se utiliza vestimenta propia de cada cultura.

Preguntas para la reflexión:

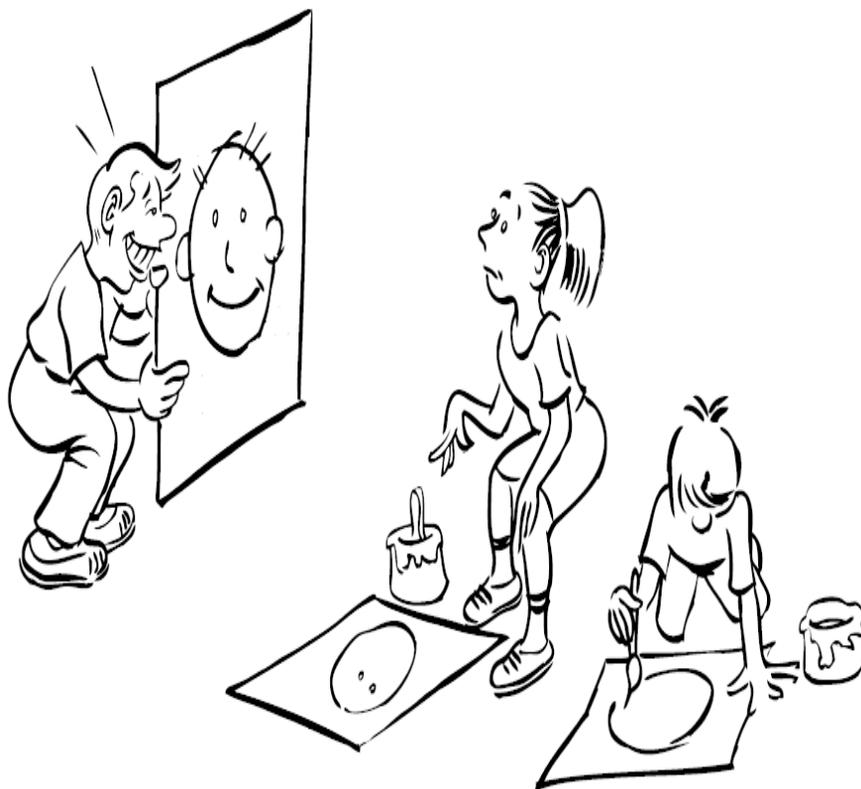
¿Qué hace que el ser humano use ropa o vestido? ¿Visten igual las personas en todas las comunidades? ¿Qué factores influyen para determinar el tipo de ropa que se usa en una comunidad? ¿Utilizan en tu comunidad alguna vestimenta particular para eventos especiales (bodas, mayordomías, velas y funerales, entre otros)? ¿Hay en tu comunidad una vestimenta particular que no se utilice en otras comunidades o regiones?

11. Al son que toquen canto

(Esta actividad se puede realizar con todas las piezas musicales)

Desarrollo de la actividad:

Elaboren en cartulinas dibujos de rostros que expresen diferentes estados de ánimo (alegría, tristeza, enojo, etc.). Elija un canto del fonograma *Sembrando sonidos* y procuren memorizarlos o leerlo. Interpreten varias veces el ritmo de la pieza musical elegida. Después modifiquen la entonación intentando manifestar tanto con la voz como con la expresión corporal, el estado de ánimo que se representa en cada uno de los de los dibujos, los cuales serán mostrados de manera alternada. Ilustrar algunas situaciones emotivas que la música evoque.



Propósito:

Representar diferentes estados de ánimo.

Preguntas para la reflexión:

¿La pieza musical que interpretaron te pareció triste, alegre, suave, dramática, etc.? ¿Qué emociones puede provocar la música? ¿Relacionas alguna situación emotiva -fiesta, funeral, viaje, otra comunidad, etc.- con algún tipo de música en particular?, ¿cómo cual?

12. Recreando sonidos

(Esta actividad se realiza con la pieza musical no. 5)

Desarrollo de la actividad:

Elijan una pieza musical del fonograma y escúchenla con atención. Organícense para escenificar situaciones a partir de lo que les evoca la música. Representen escenas y paisajes: una playa, una ciudad, una granja, y otras que se propongan. La actividad se puede realizar de manera individual o por equipos. Pedir al grupo que invente una historia o cuento a partir de la música que ha escuchado.

Propósitos:

Escenificar situaciones y paisajes a partir de la música.



Preguntas para la reflexión:

¿Con qué asocias la canción? ¿Qué te recuerda? ¿Qué te imaginaste al escucharla? ¿Si estuvieras lejos de tu comunidad la recordarías con música?

11. La lotería tradicional

(Esta actividad se puede realizar con todas las piezas musicales, excepto con las piezas instrumentales)

Desarrollo de la actividad:

Los alumnos seleccionarán nueve palabras de cada uno de los idiomas que aparecen en alguna de las letras de las piezas musicales del fonograma. Dividir una hoja de papel en nueve partes iguales; elaboren los dibujos de las palabras que seleccionaron para construir una *lotería*. Después escriban el nombre del dibujo en español y en el idioma correspondiente. Jugarán a la lotería alternando ambos idiomas. Ejercitar la pronunciación de las palabras escuchando piezas musicales del fonograma.



Propósito:

Introducir la enseñanza de lenguas originarias de su región.

Preguntas para la reflexión:

¿Sabías que en el estado de Oaxaca además del español existen otras lenguas? ¿Qué idiomas originarios de Oaxaca conoces? ¿En tu región qué idiomas se hablan? ¿Has visto palabras escritas en lenguas originarias de tu región? ¿cuáles? Elabora otra lotería con las palabras más común en lenguas originarias de tu región.

12. Diversidad musical

(Esta actividad se puede realizar con todas las canciones)

Desarrollo de la actividad:

Escuche seis canciones del fonograma, una de cada idioma. Motívelos a distinguir algunas diferencias entre piezas musicales ¿en cuáles se utilizan instrumentos de cuerda?, ¿en cuáles instrumentos de aliento?, ¿qué canción es la *más lenta*?, ¿cuál es *más rápida*?, ¿cuál es la más alegre?, ¿cuál la más triste?, etc. Escriba en el pizarrón el nombre de cada una de piezas musicales escuchadas y registre cuál de ellas es la preferida de las niñas y los niños. Explique que la canción que más les gustó no implica que sea mejor que las otras canciones.

Distingan que además de la lengua y la música, los pueblos originarios o comunidades tiene otras características semejantes pero con rasgos característicos diferentes, como en el vestido, la comida, las creencias, entre otras.



Propósito:

Identificar diferencias de ritmo, acento instrumentación en piezas musicales del fonograma.

Reconocer que determinadas canciones son más aceptadas que otras, pero que esto no implica que sean mejores.

Preguntas para la reflexión:

¿A todo el grupo le gusta el mismo tipo de música?, ¿lo que les gusta a unos es mejor que lo que le gusta a otros?, ¿vale lo mismo la música tradicional que tocan en tu comunidad que la música tradicional de otras comunidades?, ¿por qué es importante reconocer y respetar la música tradicional de otras comunidades?

Conviene aclarar que cuando se hace mención del término "música tradicional" es para distinguirla de la música "comercial", que se escucha tanto en la televisión como en las radios de la iniciativa privada.

13. Serpientes hambrientas

(Esta actividad se puede realizar con todas las piezas musicales)

Desarrollo de la actividad:

Organice al grupo en equipos; indique al alumnado que se tomen de la cintura para construir “serpientes”. Haga sonar alguna de las piezas musicales del fonograma *Sembrando sonidos* y al ritmo de la música, cada serpiente deberá “comer” o atrapar la cola de las otras. Quien lo consiga, incorporará a su cola la serpiente mordida. Gana quien construya la serpiente más grande.



Propósito:

Reflexionar sobre los personajes que aparecen en los mitos y leyendas.

Reconocer que la música es un elemento que alegra las actividades lúdicas.

Preguntas para la reflexión:

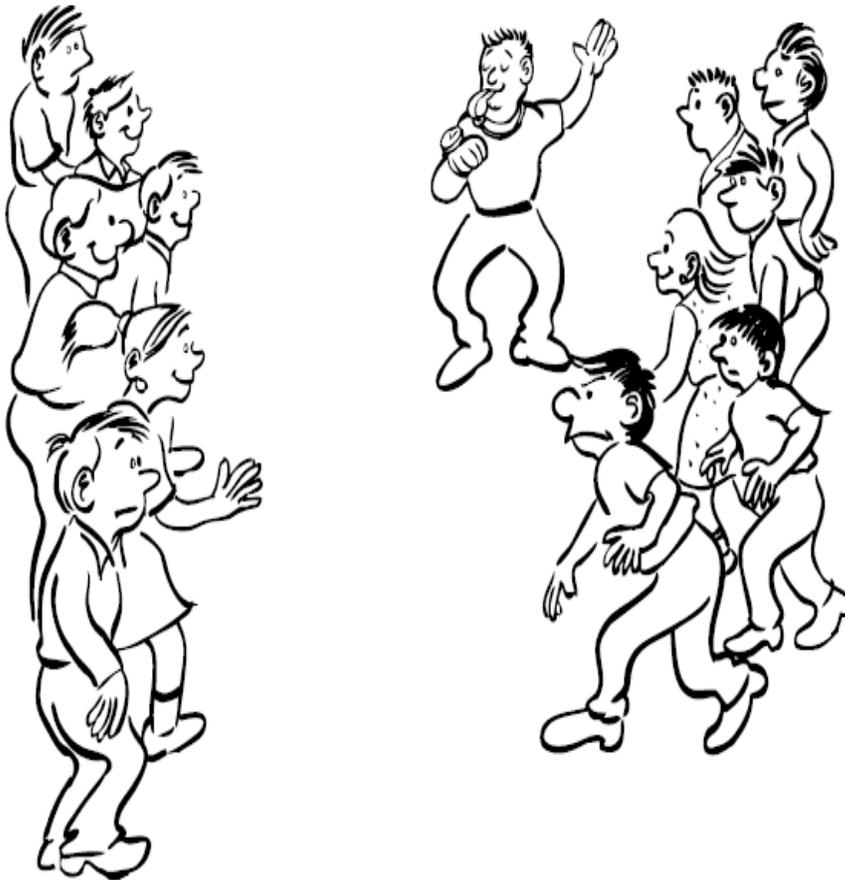
¿Conoces algún mito o leyenda donde el personaje sea una serpiente? ¿Tiene tu comunidad una leyenda o mito famoso? ¿Qué otras leyendas o mitos conoces? ¿Participan animales en los mitos o leyendas que conoces?

14. Todos a cargar

(Esta actividad se puede realizar con todas las piezas musicales)

Desarrollo de la actividad:

Divida al grupo en dos equipos. Delimite un área de juego, después indique que cada equipo tiene que transportar a todos sus integrantes de un extremo a otro del área señalada; ganará quien pase al mayor número de compañeros en el lapso de una pieza musical. Es importante que todos colaboren al momento de transportar a sus compañeros.



Propósito:

Que los alumnos reflexionen sobre la esencia del trabajo colectivo (el tequio, gozona, mano vuelta, faena, etc.).

Reconocer que la música es un elemento que alegra las actividades lúdicas.

Preguntas para la reflexión:

¿Cuáles son las ventajas del trabajo equipo? ¿Qué ocurre si alguno o algunos de los integrantes del equipo no quieren colaborar? ¿En tu comunidad se realizan actividades de colaboración como el tequio, la gozona, la mano vuelta, la guelaguetza o la gueza? ¿En qué trabajos colectivos tienen la obligación de colaborar las personas para el beneficio común.

15. Te reconozco y te abrazo

(Esta actividad se realiza con la pieza musical no. 5, 7, 9)

Desarrollo de la actividad:

Haga sonar la pieza musical 5, 7, ó 9 del fonograma *Sembrando...*, invite a bailar a todos los integrantes del grupo, primero de manera individual. Explique que en el momento que grite un numeral, por ejemplo ¡dos!, bailaran en pares, si dice ¡tres!, bailarán en tríos, ¡cuatro! En cuartetos, y así sucesivamente. Al suspender la música las parejas, tríos, cuartetos, etc., se darán un abrazo. Es importante sugerir al alumnado que no se abracen siempre con las mismas compañeras o compañeros. Los equipos que no logren integrar el número señalado de integrantes dejarán el juego.



Propósitos:

Trabajar la convivencia, la inclusión, el respeto y el reconocimiento del otro.

Preguntas para la reflexión:

¿Cómo es el abrazo que das (fuerte, tímido, incómodo, etc.)? ¿Y el que recibes? ¿Es fácil abrazar a otro? ¿El abrazo que diste al inicio es igual al que diste al último? ¿Qué sensaciones te produce abrazar y ser abrazado? ¿Por qué es importante el contacto mutuo? ¿Qué impide abrazar al otro o la otra? Terminará el juego reflexionando que nos sentimos bien cuando estamos en paz con todos y nos toman en cuenta, cuando nos acercamos a las demás personas y nos reciben como amigos.

16. Nuestra diversidad cultural

(Esta actividad se puede realizar con las piezas musicales)

Desarrollo de la actividad:

Elegir una de las piezas musicales del fonograma y escucharla en grupo; identificar a qué región geográfica y a qué pueblo originario pertenece. Después, organizarse para realizar un periódico mural (conformar equipos para que cada uno se responsabilice de alguna de las secciones del periódico, entre otras: mapa en el que se ubique el territorio del pueblo originario elegido, idioma, paisaje de la región, lugares sagrados de la zona, número de habitantes, flora y fauna, principales fechas de sus celebraciones cívicas y religiosas y música y artesanías del lugar).



Propósito:

Que el alumnado identifique datos, elementos geográficos y características del pueblo originario al que pertenecen las piezas musicales del fonograma.

Preguntas para la reflexión:

¿Cuántos pueblos originarios hay en la entidad? ¿Cuántos idiomas se hablan? ¿Qué idiomas se hablan en tu región? ¿Se puede distinguir a un pueblo originario por el tipo de música que interpretan, por cómo visten, por cómo bailan, por lo que comen, por la manera de celebrar el día de muertos? ¿Qué aspectos culturales de tu comunidad son semejantes a los de otros pueblos?

17. La música de mi comunidad

(Esta actividad se puede realizar con todas las canciones)

Desarrollo de la actividad:

Escuchar las siguientes piezas musicales: *La danza de los enmascarados de Comitancillo*, *Arrullo* y *Dénme la mano*, y en grupo determinar con cuál de ellas se pueden realizar las siguientes actividades: bailar una danza, realizar una ronda o arrullar a un bebé. Describan verbalmente en qué son semejantes y en qué diferentes. Escriban un texto libre sobre la pieza musical que más les gustó.



Propósito:

Identificar diversos contextos culturales en donde se utiliza la música.

Preguntas para la reflexión:

¿En qué actos o situaciones se escucha música en tu comunidad? ¿Conoces algún acto o situación en que se interprete música especial? ¿Existe un grupo, conjunto o banda tradicional en tu comunidad? ¿Qué tipo de música interpreta? ¿Existe un conjunto de música tradicional en las comunidades circunvecinas?

18. Mitos y creencias

(Esta actividad se puede realizar con todas las piezas musicales)

Desarrollo de la actividad:

Lea con sus alumnos el siguiente relato:

La señal del mal agüero

La noche era oscura, lluviosa y fría; se escuchaba a lo lejos el aullido de la zorra; mientras transcurría la noche, el aullido se acercaba aún más al pueblo; me encontraba despierto y atento para ver si la zorra pasaba cerca de mi casa o se paraba junto a mi parcela, sin embargo, poco a poco me fui tranquilizando porque los aullidos se alejaban. Al día siguiente, muy temprano empezaron a sonar las campanas de la iglesia con los repiques mortuorios; había fallecido alguien; pensé: *¡alguien se quedó dormido y no escuchó el aullar de la zorra! Otra vez la zorra y la muerte hicieron de la suya.* La zorra como emisaria de la muerte había consumado la ordenanza de llevarse el alma al camposanto de alguna persona que ignoró los designios de la muerte.

Cuentan los abuelos que hay que estar bien atentos cuando escuchemos aullar a la zorra, pues esos aullidos significan que la muerte anda merodeando por ahí, y que está buscando almas que estén dormidas plácidamente y que no velan su vida para defenderla. También cuentan los abuelos, que si la zorra se llegara a presentar junto a nuestras casas, de inmediato la espantemos para evitar que cumpla con la encomienda de la muerte; en primer lugar, debe hacerse sin miedo, y después tomar fuertemente el molcajete con la piedra para hacerlos tocar varias veces, como si fuera una gran campana, los sonidos que éste produce llegan hasta el cielo y de inmediato tenemos protección, la zorra al instante huye con el rabo entre las patas y no se aparece por ahí por varias semanas.

Creencia de la cultura mazateca

(Adaptación de Jehú Reyes de la Rosa, al relato oral de Saúl Pereda habitante mazateco de la agencia de Cuauhémoc, Chilchotla; Oax.)

Propósito:

Conocer la importancia de los mitos y leyendas de los pueblos originarios.

Preguntas para la reflexión:

¿Qué es el mal agüero? ¿En tu pueblo qué mito o creencia del mal agüero existe? ¿Quién te contó historias de mal agüero? Además del álbum ilustrado que han elaborado en el aula ¿existe algún otro libro que hable sobre ello?

Después de la lectura escuchen la interpretación musical *El son de la zorra* del fonograma *Sembrando sonidos*; organice al alumnado en dos equipos, uno para que escenifique con movimientos corporales dicha historia al son de la pieza musical y el otro para que al ritmo de la música acompañará la escenificación con los instrumentos de percusión, cuya elaboración se sugiere en la primera actividad de este cuaderno.

Investiguen, escriban e ilustren otros relatos de *señales de mal agüero* para elaborar un álbum ilustrado.

Organicen visitas para acudir a leer los relatos a algunas casas de la comunidad.



19. Coloreando la música

(Esta actividad se puede realizar con todas las canciones)

Desarrollo de la actividad:

Elijan alguna de las piezas musicales del fonograma y escúchenla con atención. Para esta actividad se sugiere a las niñas y a los niños que utilicen crayones de diferentes colores para expresar, en una hoja de papel, el pulso y el acento de una pieza musical. Para graficar el pulso pedir que pinten puntos o rayas al compás de la pieza musical elegida. Para graficar el acento pedir que tracen pequeños círculos al ritmo de la pieza musical.

Propósito:

Plasmar el pulso y el acento mediante actividades pictográficas.



20. Se extravió el sonido

(Esta actividad se puede realizar con todas las canciones)

Desarrollo de la actividad:

Escuchen una de las cinco piezas musicales sugeridas para esta actividad, utilícenla como fondo musical poniendo atención en los instrumentos de percusión. Proponer que se esconda una pareja, la cual percutirá una campana, una clave, una maraca o cualquier otro instrumento de percusión; indicar que se debe hacer sonar el instrumento musical al ritmo de la pieza elegida. El resto del grupo se cubrirá los ojos con un pañuelo; la pareja que porta el instrumento musical, lo hará sonar y el resto del grupo tratará de encontrarlos. El juego se repite varias veces cambiando parejas e instrumentos.

Propósito:

Identificar los instrumentos de percusión que intervienen en una pieza musical.



Adaptación del juego:
“¿Dónde están los niños?” de Aguirre, Pablo, et al (2003) en: *La música en la escuela: audición*. Ed. Graó: España; p. 37.

La educación musical en las escuelas de educación básica debiera plantearse considerando el proceso social-histórico del desarrollo de la música del pueblo ayuuk, es decir, a partir de patrones y concepciones de la música prehispánica, música de orquesta típica y música de banda: *Primer ciclo*: improvisaciones de células rítmicas melódicas y armónicas con instrumentos que aludan a lo prehispánico (tambor, flautas, ocarinas, caracoles, *huehuetl*, etcétera). *Segundo ciclo*: aprenderán a tocar instrumentos de cuerdas y percusión (guitarra, mandolina, bajo quinto e instrumentos de percusión) de manera empírica y formando grupos típicos. *Tercer ciclo*: aprenderán la lectura y escritura de la música, también aprenderán la técnica de ejecución de algún instrumento aliento que participa en la banda de música filarmónica para organizar ensambles hasta formar la banda de música. Asimismo en cada uno de estos ciclos, el docente debe buscar relacionar esta formación con las otras asignaturas del nivel educativo.

CONCLUSIONES

Nuestros pueblos originarios nos demandan con urgencia un proyecto educativo integral, incluyente, flexible, respetuoso, en donde ellos tengan participación; es decir, donde sus experiencias, saberes, aspiraciones, preocupaciones y necesidades sean tomados en cuenta para incorporarlos en el proyecto educativo institucional. La educación en el ámbito cultural es un proceso de aprendizajes y auto-aprendizajes en la convivencia integral del contexto sociocultural, con la naturaleza y con el entorno material e inmaterial. El proceso de formación y educación de los sujetos se origina en un ambiente donde el individuo aprende a vivir —se educa para vivir— en términos de lo colectivo. Sin embargo, la escuela y el contexto sociocultural prácticamente se encuentran aislados y llenos de prejuicios y contradicciones, por lo tanto, la escuela no responde a los intereses de la comunidad y lo más importante es que no facilita la inserción del niño en su contexto, causa que trae como consecuencia que los pueblos originarios no se inserten en la lógica educativa institucional, pues les es ajena.

La escuela como institución formativa debiera estimular el fortalecimiento y preservación de los elementos culturales, pues es uno de los preceptos de la educación intercultural, el educando aprendería a vivir y a convivir con los otros de su mismo contexto. También incumbe a la escuela vivir la cultura de los pueblos originarios, partiendo de sus festejos, ritos y mitos, lengua, su sistema de organización, expresiones artísticas. De esta manera el alumno también pudiera darse cuenta de la importancia del valor de sus raíces culturales. Es preciso que la escuela primaria sea parte viva de la situación cultural que se requiere reivindicar, impulsar, preservar, valorar y brindar mayores y mejores oportunidades de desarrollo. El objetivo final de la educación intercultural es llegar a sentir y a comprender la cooperación y la solidaridad de todos, se debe lograr la subordinación de lo individual a las metas del bien común. Esto es una necesidad urgente, pues actualmente el individualismo subordina los intereses colectivos, de

interacción, de armonía, de supervivencia de los pueblos originarios, y pretende impulsar una sociedad cosificada, consumista e individualizada, que debilita a los pueblos indígenas de sus raíces, de su cultura, de su cosmovisión.

Pero, promover una educación intercultural en la escuela primaria no significa igualar, uniformar; por el contrario, significa diferenciar y distinguir para que el alumno en el proceso y al término de su formación adquiera y reconozca lo propio de su contexto sociocultural. Educar de esta forma quiere decir configurar la capacidad de entendernos con nuestros semejantes, teniendo presente el reconocimiento de cuánto dependemos de los demás y en qué medida ellos dependen de nosotros. Esta educación significa formar para el bien común, buscando la solución de problemas. Los niños y las niñas debieran formarse con esta idea, pues ellos serán miembros responsables frente a su cultura, para integrar y actuar en las prácticas de un contexto social con intereses y aspiraciones comunes.

Para ello la educación musical tiene el potencial de promover la comprensión de mitos, ritos y creencias que no pueden ser enseñadas por el conocimiento disciplinario; sino a través de los saberes que en éstos se implican.

La enseñanza musical debe iniciarse teniendo como objetivo que el estudiante encuentre el significado de la música local, la disfrute y la valore plenamente. Además, desarrollar las capacidades sensibles del alumno dejando a un lado la creencia de que para tener acceso a ella sea mediante el estudio formal de la música (un conocimiento especializado en solfeo y técnica de interpretación de algún instrumento musical). Esto será posible durante la educación del nivel básico; por eso, el niño debe escuchar y apreciar un amplio repertorio musical, sean “obras clásicas”, música tradicional de las diferentes regiones de Oaxaca, de otros estados de México u otros tipos de música, que permitan una estimulación auditiva constante. Las manifestaciones musicales de cada cultura poseen su

propia riqueza y complejidad, sin que ello implique lo mejor o lo peor, pues las culturas musicales sólo son diferentes.

Por otro lado, el estrecho vínculo de esta manifestación con la danza, permite que ambas actividades artísticas puedan ser utilizadas dentro del aula; por ejemplo, para enmarcar e introducir lúdicamente a los alumnos en asignaturas como historia, geografía o cualquier otra asignatura, según sea la creatividad del docente.

Existen muchas formas de aprovechar la música tradicional de los pueblos originarios dentro del salón de clase, para que no se reduzca su empleo sólo a festivales escolares. La música y en sí todas las áreas artísticas son excelentes recursos y estrategias didácticas. Como maestros tendríamos que plantearnos la necesidad de generar nuevas formas de enseñanza, en donde vinculemos lo artístico con lo intelectual y lo cultural. Uno de los objetivos del proceso de educación escolar debe ser el desarrollar las capacidades racionales y sensibles de nuestros alumnos de manera integral, consideramos que explorar este campo a partir de nuestro acervo musical es una alternativa viable, pero sin perder de vista que éste debe tener un enfoque intercultural que ayude a preservar y a fortalecer las tradiciones culturales de los pueblos originarios.

Es vital insistir en la importancia de tomar en cuenta los indicadores culturales al momento de planear los programas de estudio, para que tanto los docentes como los estudiantes adquieran una consciencia sobre el valor de las artes y la cultura y la transmitan desde su entorno más inmediato, hasta los ámbitos más amplios en los que se desenvuelven.

En la formación de maestros y capacitadores para impartir la clase de educación artística, también se debe fomentar la sensibilidad cultural, estrechar la relación de contenidos educativos entre la pedagogía artística y afianzar los contenidos de historia, patrimonio tangible e intangible y diversidad cultural –étnica, cultural y lingüística– de los pueblos originarios. Adicionalmente, se debe inculcar en los

docentes la aplicación del concepto de *aprender haciendo en colectivo*; la mejoría permanente de la calidad de la enseñanza; el fortalecimiento y potenciación de la apreciación y expresión, y la concepción de la práctica docente como parte inherente y vital del proceso educativo en artes y no como una supuesta “pérdida de tiempo”.

A partir de todo lo planteado en los capítulos anteriores se hacen las siguientes consideraciones finales:

- Que es necesario un reconocimiento y acercamiento que permita extender entre la escuela y las culturas un puente escuela-comunidad, el cual permita que los maestros se reencuentren con el compromiso social que contraen para incidir en la transformación de la realidad socio-cultural o, en el último de los casos, con la preservación y fortalecimiento de la cultura de los pueblos originarios.
- Que se reformulen los planes de estudio de educación básica y se le asigne mayor número de horas a la educación artística en sus diferentes áreas, concediéndole la misma importancia que a la enseñanza de las matemáticas o el español.
- Que en las escuelas normales se enseñe a los estudiantes con mayor énfasis y de manera teórico-práctica, la pedagogía del arte infantil.
- Que en las escuelas del nivel básico la asignatura de educación artística sea impartida por profesores especialistas en algun(as) área(s) del arte, lo que implicaría un dominio de ésta(s) y una preparación para encauzar su enseñanza hacia la expresión y la creatividad.

- Que en cada escuela de preescolar y primaria exista un profesor especialista en educación artística infantil —así como se encuentra uno de educación física— y que funja como asesor de la planta docente.
- Que se promueva la realización de investigaciones en este campo, para aportar conocimientos de nuestra realidad educativa en torno al arte y de sus vinculaciones con el aprendizaje de la lecto-escritura y las matemáticas, el desarrollo de la creatividad, el desarrollo socioemocional, su aplicación para apoyar el trabajo con los niños que tienen necesidades educativas especiales, los problemas conductuales, la prevención de la delincuencia, las relaciones docente alumno, el papel de los padres de familia como facilitadores de la expresión artística, el desarrollo del lenguaje, la memoria, etcétera.
- Que se busquen estrategias de trabajo en donde las actividades artísticas sean producto de los saberes locales; sobre todo, cuando se trata de comunidades indígenas con una clara tradición artística, como es el caso de los mixes en el estado de Oaxaca

Abordar lo cultural en cualquiera de sus aristas representa una tarea difícil, recorrer los caminos escabrosos que constantemente se nos presentan, es un reto; sin embargo, en esa búsqueda por explicarnos la problemática actual y en la perspectiva de vislumbrar alternativas, el desafío siempre resulta tentador, porque posibilita entrever escenarios futuros que, a su vez, nos pueden ayudar a dar un sentido y dirección a los problemas que contrarrestan lo valioso que tenemos:

Nuestra

cultura.

FUENTES DE INFORMACIÓN

BIBLIOGRAFÍA

- Adell, Joan Elies (1995). *La ficción del original*. Ediciones Episteme; en Eutopía 2ª época, Vol. 83.
- Alcaraz Antonio (1991). *Reflexiones sobre el nacionalismo mexicano*. Ed. Patria: México.
- Aguirre, Pablo et al (2003). *La música en la escuela: la audición*. Ed. Graó/Laboratorio educativo; Vol 22 de la Col. Claves para la innovación educativa; España
- Alsina, Pep (1997). *El área de educación musical: propuesta para aplicar en el aula*. Ed. Graó: Barcelona.
- Aubague, Laurent et al. (1983). *Dominación y resistencia lingüística en Oaxaca (El caso de la Mixe Alta)*, Oaxaca, Unidad Regional Oaxaca-DGCP/IISUABJO, México.
- Bajtín, Mijailovich (1999). *Estética de la creación verbal*. Ed. Siglo XXI: México.
- Ballesteros, Leopoldo (2000). *Con Dios y con el cerro*. Las semillas de la palabra en el pueblo mixe: México.
- Barabas, Alicia y Miguel Bartolomé, (1984). *El rey Cong-Hoy. Tradición mesiánica y privación social entre los mixes de Oaxaca*, Oaxaca, Centro Regional Oaxaca, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México.
- Barbosa Pescador, David (2003). *La música tradicional de Oaxaca*. Secretaría de Cultura de Oaxaca.
- Beuchot, Mauricio (2000). *Tratado de hermenéutica analógica: hacia un nuevo modelo de interpretación*. UNAM-FFL/Itaca: México.
- Bermell, M. Ángeles (1993). *Interacción música y movimiento en la formación del profesorado*. Ed. Mandala: Madrid.
- Bertely Busquets, María (2001). *Conociendo nuestras escuelas: un acercamiento etnográfico a la cultura escolar*. Ed. Paidós: México.
- _____, Coord. (2007). *Historias, saberes indígenas y nuevas etnicidades en la escuela*. CIESAS: México.
- BICAP, (2001). *La voz y la palabra del pueblo del ayuuik*. UPN/BICAP/Porrúa: México.
- Bisquert, Adriana (1977). *Las Artes plásticas en la escuela*. Ed. Ministerio de Educación y Ciencia: España.
- Boturini, Benaducci (1996). *Idea de una nueva historia general de la América Septentrional*. "Enciclopedia de México", V. 2: Mexico.
- Bronstein, Raquel et al (1991). *Juguemos con la música: Manual del conductor*. Ed. Trillas: México.
- Cabello Moreno, Antonio (1985). *Panorama musical de la ciudad de México*. DDF Col. Popular Cd. De México.
- Castellanos, Pablo (1970). *Horizontes de la música precortesiana*. Ed. FCE: México.

- Chalmers, Graeme (2003). *Arte, educación y diversidad cultural*. Ed. Paidós: España.
- Chamorro, Arturo Coord. (1997). *Sabiduría popular*. Colegio de Michoacán: México.
- Chance, John (1989). *La conquista de la Sierra: Españoles e indígenas de Oaxaca en la época de la Colonia*. IOC/FOESCA/CIESAS: México.
- Checa, Francisco Coord. (N.d.). *La función simbólica de los ritos*. Ed. Icaria: España.
- Christensen, Bodil y Samuel Martí (1998). *Brujerías y papel precolombino*. Ed. Euram: México.
- Collín, Laura (1994). *Ritual y conflicto*. INI: México; Col. Fiestas de los pueblos indígenas.
- Crossley-Holland, Meter (1994). *Los artefactos musicales prehispánicos del occidente de México*. CADEMAC: México.
- Davidson, L. y SCRIPP, L. (1991). *Educación y desarrollo musicales desde un punto de vista cognitivo*. En: D.J. Hargreaves (e1990) *Infancia y educación artística*. Madrid: Morata, España.
- Díaz Tepepa, Ma. Guadalupe (2001). *Técnica y tradición. Etnografía de la escuela rural mexicana y de su contexto familiar y comunitario*. El Colegio de Tlaxcala/Plaza y Valdés: México.
- Donington, Robert (1982). *La música y sus instrumentos*. Alianza: Madrid.
- Eliade, Mircea. (1983). *Mito y realidad*. Ed. Labor: Barcelona.
- _____, (1983). *El mito del eterno retorno*. Alianza Editorial: Madrid.
- Estrada, Julio (1973). *Música y músicos de la época Virreinal*. SEP/Diana: México.
- _____, (1984) *La música de México*, 5 tomos, UNAM: México.
- Florescano, Enrique (1998). *Etnia Estado y Nación: ensayos sobre identidades colectivas en México*. Ed. Nuevo Siglo Aguilar: México.
- Fraisse, P. (1976). *Psicología del ritmo*. Ed. Morata: España.
- Fridman, R. (1997). *La música para el niño por nacer: los comienzos de la conducta musical*. Ed. Amarú: Salamanca.
- Fuentes Mata, Irma (2001). *Integrar la educación artística: Política educativa, integración curricular y formación docente colectiva*. Ed. Plaza y Valdés: Col. Polifonía; México.
- Galindo, Miguel (1992). *Nociones de historia de la música mexicana*. CONACULTA/INBA/CENIDIM: México.
- Galinier, Jacques (1990). *La mitad del mundo*. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes. IIA/UNAM, CEM/INI: México.
- García Icazbalceta, Joaquín (1971). *Códice Franciscano de la Nueva colección de documentos para la historia de México*. Ed. Porrúa: México.
- Garza, Mercedes de la, (1990). *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*. UNAM: México.
- Gay, José Antonio (2000). *Historia de Oaxaca*. Ed. Porrúa: México,
- Geertz, Clifford (2005). *La interpretación de las culturas*. Ed. Gedisa: España.
- _____, (1994). *Conocimiento local*. Ed. Paidós: España.
- Girard, René (1995). *La violencia y lo sagrado*. Ed. Anagrama: España.

- Gonzalo Díaz, Gonzalo. (1998). La riqueza desconocida: la Música tradicional mexicana. *Rev. Correo del maestro No.24: Año 13. Artistas y artesanos.*
- González Villanueva, Pedro (2004). *Presencia Saleciana entre los mixes.* Carteles editores: México.
- Hargreaves, David J. (1986). *Música y desarrollo psicológico.* Ed. Graó: España.
- _____ (1991). *Infancia y educación artística.* Madrid: Morata, MEC. (Ed. original: *Children and the Arts* . Londres: Open University Press.1989).
- Hammersley, Martín y Paul Atkinson (1994). *Etnografía: Métodos de investigación.* Ed. Paidós: España.
- Hernández Moreno, Antonio (1993) *Música para niños: Aplicación del método intuitivo de audición musical a la educación infantil y primaria.* Ed. Siglo XXI: México.
- Herrera, Julio Coord. (2002). *Cinco década de investigación sobre música y danza indígena.* Vol. I/INI: México.
- Kraemer Bayer, Gabriela (2003). *Autonomía indígena región mixe: relaciones de poder y cultura política.* UACH/CONACYT/Plaza y Valdés: México.
- SEDESOL. *Transístmica: Col. Etnografía contemporánea de los pueblos indígena de México.* INI: México.
- Jardow-Pedersen, Max (1999). *La música divina de la selva.* CONACULTA/DGCP: México.
- Jorquera, M. C. 2000. *La música y la educación musical en la sociedad contemporánea.* Leeme, 6.
- Kraemer Bayer, Gabriela (2003). *Autonomía indígena región mixe: relaciones de poder y cultura política.* UACH/CONACYT/Plaza y Valdés: México.
- Kuroda, Etzuko, (1993). *Bajo el Zempoaltépetl. La sociedad mixe de las tierras altas y sus rituales,* Oaxaca, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), IOC, México.
- Lacárcel, J. (1995). *Psicología de la música y educación musical.* Madrid: Visor.
- León Portilla M. (1992). *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses* (Texto de los informantes de Sahagún).
- Lisbona Guillén Miguel (2004). *Sacrificio y castigo entre los los zoques de Chiapas.* UNAM: México.
- Lizama, J. Jesús y Daniela Traffano Coord. (1998). *Cuadernos de Historia eclesiástica No. 2.* FOESCA: México.
- León Pasquel, Lourdes de Coord. (2001). *Costumbres, leyes y movimiento indio en Oaxaca y Chiapas.* CIESAS/Porrúa: México.
- Lisboa Guillen, Miguel (2004). *Sacrificio y castigo entre los zoques de Chiapas.* UNAM: México.
- López Austin, Alfredo (1994). *Los mitos del tlacuache.* Ed. Alianza: México.
- López Motta y Raúl Prado García (2002). *Ap Ayuuk.* Ed. N.d. México.
- López Moreno, Roberto (2001) *Crónica de la música de México.* Ed. Lumen: Argentina.
- López Castro, Gustavo et al (2006). *Música sin fronteras: Ensayos sobre migración, música e identidad.* CONACULTA/DGCPi: México.
- Lucini, F. (1994). *Temas transversales y educación en valores.* Alauda Anaya: Madrid.

- Maldonado Alvarado, Benjamín (2002) *Geografía simbólica*. Documento del Centro de Información y documentación CID/ Dirección General de Culturas Populares e Indígenas/CONACULTA: México.
- _____, (2005). *Desde la pertenencia al mundo comunal: Propuesta de investigación y uso de experiencias y saberes comunitarios en el aula indígena intercultural de Oaxaca*. CEA-AIIA/FUNDACIÓN FORD: México.
- Malmström, Dan (1977). *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. Ed. FCE: México.
- Martí, Samuel (1998). *Música precolombina*. Ed. Euram: México.
- Martínez Miura, Enrique (2004). *La música precolombina*. Un debate cultural después de 1942. Ed. Paidós Ibérica: Barcelona.
- Martínez, Ma. Luisa y Carlos Escaño Coords. (2008). *Nuevas propuestas de acción en Educación artística*. Ed. SPICUM/Universidad de Málaga: España. Anexo en CD pág. 22.
- Mateos-Vega, Mónica. Entrevista Periódico La Jornada Año 21; No. 7542; 23 de agosto de 2005. México.
- Mancilla, J. Ignacio (coordinador) (1994). *Sierra Juárez, trabajo comunitario*, cinco tomos, INI, Centro de Estudios Históricos de la Cuestión Agraria Mexicana, México.
- Mejía, Jorge (1998). *La Historia de la Música de la Catedral de Oaxaca de 1555 a 1800*. Conferencia magistral: Oaxaca.
- Mercado, Ruth (1999). *El trabajo docente en el medio rural*. DIE: México.
- Mendoza T., Vicente (1982). *La canción mexicana*. FCE: México.
- _____, (1997). *Música indígena Otomí*. UNAM: México.
- Mills, J.(1997). *La música en la enseñanza básica*. : Ed. Andrés Bello: Santiago de Chile
- Moreno Rivas, Yolanda (1989). *Historia de la música popular mexicana*. Ed. Patria: México.
- Motolinía, Toribio (1971). *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España*. UNAM: México.
- Münch Galindo, Guido (2003). *Historia y cultura de los mixes*. UNAM/IIA: México.
- Nahmad, Salomón (compilador). (1994). *Fuentes etnológicas para el estudio de los pueblos ayuuk (mixes) del estado de Oaxaca*, Oaxaca, CIESAS e Instituto Oaxaqueño de las Culturas, México.
- Ornelas Tavares, Gloria (2000). *Formación docente en la cultura: Un proyecto cultural educativo para la escuela primaria*. SEP/UPN: México.
- _____, (2005). *Práctica docente y dinámica cultural en la escuela primaria*. UPN/Porrúa: México.
- Orta Velázquez, Guillermo (1970). *Breve historia de la música en México*. Ed. Porrúa: México.
- Pascual Mejía, Pilar (2002). *Didáctica de la música*. Ed. Prentice Hall/Pearson educación; Madrid.
- Paz Sandín, Esteban (2003). *Investigación cualitativa em educación: fundamentos y tradiciones*. Ed. Mc Graw Hill: Espana.
- Pérez Homem, Beatriz et al (1997). *Aprender a escuchar: cuentos musicales para educación musical*. Ed. CCS: Madrid.

- Pérez Vázquez, Laura Rebeca (2001). *El cuerpo, el movimiento y el arte en la educación preescolar y primaria*. SEP/UPN: México.
- Ramírez Godoy, Guillermo (1995). *Ramas de identidad: historia y conceptos de la cultura y el arte popular*. Universidad de Guadalajara y Promoción cultural de Jalisco: México.
- Rebolledo, Nicanor (2009). *Cultural, escolarización y etnografía*. UNIVERSIDAD/IBEROAMERICANA: México.
- Rendón Monzón, Juan José (2003). *La comunalidad: modo de vida en los pueblos indígenas*. Tomo I. CONACULTA: México.
- Reuter, Jas (1985). *La música popular de México*. Panorama editorial: México.
- Reyes, Jehú (2005). *Manual de aplicación: Taller Jugando con la música. Documento interno*: México
- Rockwell, Elsie (1980). *Comentarios sobre la Política del Lenguaje en México*. En documentos del Foro *La política del lenguaje en México*. Indigenismo y Lingüística. UNAM: México.
- Romero Frizzi, maría de los Ángeles (1996). *Historia de los pueblos indígenas de México*. CIESAS/INI: México.
- Romer, Martha (1982). *Comunidad migración y desarrollo: El caso de los mixes de Totontepec*. INI/SEP: México.
- Saldívar, Gabriel, (1994). *Historia de la música en México*. SEP-INBA México.
- Swanwick, K. (1991). *Música, pensamiento y educación*. Madrid: Morata.
- SEP (1999) *Programa y materiales de apoyo para el estudio: Educación Artística II*: México.
- SEP (2000). *Libro para el maestro: Educación artística. Primaria*. México.
- Small, C. (1989). *Música, sociedad y educación*. Ed. Alianza: Madrid.
- Spradley, James (1980). *Observación participante*. Rinehart/Winston: New York.
- Storms, Ger (2003). *Juegos musicales*. Ed. Graó, Col 191, España.
- Téllez, J. L. 1985. *Para acercarse a la música*. Madrid: Salvat.
- Tirzo Gómez, Jorge Coord. Et al (2005). *Educación e interculturalidad: Miradas a la diversidad*. UPN/SEP: México
- Torres, Gustavo (2003). *Měj xěew: la gran fiesta del señor de Alotepec*. CDI: México
- Turrent Lourdes (1993). *La conquista musical de México*. FCE: México.
- Varea Falcón, María de los Ángeles (2006). *Rumbo a una educación artística intercultural (propuesta pedagógica para la ries)*. SEP/UPN: México.
- Vera Tejeiro, Ana. (1989). *El desarrollo de las destrezas musicales: un estudio descriptivo". Infancia y aprendizaje*. Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid: España).
- Vera, Bertha Lorena (2006). *El arte: Factor determinante en el proceso educativo*. Conferencia magistral Ciudad Universitaria/UNAM: México.
- Vigotsky, Lev S. (2002). *La imaginación y el arte en la infancia*. Ed. Coyoacán: México.
- Welch, G. F. (1998). Early Childhood Musical Development. *Research in Music Education*, E.U.
- Willens, Edgar (1994). *El Valor humano en la educación musical*. Ed. Paidós: Barcelona.

Woods, Peter (1987). *La escuela por dentro: La etnografía en la investigación educativa*. Ed. Paidós: España.

Zenatti, A. (1981). *L'enfant et son environnement musical*. Issy-les-Moulineaux: E.A.P.

ANEXOS

ANEXO I Consideraciones metodológicas.

1.1. Particularidades del trabajo etnográfico

Durante el desarrollo de esta investigación se utilizaron las técnicas: Observación participante y Entrevista semi-estructurada. La observación participante facilitó estudiar la forma de vida no verbal de los informantes y tener una relación más íntima e informal con los sujetos que se observaron en su ambiente natural, y en relación con entrevista <http://www.monografias.com/trabajos12/recoldat/recoldat.shtml> - [entrev](#) permitió hacer surgir actitudes <http://www.monografias.com/trabajos5/psicoso/psicoso.shtml> - [acti](#) y sentimientos que el entrevistado sería incapaz de expresar de una forma directa como lo define Pérez (2000) en cualquiera de nuestras relaciones actuamos y reaccionamos en función no sólo de nuestros objetivos <http://www.monografias.com/trabajos16/objetivos-educacion/objetivos-educacion.shtml> personales, sino también de lo que nos dicen o hacen los demás, por lo tanto fue más cercana al diálogo.

Para que un etnógrafo pueda narrar sus experiencias de campo entren quienes comparten su mismo horizonte significativo, no basta con mostrar que estuvo ahí, que participó en la vida de los protagonistas y que realizó un sinnúmero de técnicas e instrumentos de investigación, sino que el etnógrafo educativo, situado cómo intérprete, debe hacer explícito el proceso de autocompresión que experimentó al interpretar, narrar y producir un texto acerca de la cultura escolar.

En el proceso de investigación de campo recurrimos a las siguientes técnicas e instrumentos de investigación:

- Observación directa.
- Cuestionarios

- Aplicación de entrevistas a profundidad

Con la observación directa permitirá conocer el contexto social donde se ubica el objeto de estudio. Al respecto Schopenhauer,²⁰² nos dice que: “la observación directa como tarea no consiste en contemplar lo que nadie ha contemplado todavía, sino meditar, como nadie ha meditado aún, sobre lo que todo el mundo tiene ante los ojos”. Esta técnica de observación directa me permitirá constatar cómo la educación formal recupera o no la aplicación de las actividades artísticas y que papel juega la educación no formal en el proceso de formación artística de los niños y niñas mixes, así como situar en los alumnos los conocimientos de su propia cultura en el proceso de formación a la luz de una educación específica denominada bilingüe intercultural y lo que hay detrás de esta denominación.

- a) *La observación*: Se caracteriza por registrar todos los detalles de los eventos que ocurren en el trabajo de campo. Inclusive se registran las reacciones, sensaciones, análisis instantáneos o intuiciones del investigador, que se producen durante la observación. La observación etnográfica tiene un código que permite brindar una información rigurosamente precisa. Registra tanto la oralidad como el lenguaje corporal. Como técnica, este tipo de observación es utilizada dentro de otro tipo de investigaciones cualitativas. Sin embargo es preciso aclarar que hacer registro etnográfico no es hacer etnografía. Sólo es hacer uso de un recurso técnico.
- b) *La entrevista a profundidad*: es una entrevista no estructurada, sin pauta fija que se caracteriza por armarse como una conversación. las preguntas suelen solicitar descripciones generales e ir centrándose en los tópicos que interesan tanto al entrevistador/a como a la persona entrevistada. las preguntas van pidiendo aclaraciones, ejemplificaciones, contrastación, etc.

²⁰² Citado por Madeleine Grawitz en Abruch Linder, 1994 Op.cit

c) *La revisión de fuentes documentales*: la etnografía tiene sentido en contextos determinados y por eso es necesario complementar la información producida por las técnicas anteriores, con fuentes documentales que den cuenta de datos históricos y contextuales que le den coherencia a la investigación.

En cuanto a los instrumentos de investigación se aplicarán a los sujetos activos en la definición del tipo de formación que reciben. Lo anterior porque se gestan en escenarios locales diversas experiencias educativas articuladas por la educación familiar y la vida comunitaria.

1.1.2. Los diarios de campo

Los Diarios de Campo son una herramienta efectiva en ese proceso intencional de desarrollar investigación cualitativa etnográfica en el aula y promover reflexiones sistemáticas sobre la información registrada. Un Diario de Campo, es una invitación a visitar la práctica pedagógica vivida, describir densamente las experiencias y promover la renovación del quehacer educativo en la práctica cotidiana.

En la investigación educativa con enfoque cualitativo, el uso del diario de campo se realiza necesariamente, en relación con otras técnicas de investigación tales como la observación participante y las entrevistas abiertas entre otras. Su uso sistemático requiere por parte de quien realice observaciones participantes en un aula, un registro de notas completas, detalladas y precisas.

Es recomendable tomar notas después de cada observación, -si es posible también durante el proceso de observación-, dado que las notas proporcionan los datos que son la materia prima de la observación participante. Esto exige por parte del observador una sostenida disciplina.

El diario propuesto no es un registro de acontecimientos tipo agenda sino más bien un cuaderno de apuntes en el que se anotan, organizada y creativamente, en secciones y según una metodología claramente definida, experiencias, senderos tomados y abandonados, intersecciones significativas, imágenes recurrentes y símbolos personales del “nosotros” y los “otros”. El diario es intensivo porque significa un esfuerzo de reflexión y sistematización desde la perspectiva de los sujetos de estudio con quienes realizamos la investigación educativa.

Entre los instrumentos se utilizaron: grabadora, cámara fotográfica, cámara de video y cuadernos de campo y computadora.

1.1.3. Triangulación de la información

Una de las técnicas de análisis de datos más características de la metodología es la “triangulación”. El principio básico consiste en recoger y analizar datos desde distintos ángulos para compararlos y contrastarlos entre sí, según Glaser y Strauss (citado por Goetz y Le Compte; 1998). La triangulación impide que se acepte fácilmente la validez de sus impresiones iniciales; amplía el ámbito, densidad y claridad de los constructos desarrollados en el curso de la investigación.

En el vértice inferior de un triángulo invertido se ubican las categorías sociales, definidas como representaciones y acciones sociales inscritas en los discursos y prácticas lingüísticas y extralingüísticas de los actores. *En otro de los vértices, ubicado en el nivel superior izquierdo del mismo triángulo, se ubican las categorías de quien interpreta, que se desprenden de la fusión entre su propio horizonte significativo y el sujeto interpretado. En el último vértice superior se sitúan, de*

*modo paralelo, las categorías teóricas producidas por otros autores, relacionadas con el objeto de estudio en construcción.*²⁰³



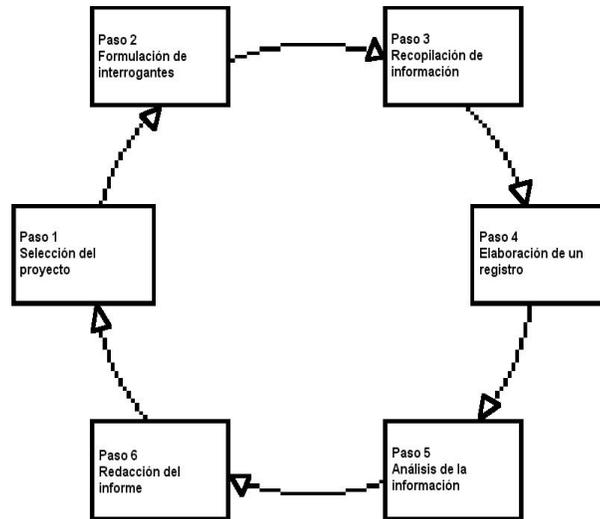
El ejercicio de la triangulación consiste básicamente en la comparación de información para determinar si ésta se corrobora o no, a partir de la convergencia de evidencias y análisis sobre un mismo aspecto o situación. Por ejemplo, se puede constatar la consistencia de una información considerando la perspectiva de diferentes actores.

Se considera que hay consistencia en los resultados de la triangulación cuando las evidencias coinciden —o se *complementan*— en torno a una tendencia o caracterización de la situación analizada. En caso contrario, el investigador debería recabar más información hasta lograr, desde las distintas fuentes, corroborar la exacta interpretación de la misma.

Por lo tanto, se considera de suma importancia la utilización del procedimiento <http://www.monografias.com/trabajos13/mapro/mapro.shtml> de la triangulación lo que permitió reinterpretar la situación de estudio, a la luz de evidencias provenientes de las fuentes obtenidas por la técnica de observación y entrevista <http://www.monografias.com/trabajos12/recoldat/recoldat.shtml> - *entrev.* La triangulación como procedimiento de contraste contribuyó a lograr la credibilidad y validez del estudio entre los aspectos teóricos, los resultados de campo y la interpretación de ambos.

²⁰³ María Bertely Op cit. Pág. 64.

Patrón Cíclico de la Investigación Cualitativa



Fuente: James P. Spradley (1980). "Observación Participante". New York: Rinehart and Winston.

Las actividades principales siguen un patrón cíclico en el cual se repiten una y otra vez de acuerdo a la información arrojada por las observaciones en cada fase de la investigación. Se reduce la amplitud de la indagación sistemáticamente para prestar atención sobre aspectos que van surgiendo "desde adentro" de la propia situación social.

ANEXOS II Algunos registros de observación.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
DOCTORADO EN EDUCACIÓN
LÍNEA TEORÍA PEDAGÓGICA, HERMENÉUTICA Y MULTICULTURALISMO
SEMINARIO DE TESIS

REGISTRO DE OBSERVACIÓN

LUGAR: Oaxaca de Juárez; Oax.

CLAVE: O/JERRO/220106

SITUACIÓN: Inicio de nuestra travesía: *viaje hacia los mixes*

CONTENIDO DE LA SITUACIÓN	ASPECTOS TEMÁTICOS
<p>Los enredos y las vueltas confusas para encontrar dónde sale el transporte que nos llevaría a los mixes, son parte de esta experiencia. Llegué a las ocho de la mañana a la dirección de donde sale el transporte a los mixes (Galeana esquina con Zaragoza en el centro de la ciudad de Oaxaca) esperé como veinticinco minutos, pero se me hizo muy extraño que ninguna persona llegará a ese lugar, sin embargo, estaban estacionados ahí los taxis con los letreros correspondientes a los destinos a donde irían; al poco rato, llegó un joven quien era conductor de un taxi, le pregunté a que hora salía y él me contestó que a las 8:30 hrs. pero que tendría que trasladarme a la nueva dirección (se ubicaba más adelante, sobre la calle de Zaragoza) y que tenía que formarme para ocupar mi turno, pues, desde hacía un mes se habían cambiado a la nueva dirección; donde me encontraba era el estacionamiento de los taxis que esperaban la hora para salir. Ante esta confusión me dirigí rápido a la nueva dirección, fue hasta las nueve de la mañana cuando saldría mi transporte a los mixes, <i>—lo bueno es que los taxis salen cada media hora y no tuve que esperar mucho tiempo—</i>.</p> <p>Para realizar el viaje de Oaxaca a la región mixe (región alta) se pueden utilizar:</p> <ul style="list-style-type: none">• Taxis colectivos• Camionetas tipo suburban• Autobuses <p>El transporte que utilicé fue un taxi colectivo, viajamos cinco personas, dos de ellas eran ingenieros que estaban trabajando en la construcción</p>	<p>Vías de comunicación y Transporte para ir de la ciudad de Oaxaca a los mixes altos:</p>

<p>de la supercarretera Oaxaca-Istmo; las otras dos personas que por su rostro serio, sus manos como surcos de tierra —<i>por su dureza y su fuerza</i>— y su indumentaria, deduje que eran originarias de la región mixe.</p> <p>Cuando empezamos a ascender hacia la sierra norte, saltaron a mi vista paisajes de diversas características, desde el árido suelo del valle de Oaxaca (desde Tlacolula hasta llegar a Albarradas) hasta la exuberante vegetación de la sierra del Zempoaltepetl , sin embargo, a estos dos contrastes los uniré irremediablemente —para bien o para mal— la supercarretera Oaxaca-Istmo. Actualmente esta carretera está en construcción, conectará a la capital del estado con el Istmo de Tehuantepec en un máximo de dos horas y media; para realizar dicha construcción se están destruyendo discriminadamente grandes extensiones de bosques, alterando por completo los ecosistemas de la región.</p> <p>Por lo visto nadie se ha atrevido a hacer una sola protesta a esta feroz acción que están cometiendo en esa región, quizá, por dos circunstancias, la primera porque el señor <i>des-gobernador</i> Ulises Ruiz, es un represor sin medida, pues lo ha demostrado en varias ocasiones, ejemplos sobran (si un grupo de personas está en contra de la políticas autoritaria que él impone, los manda encarcelar, a golpear o simplemente los desaparece, imperando así, la ley del garrote); la segunda es porque convencieron a las comunidades mixes y les hicieron creer que por fin había llegado la modernidad y el progreso a sus comunidades, y que por ahí pasaría una importante vía de comunicación que conectaría a México con el resto de los países de Latinoamérica. Por unas cuantas monedas, el gobierno estatal en complicidad con el gobierno federal, expropiaron grande extensiones de bosques, una vez se atenta contra la cultura de un pueblo.</p> <p>Cuando los ingenieros que viajaban con nosotros pidieron que los bajarán en el lugar donde se estaban realizando los trabajos de construcción de la nueva carretera, no pude disimular mi enojo, me di cuenta de la destrucción inhumana que se estaba cometiendo, más fue mi enojo cuando vi la mancha de maquinaria pesada que evidenciaba la certera puñalada en el corazón de la tierra mixe; dirigí mi vista al rostro de mis compañeros de viaje, me di cuenta que nunca alzaron su vista, al parecer, para no ver lo que estaba sucediendo con sus tierras, comprendí entonces que ellos estaban llorando secretamente la agonía y el despojo de su entorno sagrado.</p>	<p>Identidad de la persona mixe.</p> <p>Características de los recursos naturales de la región mixe.</p> <p>Impacto en los ecosistemas por la construcción de la supercarretera.</p> <p>Política gubernamental y cultura.</p> <p>Economía y cultura.</p> <p>Sitios sagrados de la cultura mixe.</p>
--	---

ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN:

Oaxaca a pesar de su riqueza cultural, económicamente hablando, es uno de los Estados más pobres de la República Mexicana, lo cual afecta sobretodo a las comunidades indígenas, pues no es tan fácil encontrar trabajo que represente una fuente ingresos que sustente a la numerosa familia.

La principal actividad productiva de la región mixe es la agricultura. No existe ningún tipo de industrias, a excepción de que en estos meses que se estarán realizando los trabajos de construcción de la Supercarretera, que desde sus inicios están contratando a personas provenientes de distintos pueblos de la región mixe.

Cabe preguntarnos ¿Cuál será el impacto ecológico por causa de esta construcción? ¿En que circunstancia los pueblos mixes decidieron autorizar la construcción de la supercarretera? ¿Cuáles serán los beneficios, producto de la construcción de ésta?

Por otro lado, a pesar de disponer de amplios recursos forestales, éstos solo se aprovechan para sacar tablas para construir sus viviendas. Las personas que se dedican a ello completan sus limitados ingresos.

Elaboró
Jehú Reyes de la Rosa

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
DOCTORADO EN EDUCACIÓN
 LÍNEA TEORÍA PEDAGÓGICA, HERMENÉUTICA Y MULTICULTURALISMO
 SEMINARIO DE TESIS

REGISTRO DE OBSERVACIÓN

LUGAR: Ayutla, Mixe; Oaxaca CLAVE: O/JERRO/220106

SITUACIÓN: Mis primeras experiencias en Ayutla Mixe Oax.

CONTENIDO DE LA SITUACIÓN	ASPECTOS TEMÁTICOS
<p>El sol radiante de una mañana invernal, grandes extensiones de bosques rodeaban al conjunto de montañas cubiertas de nubes, un viento helado merodeaba por todos los rincones del lugar, fue el primer escenario de bienvenida cuando llegué a Ayutla, región mixe del estado de Oaxaca; se respiraba un aire fresco y puro que llegaba hasta lo más profundo de mis pulmones. Las campanas del templo repicaban y se dejaban escuchar avisando que era la tercera llamada para iniciar la misa de las doce del día. Al llegar al centro del pueblo, lo primero que contemplé fue el mercado, iba con los ojos bien abiertos, admirando el pintoresco espectáculo que ofrecían las flores, las frutas, la comida, las artesanías, las personas que se congregaban para realizar sus compras y sobre todo deleitarse con el ritmo entonado del mixe, lengua materna de esa comunidad, brindaban una escena sensacional fuera de lo común.</p> <p>Casi la mayoría de las mujeres llevaban el vestido propio de su pueblo, aunque algunas mujeres portaban atuendos que las diferenciaban de otras, después me enteré que algunas mujeres eran de Tamazulápam, de Tlahuitoltepec y otras de Tepantlali. Por el tocado y el peinado se sabía quienes eran casadas y quienes eran solteras.</p> <p>Algo que atrajo mi atención fue observar una gran cantidad de hombres que estaban en estado de ebriedad, que se paseaban y se tropezaban con los puestos de tablas de los vendedores, a don Melitón casi se lo llevan los topiles a la cárcel del municipio por alterar el orden en la vía pública, lo dispensaron porque uno de los afectados dijo que se iba hacer cargo de él y que lo llevaría a su casa. Al preguntarle al profesor Federico Villanueva Damián —profesor mixe que Coordina los trabajos en la mesa técnica del Centro de Maestros del nivel de educación primaria en Ayutla y que es nuestros informante clave— sobre este hecho, me informó que es un problema que se va acrecentando y que domina fuertemente en casi todas las comunidades mixes, lo peor del</p>	<p>Religión del pueblo mixe.</p> <p>El tianguis en Ayutla mixe.</p> <p>Lengua materna de la cultura mixe.</p> <p>Traje tradicional de los mixes.</p>

<p>caso, es que nadie hace algo para detenerlo, es común el consumo del mezcal, en otros pueblos no solo los hombres se emborrachan, sino también las mujeres, es una escena lamentable. Existen varios argumentos que la gente utiliza para justificar la borrachera, tanto de tipo religioso como de la costumbre.</p> <p>Después de recorrer el pueblo me fui a comer al restauran más conocido de Ayutla <i>Sal y Pimienta</i>, que por su comida regional se ha vuelto uno de los más conocidos de la región; se me antojó el tradicional guiso mixe (caldo de pollo con abundante verdura) que por cierto muy exquisito. Posteriormente me instalé en el hotelito <i>El paso</i>, una experiencia que no olvidaré —<i>hago la aclaración de que no se trata de chocanterías o de delicadeza de mi parte ante esta circunstancia</i>—, ya que nunca había pasado unas noches con tanto frío; el cuarto que me asignaron era muy húmedo, la cama donde iba a descansar tenía un colchón muy usado que los resortes parecía que afilaban sus puntas como garras de una fiera al acecho de su presa; el techo de láminas y sólo existía un sanitario para todos los huéspedes; justo esa noche de manera intempestiva, empezó a llover y no paro hasta el amanecer, la temperatura bajo tres grados bajo cero, las goteras era lo más molesto, esto sirvió para no dormir en toda la noche, el frío calaba todo mi cuerpo, había perdido mi temperatura, el titiriteo de mi cuerpo era automático, a pesar de esta desagradable experiencia, mi emoción por conocer la cultura mixe me daba aliento para seguir adelante.</p> <p>De esta manera inicia nuestro viaje a la tierra del dios Kondoy, la región alta de los Ayuuk Jai (gente que habita en la montaña).</p>	<p>Gastronomía mixe: Cocina indígena y popular.</p> <p>El clima durante las estaciones del año en la región alta de los mixes.</p>
<p>ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN:</p> <p>La cultura de un pueblo tradicional se constituye por su territorio, su lengua, su gastronomía, su vestimenta, sus fiestas, etc., legado de sus antepasados.; la cultura del pasado pervive gracias a la memoria colectiva de los habitantes de un pueblo, éstas conservan las tradiciones, los mitos, los ritos, los relatos, las ceremonias, los conocimientos prácticos, el recuerdo mítico-histórico y un conjunto de acontecimientos que le dan vida y razón de ser al pueblo.</p>	

Elaboró
Jehú Reyes de la Rosa

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
DOCTORADO EN EDUCACIÓN
 LÍNEA TEORÍA PEDAGÓGICA, HERMENÉUTICA Y MULTICULTURALISMO
 SEMINARIO DE TESIS

REGISTRO DE OBSERVACIÓN

LUGAR: Santa María Tlahuitoltepec, Mixe; Oax. CLAVE: O/JERRO/230106

SITUACIÓN: Características geográficas de la región mixe, Oaxaca.

CONTENIDO DE LA SITUACIÓN	ASPECTOS TEMÁTICOS
<p>El territorio mixe abarca una superficie aproximada de 5,978 km². Políticamente está dividido en 19 municipios: 16 forman el distrito mixe; un municipio mixe pertenece al Distrito de Juchitán; otro al de Tehuantepec y otro al Distrito de San Carlos Yautepec. Además, es de raza mixe la Agencia Municipal de Coatlán en el istmo y la Agencia de Policía de Tonaguía cerca de Villa Alta.</p> <p>En la sierra Mixe se encuentra la montaña que lleva por nombre Zempoal-tépetl o cerro de las veinte cumbres, con altura de 3396 mts.; la más alta del estado de Oaxaca.</p> <p>Esta región es de las más sísmicas del país.</p> <p>Ayutla Mixe es un pueblo que se encuentra enclavado en la montaña de la sierra norte, sus calles son pequeñas, la mayoría de las casas son de madera, otras están construidas con materiales de concreto. En la década de los noventa, el H. Ayuntamiento inició la construcción de un gran edificio (su diseño arquitectónico semeja a un gran hotel tipo Sherathon de cinco estrellas) que a mi gusto rompe con la armonía cultural del pueblo y lo más desagradable, es que se encuentra a un costado de la iglesia y del mercado que rompe con la armonía y estética de este pueblo. En este edificio se encuentran funcionando dependencias del Gobierno del Estado: La Supervisión escolar de Primarias y Telesecundarias, el Centro de Actualización de maestros, la representación del gobierno del estado en esa región.</p>	<p>Localización geográfica.</p> <p>Relación con otros pueblos de la región mixe.</p> <p>Características de las viviendas.</p> <p>Incorporación de construcciones modernas</p>
ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN:	

Debido a su ubicación en la alta montaña, Ayutla tiene clima frío húmedo, con marcadas diferencias de temperatura entre el día y la noche que van de los 25° y mínima de 3° bajo cero. En enero son frecuentes las heladas.

Elaboró
Jehú Reyes de la Rosa

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
DOCTORADO EN EDUCACIÓN
 LÍNEA TEORÍA PEDAGÓGICA, HERMENÉUTICA Y MULTICULTURALISMO
 SEMINARIO DE TESIS

REGISTRO DE ENTREVISTA

LUGAR: Santa María Tepantlali; mixe, Oax. CLAVE: E/JERRO/240406

SITUACIÓN: Entrevista al C. Alfredo Reyes Juárez, Director de la Banda Filarmónica

CONTENIDO DE LA SITUACIÓN	ASPECTOS TEMÁTICOS
<p>Alfredo Reyes Juárez, nació el 8 de diciembre de 1951 en la comunidad de Santa María Tepantlali, los primeros estudios musicales los realizó cuando tenía ocho años con su padre el sr. Bernardo Reyes, posteriormente se traslado a la ciudad de Oaxaca para continuar los estudios de perfeccionamiento musical en la Escuela de Bellas artes de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca UABJO, dichos estudios los auspiciaron el Monseñor Braulio Sánchez Fuentes y el Padre Alberto M. López Landa, sacerdotes de la orden religiosa Saleciana de la región mixe. Al terminar los estudios en la Escuela de Bellas Artes regresó a su pueblo natal para atender las necesidades musicales de su tierra. Actualmente es un compositor prolífero de gran reconocimiento, sus innumerables piezas musicales son interpretadas por casi todas las bandas de la región, asimismo es el director de la banda Filarmónica Municipal de Tepantlali quien ha grabado doce volúmenes de música de varios compositores y diversos géneros musicales, incluyendo algunas de sus composiciones. Al maestro Reyes Juárez se le ha considerado gran promotor de la cultura musical en la región mixe.</p> <p>En el marco del trabajo de campo de nuestra investigación, tuve la oportunidad de entrevistar al maestro Alfredo Reyes Juárez. A continuación comparto esta entrevista como muestra de la riqueza cultural que significa él y para su pueblo mixe la interpretación, la dirección y sobre todo sensibilidad para la creación musical.</p> <p>JERR: <i>¿Qué nos puede platicar de la cultura mixe?</i></p> <p>ALRJ: Comenzaré argumentando que no se tiene certeza de dónde</p>	<p>Hombres ilustres de la cultura mixe.</p>

<p>proviene la cultura mixe, algunos dicen que es un pueblo mayense, no es maya sino un pueblo menor, como tantos otros que vivían al amparo y al servicio del pueblo maya, con los que compartían costumbres y tradiciones, sin embargo, otros alegan que esta cultura proviene del Perú.</p>	<p>Relato de origen.</p>
<p>Nuestro pueblo mixe se caracteriza: <i>por la tradición de su origen</i>, como fruto de una gran <i>peregrinación</i> venida de Sudamérica o del sureste en busca del Zempoaltepetl "Cerro de las Veinte Divinidades". También se caracteriza por la <i>creencia</i> sobre la existencia de un héroe mítico, el legendario <i>rey Kondoy</i>, que nació de un huevo y fue hermano gemelo de una serpiente que hace temblar la tierra; cuentan los ancianos que misteriosamente el rey Kondoy desapareció cuando se introdujo en una cueva del Zempoaltepetl cuando era perseguido por sus enemigos, allí se encuentra preparando su regreso para liberar al pueblo mixe de toda opresión. También se caracteriza por <i>el gran respeto a las tradiciones</i> de la comunidad y a la <i>costumbre del sacrificio</i>. Por <i>el sentido mágico</i> en sucesos y creencias que invade su vida. Por <i>su espíritu combativo</i> que logró que no fuéramos sometidos por los zapotecas, ni por los aztecas y posteriormente ni por los españoles. A esto le podemos añadir <i>el amor a la música</i> y por la unidad y <i>el sentido comunitario</i> que poseemos.</p>	<p>Mito de origen.</p> <p>Costumbre del sacrificio.</p>
<p>JERR: <i>¿Cómo se inició en la música?</i></p>	<p>Conquista espiritual.</p>
<p>ALRJ: Siendo un niño de aproximadamente 8 años, mi padre el señor Bernardo Reyes fue mi primer maestro y me motivó para aprender el solfeo y a tocar el primer instrumento, que fue el sax alto. Posteriormente me trasladé a la ciudad de Oaxaca para continuar mis estudios de perfeccionamiento musical en la escuela de Bellas Artes que depende de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Estos estudios los pude realizar con la ayuda de Monseñor Braulio Sánchez Fuentes y el Padre Alberto M. López Landa, Sacerdotes Salesianos.</p>	<p>El tequio.</p> <p>Sensibilidad musical en los mixes.</p>
<p>JERR: <i>¿Cuáles son algunas de sus composiciones musicales?</i></p>	
<p>ALRJ: Solo voy a mencionar algunas:</p> <ul style="list-style-type: none"> •1 El mayordomo invita •2 Komukpë (en mixe significa Tepantlali) •3 Así es nuestro pueblo •4 Ap, ok (en mixe significa nieto o nieta) 	

- 5 La alegría de Tepantlali
- 6 Usos y costumbres
- 7 Chuchín (en honor a mi hijo el más pequeño)
- 8 Citlali
- 9 Irma (en honor a mi hija)
- 10 Emperatriz
- 11 ¡Adelante compañeros!
- 12 Juventud
- 13 Santa María
- 14 El primer obispo de los mixes
- 15 Cristina concepción (esta obra la interpretamos el 28 de diciembre de 2004, en Ayutla mixe, con motivo de los XV años de Cristina Concepción Vázquez Antonio. La compuse por encargo del Sr. Adán Valdivieso Peralta)
- 16 Morenita
- 17 Primero Dios
- 18 Un Ser Supremo

Le vuelvo a repetir que estás son algunas de mis composiciones, son las que más han pegado en la región, tengo más.

JERR *¿Cómo ha impactado la banda filarmónica en beneficios directos para la comunidad?*

ALRJ: Tener nuestra banda y salir a otros lugares en primer lugar nos ha servido para dar a conocer nuestra cultura. Es frecuente que nuestros pueblos hermanos nos inviten a tocar en sus festividades y nos estemos ganando el respeto y el prestigio que representa hacer este tipo de intercambios. En 1976 tuvimos la oportunidad de tocar un concierto en la ciudad de México, donde asistió el Presidente de la República el Lic. Luis Echeverría, le gustó mucho la interpretación de nuestra música, que ordenó de inmediato a que nos dotaran de nuevos instrumentos para nuestra banda. En otra ocasión participamos en un concurso que organizó el FONAPAS en la capital del estado y ganamos el primer lugar, nos entregaron dinero en efectivo (quince millones de pesos o sea 15 mil pesos actuales) con ese dinero pudimos a completar con la parte que nos faltaba para pagarle a la Comisión Federal de electricidad para que llegara la electricidad a nuestro pueblo.

JERR *¿De qué manera la escuela de educación básica (preescolar, primaria y secundaria) promueve el aspecto musical en sus alumnos?*

ALRJ: No he sabido que aquí en Tepantlali alguna escuela promueva el estudio de la música, al contrario, cuando la Supervisión Escolar organiza

concursos, me mandan traer y me piden que ensaye con los alumnos que asisten a la banda, si no a completamos con los niños de la primaria para conformar una pequeña banda musical, se mandan llamar a los niños de Secundaria, sobre todo esto ocurre cuando es el concurso de interpretación del Himno Nacional. Es casi costumbre que la banda municipal interprete el vals que bailan los niños de Sexto Grado de Primaria cuando hacen su clausura de fin de año. Creo que los maestros se confían mucho, porque tienen la idea de que los niños de nuestro pueblo son buenos para la música.

JERR: *¿De que forma apoya la autoridad municipal para impulsar y fortalecer la banda filarmónica?*

ALRJ: Han habido autoridades municipales que de plano no le prestan atención a nuestra banda, pero también ha habido autoridades municipales que se interesan mucho en lo que hacemos, están al pendiente de lo que necesitamos, nos otorgan materiales o mandan a arreglar los instrumentos que están descompuestos o también nos otorgan una pequeña cantidad de dinero como gratificación a la responsabilidad que tengo como director de la banda municipal. La banda de música esta administrada por un Comité que está compuesto por el Capillo, el Tesorero, el Secretario y también el Director (estas personas son las responsables de administrar los bienes de la banda, de conseguir los recursos que hagan falta, convocar a los integrantes para ensayar, hacer los compromisos para tocar y de poner al tanto a la autoridad de lo que hacemos. Hoy tenemos muy buenos apoyos de la Autoridad Municipal porque el Capillo es el Secretario Municipal.

JERR: *Además de Oaxaca, ¿en qué otros Estados de la República ha participado la Banda Filarmónica de Santa María Tepantlali?*

ALRJ: En Oaxaca hemos tocado en todas las celebraciones y fiestas de diferentes regiones. En otros estados de la República puedo mencionar la presencia que hemos tenido en: Morelia, Mich.; San Andrés Tuxtla, Ver.; Oaxtepec, Mor.; San Miguel Xaltepec, San Sebastián Cuacnopalan, San Mateo Tlaixpan, Palmarito, Pue. y el Distrito Federal.

JERR: *¿cuáles son las limitantes que usted se enfrenta actualmente para formar a nuevas generaciones de músicos?*

ALRJ: Al parecer nuevamente la historia se está repitiendo, digo esto,

Escuela y cul-tura tradicio-nal.

porque cuando mi papá el señor Bernardo Reyes retomó la banda de música en 1958, estaba conformada por personas grandes y estaban quedando un número muy reducido de músicos, y ya no había interés por

mandar a los niños y a los jóvenes a la escoleta, y así se garantizara la preparación de nuevos músicos, los padres preferían que ellos les ayudaran a las labores del campo, pero mi papá empezó hacer conciencia en los padres y en la autoridad municipal para que mandaran a sus hijos a la escoleta, él logró juntar un grupo considerable de niños y jóvenes, empezando con sus hijos. Algo parecido pasa hoy, aunque todavía nos juntamos como cuarenta o a veces llegan hasta 60 a ensayar, pero solo cuando tenemos alguna presentación. Por más que hemos invitado a los padres para que nos manden a sus hijos, no hay respuesta, algunos padres prefieren que los niños mejor cumplan con la tarea que les dejan en la escuela, es triste ver cómo los niños pierden tiempo viendo la tele, o jugando esas maquinitas, ino se que va a pasar!, estoy pensando como hacerle para que esto funcione otra vez.

JERR: *A parte de enseñar música, de desempeñarse como director de la banda musical desde 1988 y de haber formado a tres generaciones de músicos, ¿ha dado otros servicios a la comunidad?*

ALRJ: Sí, en 1976 trabajé como Secretario y de 1984 a 1986 me desempeñé como Presidente Municipal. Por tradición, el cargo es por un año. Mi caso fue una excepción porque estuve durante tres años consecutivos, los ciudadanos en una asamblea general valoraron mi trabajo y me reeligieron.

JERR: *Para terminar, ¿desea ofrecer una mensaje a los niños y jóvenes de la región mixe o de otras comunidades del estado de Oaxaca?*

ALRJ: Es importante que conservemos nuestros valores de nuestra cultura: La convivencia armoniosa de nuestras fiestas patronales. Las danzas tradicionales. Las bandas filarmónicas que interpretan nuestra música. Los cargos como Autoridad Municipal o como Comité con sentido de servicio y honradez. Conservar nuestra lengua mixe para que nunca se pierda, aunque los niños y jóvenes aprendan otro idioma se les debe inculcar que la hable en cualquier lugar y que se sientan orgullosos de su lengua materna que nos da identidad. Exhorto e invito a todos pueblos de la región mixe, a los pueblos de otras regiones del estado de Oaxaca y a todos los pueblos de la República Mexicana para que no dejemos

morir lo que nos han legado nuestros ancestros NUESTRAS COSTUMBRES, NUESTRAS TRADICIONES Y TODO LO QUE EN LA CULTURA EXISTA, YA QUE UN PUEBLO QUE CONSERVA Y FORTALECE SU CULTURA, ES UNA COMUNIDAD RICA. GRACIAS	
---	--

ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN:

En Santa María Tepantlali, como en muchos pueblos mixes, conocidos por su tradición musical, la banda juega un papel muy importante en la vida del pueblo. Los músicos están considerados como personas que están dando un servicio en la comunidad y por ello no se les da otros cargos, pero cuando alguno de ellos demuestra capacidades y aptitudes especiales lo nombran directamente regidor, síndico o presidente sin que haya pasado por todo el escalafón. La banda, entre sus obligaciones, tiene la de tocar en el panteón en caso de un funeral, cuando se iza la bandera en las fiestas patrias (sobretudo el 15 de septiembre) y en las fiestas religiosas (Santa patrona), tanto en la fiesta para bailar.

Por tradición la banda tiene un capillo, éste es electo por un año, que se dedica del papeleo, de los instrumentos, de avisar a los músicos cuando hay ensayos, compromisos de tocadas, de informar a las autoridades municipales de las necesidades y de solicitar apoyos para gastos internos, en pocas palabras es el que administra la banda musical en coordinación con el director artístico.

La banda de Tepantlali es muy conocida en la región, ya que de 1988 a la fecha han gravado 12 discos compactos CD's . Existe gran preocupación que desaparezca en los próximos años, ya que no se está preparando a la nueva generación de músicos que reemplacen a los que actualmente están. Las autoridades tratan de intervenir pero sin resultados.

En conclusión, el mixe es amante de la música. Los niños saben acompañar silbando las marchas y sones que interpreta la banda musical. Es signo de prestigio la calidad de la interpretación, al igual que las composiciones y los arreglos musicales a las piezas que se tocan.

Sin duda la música, su apreciación y ejecución juegan un papel formativo en muchas comunidades indígenas. *Con la música se nombra y significa el mundo en que habitamos, si dejáramos de tocar, dejaríamos de vivir, por lo tanto, dejaríamos de ser* (Refrán mixe que expresa parte de la cosmovisión de los ayuujk).

Elaboró
Jehú Reyes de la Rosa

ANEXO III Glosario de Temas que se traducen en ejes transversales.

EJES TRANVERSALES
Entorno: <i>Característica geográfica, social y cultural</i>
Hábitat: <i>Entorno natural y social incluyendo los lugares sagrados de los rituales de un pueblo</i>
Tiempo: <i>Referencia cíclica, biológica y cultural</i>
Cosmovisión: <i>Identidad cultural</i>
Valores: <i>Principios que favorecen la convivencia comunal.</i>
Idioma: <i>Expresión cultural lingüística.</i>
Mitos: <i>“El mito [...] es una síntesis de las explicaciones que el hombre se da en su acción cotidiana sobre la sociedad y la naturaleza. Expone formas de ser que son paradigmáticas, y esto lo hace guía para el descubrimiento y para la acción”.</i>
Ritos: <i>El ritual cobra un peso fundamental al convertirse en el lugar de vida, el espacio que ocupa el sitio central ante los ojos y juicio de la comunidad; lo anterior indica la existencia de un sistema simbólico preciso.²⁰⁴</i>
Fiesta del pueblo: <i>Rendir culto al Santo patrono. Esta expresión se complementa con música, danzas, pues representa el disfrute colectivo en un ambiente de alegría y recreación.</i>
Vida comunal: <i>Modo de vida o sistema comunal</i>
Saberes tradicionales: <i>conocimientos locales que se han construidos con base a la observación, experimentación y aplicación.</i>
Gastronomía: <i>Los diferentes tipos de comidas, que de acuerdo al lugar, tendrá algo peculiar en su elaboración, en sus ingredientes y en su significado que ésta podría tener.</i>
Expresiones artísticas: <i>Capacidad creadora que se exteriorizan a través de diversas actividades artísticas; da sentido a la vida cotidiana, al patrimonio de la vida individual y colectiva de sus habitantes, es una expresión de una serie de simbolismos y significados.</i>
Identidad: <i>Reconocimiento de la otredad y la nosotredad</i>
Usos y costumbres: <i>Sistema de prácticas que rigen la vida comunal de los pueblos originarios</i>
Tequio: <i>Forma de organización para el trabajo comunitario. Consiste en que cada habitante de una comunidad debe cooperar con material o regalar su trabajo para construir o hacer una obra en beneficio del pueblo.</i>
Vestido: <i>Confección de atuendos</i>
Asamblea: <i>Máxima instancia donde se discute para tomar decisiones en beneficio de la comunidad.</i>

²⁰⁴ Véase en Galinier, Jacques (1990). *La mitad del mundo*. Pág. 40.

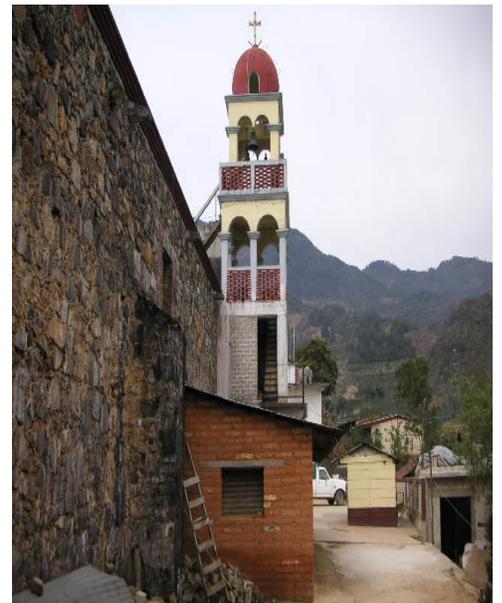
ANEXO IV Santa María Tepantlali, Mixe Oax.

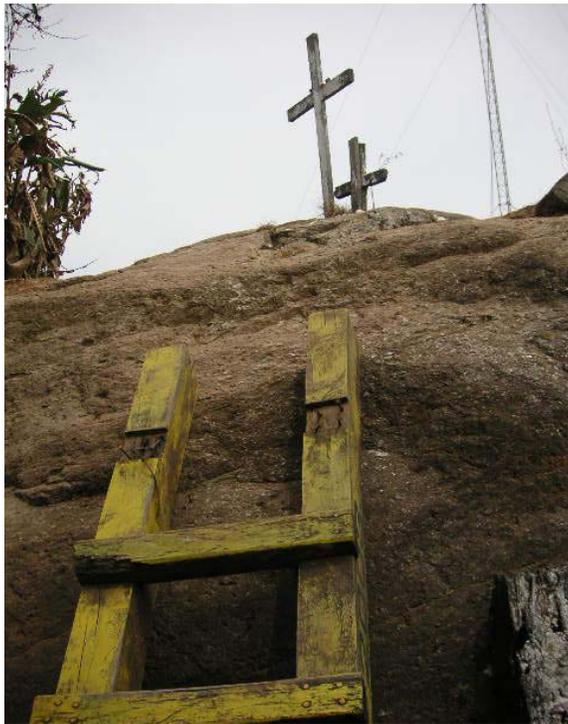
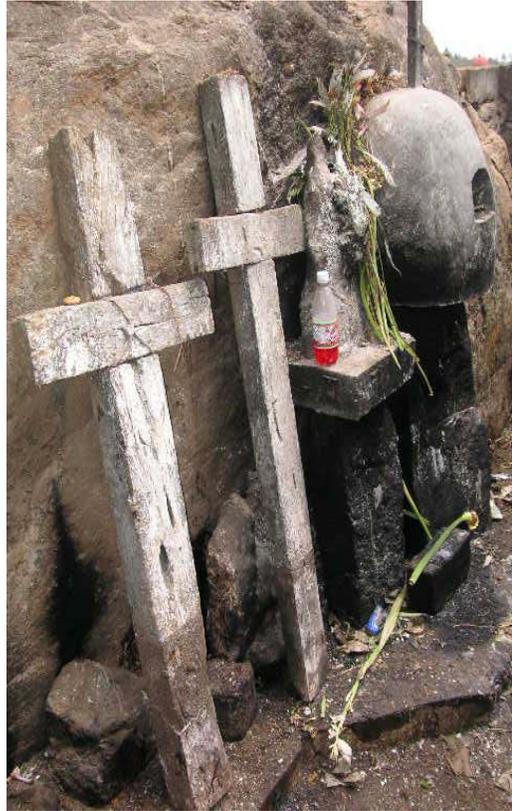


ANEXO V Participación activa de los ancianos.



ANEXO VI Lugares sagrados donde se realiza el ritual “La costumbre”.





ANEXO VII Proceso histórico de la música.

1. Época mesoamericana.



En ozomatli (mono), el undécimo signo de los días, hay un personaje divinizado, con cabeza de tortuga y atributos de los dioses de la lluvia, que toca el tecciztli (a) y el huéhuetl (b). Códice Borgia, pág. 24

2. Época colonial.



En los pueblos de indios de la Colonia, generalmente hubo un convento aledaño –franciscano, agustino o dominico que se convirtió en centro de la tarea evangelizadora. La música fue una de las herramientas más eficaces en esos trabajos. Ángeles músicos, fachada del exconvento de San Agustín, Acolman, estado de México.



En esta procesión fúnebre se ve a un cantor y a un ministril de bajoncillo, como entonces se llamaba al músico que tocaba un instrumento muy parecido al fagot actual, pero más pequeño. Abajo del cantor y del músico, hay un niño que destaca no sólo por su edad y corta estatura sino también por la luz que refleja el blanco papel de música que sostiene. Atribuido

a Juan Rodríguez Juárez, Entierro de Indios, ca. 1715, óleo sobre tela. Museo de América, Madrid.

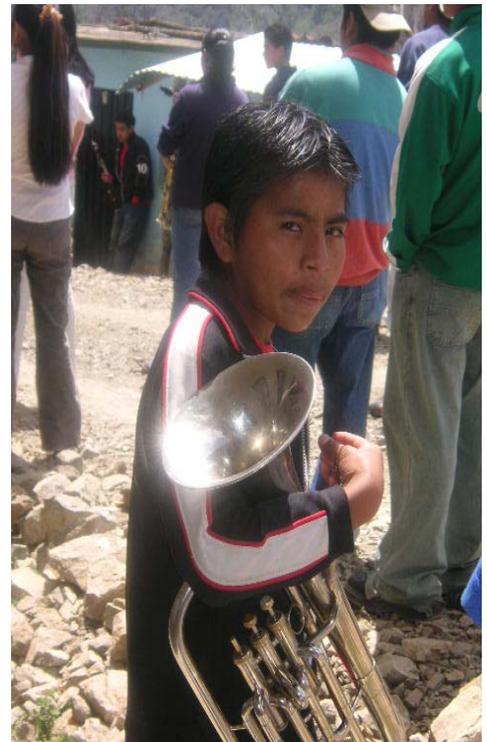


Conjunto de Chirimias

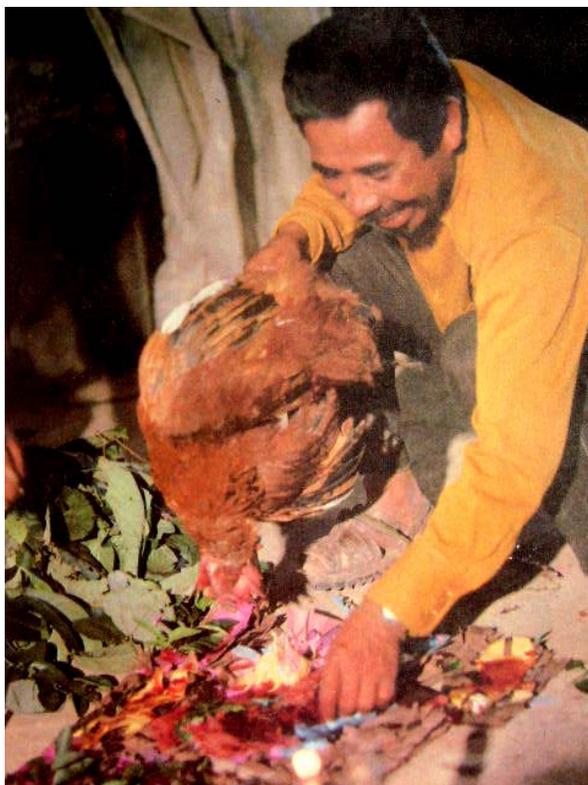


3. Época actual.

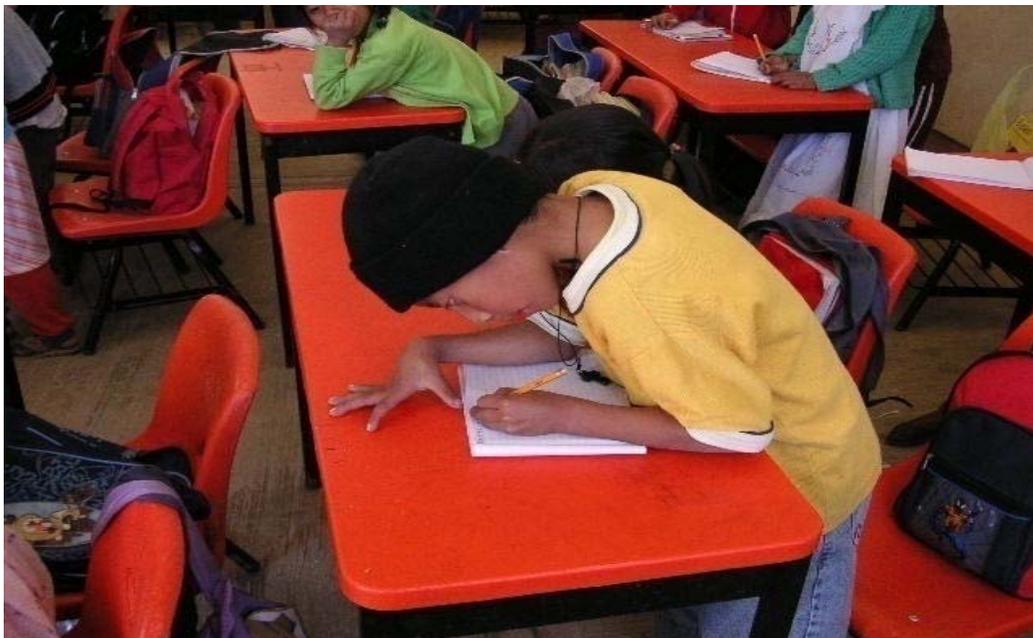
Conjunto típico



ANEXO VIII El ritual “La costumbre”.



ANEXO IX La escuela “Las prácticas de siempre”.



Sembrando sonidos

Música y voces de los mixes



Diálogos intercultural en la escuela a través de la música

ANEXO X Propuesta sembrando sonidos.

