



Así cantan los árboles  
de mi región, voces  
de esperanza para México:  
Una propuesta  
ecomusicopedagógica

Irma Susana Carbajal Vaca  
*Coordinadora*





Así cantan los árboles  
de mi región, voces  
de esperanza para México:  
Una propuesta  
ecomusicopedagógica





Así cantan los árboles  
de mi región, voces  
de esperanza para México:  
Una propuesta  
ecomusicopedagógica

Irma Susana Carbajal Vaca  
*Coordinadora*

# Así cantan los árboles de mi región, voces de esperanza para México: Una propuesta ecomusicopedagógica

Primera edición 2023

Universidad Autónoma de Aguascalientes  
Av. Universidad 940, Ciudad Universitaria,  
Aguascalientes, Ags., C.P. 20100  
[editorial.uaa.mx/](http://editorial.uaa.mx/)  
[libros.uaa.mx](http://libros.uaa.mx)

Irma Susana Carbajal Vaca  
*Coordinadora*

Maravillas Díaz Gómez  
Hugo Noé Araiza Arvilla  
Irma Susana Carbajal Vaca  
José Marcos Partida Valdivia  
Sheila Daniela Aldrete Alvarado  
Karla María Reynoso Vargas  
René Demian Galindo Ramírez  
Aldo Rocha Franco  
Carolina Valenzuela Arellano  
Cristian Daniel Núñez Guerra

Darío Valentino Escobedo Ortiz  
Diana Sofía Loaiza Navarro  
Edgardo Daniel Maldonado Herrera  
Felipe Ysunza Breña  
Guillermo Rodríguez Guzmán  
Hugo David Tiscareño Talavera  
Jaén Cruz Maqueda  
Karen Sofía Martínez Zamora  
Luz de Lourdes Santiago Morales  
Marco Iván Nájera Ibarra  
María Esther Vargas Rodríguez  
Paola Corral Gurrola  
Santiago Hernández Nuño

ISBN 978-607-8909-72-8

Hecho en México / *Made in Mexico*





En recuerdo de Ubaldo Carbajal Salcido (1932-2011),  
mi memoria, mi provocación.



# Índice

Introducción y agradecimientos	11
Prólogo	
La buena sombra <i>Maravillas Díaz Gómez</i>	17
Presentación	
Ciencias musicales y ciencias ambientales: Un sincretismo oportuno <i>Hugo Noé Araiza Arvilla</i> <i>Irma Susana Carbajal Vaca</i>	21

## **PRIMERA PARTE** **Voces de esperanza**

Socioecología, ecomusicología y ecopedagogía: Una propuesta transdisciplinaria de compositores en México <i>Irma Susana Carbajal Vaca</i>	29
Sensibilización ambiental: Diálogos interdisciplinarios <i>Irma Susana Carbajal Vaca</i>	49
Intencionalidades compositivas: Los autores narran <i>Irma Susana Carbajal Vaca</i>	85

Jazz y manglares en Nayarit: Ecopedagogía  
musical para el cambio social  
*Irma Susana Carbajal Vaca*  
*José Marcos Partida Valdivia*  
*Sheila Daniela Aldrete Alvarado* 137

Miniaturas sonoras para los niños de hoy:  
Diálogos socio-ecológico-educativos con un compositor  
*Irma Susana Carbajal Vaca*  
*René Demian Galindo Ramírez* 157

Aportes psicopedagógicos  
de las canciones ecológicas  
*Karla María Reynoso Vargas* 179

## **SEGUNDA PARTE**

### **Así cantan los árboles**

Así cantan los árboles 191

Creaciones ecomusicopedagógicas:  
Hacia una edición crítico-práctica  
*Irma Susana Carbajal Vaca* 235

# Introducción y agradecimientos

*Los arácnidos le tejen sus vestidos y la luz renueva su belleza.  
Cuando digo “árbol” digo “bosque”, digo mi espacio de trabajo,  
mi barco, con todo y capitán, mi libro, la mesa en que alimento a mi hijo,  
el lecho en que lo acuno, el juguete que vuela.  
Cuando digo “árbol”, la selva se estremece.  
Cuando digo “árbol” digo “agua”.  
Y escucho el agua de la lluvia transcurrir en él  
como una llama suave y sosegada.  
(Esmeralda Loyden, 2009)*

Tuve la fortuna de crecer de la mano de mi padre, un ingeniero agrónomo que me enseñó, con el ejemplo, a cuidar y respetar la naturaleza. A inicios de la década de 1980 llegamos a vivir a Guadalajara, Jalisco, una ciudad que, además de haberme dado la oportunidad de hacer de la música mi profesión, me enseñó a apreciar y a amar su arbolado. Al paso de los años la ciudad ha sido víctima de depredadores urbanos que han seguido el camino de la deforestación para dar paso a estructuras de concreto que han sustituido a los árboles centenarios que, de haber contado con almas humanas más sensibles a su alrededor, habrían continuado con vida. Esta situación se repite en muchas zonas

urbanas de nuestro país, de ahí el interés en iniciar un proyecto que vinculara el amor por la música y por la naturaleza.

Este texto es el resultado de una investigación colaborativa titulada “Así cantan los árboles de mi región. Voces de esperanza para México”, la cual fue registrada ante la Dirección General de Investigación y Posgrado de la Universidad Autónoma de Aguascalientes con la clave PIE22-1. Se inició formalmente en enero de 2022 y concluyó en diciembre de 2023.

Los resultados se organizaron en dos partes. La primera contiene seis capítulos. En el primero, “Socioecología, ecomusicología y ecopedagogía: Una propuesta transdisciplinaria de compositores en México”, se expone la problematización teórico-metodológica de la investigación y una reseña general del proceso. En el segundo, “Sensibilización ambiental: Diálogos interdisciplinarios”, se presenta el análisis de las conferencias impartidas durante la primera fase de la investigación, como una muestra de lo que se realiza actualmente desde la óptica ecológica en distintas disciplinas. En el tercer capítulo, “Intencionalidades compositivas: Los autores narran”, se presenta el diálogo hermenéutico con los compositores participantes para recuperar sus intencionalidades, las cuales van más allá del interés musical. El cuarto y el quinto capítulos, “Jazz y manglares en Nayarit: Ecopedagogía musical para el cambio social” y “Miniaturas sonoras para los niños de hoy: Diálogos socio-ecológico-educativos con un compositor” son el resultado de la escritura de textos en coautoría, explorada como una vía de diálogo hermenéutico posible para conocer los procesos creativos de los compositores. Se cierra la primera parte con el sexto capítulo: “Aportes psicopedagógicos de las canciones ecológicas” de la doctora Karla María Reynoso Vargas quien, desde su especialidad como psicóloga educativa, realiza un análisis del proceso y relevancia de esta investigación en la formación de estudiantes de licenciatura.

Los capítulos de la segunda parte del libro están dedicados a cada uno de los compositores que donaron sus creaciones a esta investigación. Contiene la representación gráfica –partituras– de cada una de las veinticinco propuestas ecomusicopedagógicas que podrán ser utilizadas libremente por educadores musicales. Se cierra con un capítulo dedicado a la reflexión sobre el proceso de edición crítica logrado en esta publicación.



Imagen 1. Jardines del Campus Central de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Fotografía: Irma Susana Carbajal Vaca, 23 de julio de 2023.

Quisiera expresar mi gratitud, en primera instancia, a los diecinueve compositores –coautores de esta publicación– que generosamente donaron estas creaciones originales con las características que requería nuestro proyecto.

Mi reconocimiento al maestro René Demian Galindo Ramírez por su liderazgo en la edición de las partituras; con la colaboración del maestro Hugo David Tiscareño Talavera, lograron el diálogo abierto con los compositores. Con este esfuerzo hemos podido documentar una amplia variedad de propuestas artístico-musicales generadas en los entornos de Aguascalientes, Baja California, Chihuahua, Durango, Jalisco, Nayarit y Querétaro, que también podrán ser utilizadas en otras entidades del país.

He de destacar que desde etapas tempranas de la investigación presentamos avances en distintos foros nacionales e internacionales, los cuales nos han permitido abrir el diálogo con colegas de México y el extranjero. En agosto de 2021, coincidimos con la doctora Maravillas Díaz-Gómez, reconocida investigadora de la Universidad del País Vasco, España, quien, aun jubilada, sigue participando en la formación del profesorado. Gracias a la comunicación que hemos mantenido desde entonces, su orientación y consejo han ampliado nuestro horizonte. Díaz-Gómez (2020) impartió la conferencia “Propuestas artísticas: Voz, espacio y tiempo en el aula”, la cual presenta un marco internacional sobre la importancia de la enseñanza de las artes en la educación básica, una perspectiva ya enfatizada unos años antes en su artículo “Arte y música en la educación obligatoria, algo más que un detalle curricular de buen tono” (Cabedo-Mas y Díaz-Gómez, 2015).

Sus reflexiones nos animaron a confiar en la pertinencia del enfoque de nuestro proyecto, misma que se confirmó con la conferencia “Educación y lenguajes artísticos integrados”, la cual, por invitación expresa de nuestra universidad, presentó en modalidad virtual el 14 de febrero de 2022, en el marco del Seminario Permanente del Departamento de Música. Durante esta sesión conocimos resultados del proyecto interdisciplinario “Re-Habitar el Barrio: Procesos de Transformación y Empoderamiento entre Universidad-Escuela-Sociedad a través de Prácticas Artísticas” (Berbel *et al.*, 2021), desarrollado por la doctora Noemy Berbel-Gómez, investigadora de la *Universitat de les Illes Balears*, durante su estancia posdoctoral con la doctora Maravillas Díaz.

La doctora Noemy Berbel, a quien también expresamos nuestro profundo agradecimiento, presentó la conferencia “Relevancia de las artes y acción comunitaria para la transformación social, educativa y cultural”. Esta perspec-

tiva nos permitió conocer una multiplicidad de actividades que son posibles para transformar los barrios y hacer vida comunitaria a partir de proyectos universitarios.

Desde entonces, la doctora Maravillas Díaz ha seguido los avances de nuestro trabajo. Nuestro especial y profundo agradecimiento por haber aceptado prologar este libro, por su diagnóstico de buena salud de la investigación en México y por haber compartido un poco de lo que realizamos en nuestra universidad en la mesa redonda “Espacios de creación en la investigación musical y artística” en el IV Seminario Internacional de Investigación en Educación Musical, celebrado en junio de 2023 en la ciudad de Santander, España (Riaño-Galán y Rojas Pernia, 2023).

Agradezco a los colaboradores y asesores que confiaron en la propuesta, en especial a la doctora Karla Reynoso Vargas quien, creativamente, motivó a un grupo de profesores y estudiantes a unirse a este proyecto mediante una investigación paralela en su institución que tituló “Así cantan los árboles de Durango”, y al maestro Guillermo Vargas Rodríguez, que animó a profesores y estudiantes de la Universidad Autónoma de Querétaro a unirse a nuestro proyecto.

Mi reconocimiento a los técnicos de investigación, maestra Karla Jacqueline Silva Doray Ledezma y maestro Hugo David Tiscareño Talavera, por su compromiso y dedicación en distintas actividades de la investigación que realizaron a la par de las de sus respectivos proyectos doctorales. La producción de programas de radio para Ventana al Sonido<sup>1</sup> con algunos de los compositores participantes que coordinaron estos dos profesores fue vital para la vida del proyecto, tanto como técnica de investigación como actividad de retribución social.

Agradezco a la estudiante de la licenciatura en Música, Ana Alejandra Celaya Marín, por su apoyo como instructor beca, en la transcripción de las entrevistas individuales y grupales y su apertura para comprender las necesidades apremiantes que demanda un proceso de investigación. Asimismo, a los estudiantes de servicio social de la Universidad Juárez del Estado de Durango, por integrarse a las actividades de apoyo.

El segundo año de este proyecto se realizó durante mi año sabático, de enero a diciembre de 2023. Este tiempo fue de vital importancia para leer, reflexionar y generar productos de divulgación, individuales y en coautoría. Mi especial agradecimiento a la Universidad Autónoma de Aguascalientes

---

1 Ventana al Sonido. Radio UAA: <https://radio.uaa.mx/show/ventana-al-sonido/>

que, con su estructura administrativa, permite que el trabajo de investigación disponga de recursos humanos y materiales para realizarse y poner a disposición de las comunidades académicas, nacionales e internacionales, los resultados de nuestro trabajo en modalidad de conocimiento abierto, como esta publicación.

Con este trabajo, contribuimos al fortalecimiento de la Línea de Generación y Aplicación de Conocimiento (LGAC) Procesos de conocimiento y producción musicales, que cultivamos en el Cuerpo Académico consolidado UAA-CA-117, Educación y conocimiento de la música.

Irma Susana Carbajal Vaca  
Aguascalientes, Ags., 4 de septiembre de 2023

## Referencias

- Berbel, N., Jaume, M., Riaño, M. E. Murillo, A. Díaz, M. (2021). *Experiencias artísticas comunitarias en Educación. Creando vínculos Escuela-Universidad-Sociedad*. Morata.
- Cabedo-Mas, A. y Díaz-Gómez, M. (2015). Arte y música en la educación obligatoria, algo más que un detalle curricular de buen tono. *REMIE – Multidisciplinary Journal of Educational Research* 5(3), 268-295. <http://dx.doi.org/10.17583/remie.2015.1555>
- Díaz-Gómez, M. (2020, 16 de noviembre). Conferencia: Propuestas artísticas: Voz, espacio y tiempo en el aula. *Canal YouTube Universitat de les Illes Balears Som UIB*. <https://www.youtube.com/watch?v=31BoFaj3qVk>
- Loyden, E., Garibay, R. M., Fossey, O. (2009). *Poesía Arbórea*. CONABIO. [https://www.biodiversidad.gob.mx/publicaciones/versiones\\_digitales/Poesia.pdf](https://www.biodiversidad.gob.mx/publicaciones/versiones_digitales/Poesia.pdf)
- Riaño-Galán, M. E. y Rojas-Pernia, S. (Eds.) (2023). *Actas IV Seminario Internacional de Investigación en Educación Musical*. Universidad de Cantabria. [https://siemuc2023.unican.es/wp-content/uploads/2024/01/ACTAS-SIEM\\_definitiva.pdf](https://siemuc2023.unican.es/wp-content/uploads/2024/01/ACTAS-SIEM_definitiva.pdf)



# Prólogo

## La buena sombra

*Maravillas Díaz-Gómez*

Permítanme que dé comienzo a este texto con la narración de una situación recientemente vivida. Mediodía de una calurosa jornada veraniega, sentada en la terraza al aire libre de un bar, mesas y sillas situadas bajo el amparo de toldos y alguno que otro árbol dispuesto para resguardar a los ciudadanos del persistente sol. En la mesa de al lado se sientan otros clientes y oigo una voz que parece muy reconfortada: “¡Qué buena sombra dan los árboles!” De forma automática, mentalmente respondí: “Buena sombra y buenas canciones”. Creo que no fue algo pensado, debí decirlo en voz alta pues el autor del comentario me miró y sonrió.

Me hubiera gustado, cosa que no hice, conversar con mis vecinos de mesa y contarles que sí, que en México al mezquite, al fresno, al mangle, al pino y a otros árboles característicos de las diferentes regiones mexicanas se les canta, y que cantan gra-

cias a la investigación llevada a cabo por artistas, docentes investigadores que, convocados por la doctora Irma Susana Carbajal, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, acudieron a la llamada de una atractiva convocatoria titulada “Así cantan los árboles de mi región”. Profesorado, alumnado y público en general cuentan a partir de este trabajo con creaciones musicales eco-pedagógicas que despiertan reflexión y toma de conciencia sobre el cuidado del ecosistema para atender a un bienestar saludable tanto propio como colectivo. Sin duda, pensaba, los árboles son fuente de inspiración, como queda recogido en la parte artística del proyecto, segunda parte del libro; ofrecen cobijo y sombra y nos ayudan e invitan a tomar conciencia de nuestra respiración. Para Nazareth Castellanos (2022: 154), “la toma de conciencia de la respiración supone una reorganización de las áreas más involucradas en la atención, la memoria, la expresión de las emociones, la identidad y el bienestar”. Sigo sentada en la terraza del bar, atenta a mis pensamientos amenizados con algunas de las letras y de las partituras de las canciones creadas, sonando en mi cabeza.

## **La buena sombra se comparte y se expande**

En nuestras áreas, una característica que define a docentes investigadores es el interés que mostramos por dar a conocer las investigaciones que llevamos a cabo, y así aportar conclusiones a la Comunidad Científica y Académica. Esto, en parte, puede venir motivado por la obligatoriedad o exigencia de la propia academia y de algunas de las instituciones que avalan y apoyan económicamente diferentes proyectos. Pero creo no equivocarme si afirmo que el deseo de mostrar investigaciones, en las que invertimos formación, preparación y tiempo de nuestra tarea docente, es algo que deseamos hacer desde el convencimiento que nos impulsa e invita a generar nuevos proyectos que ayuden a crecer y consolidar la investigación en nuestras áreas artísticas-educativas. En este sentido, debo agradecer la posibilidad que se me brindó por parte de la doctora Carbajal Vaca al poder participar como oyente en el Seminario Permanente del Departamento de Música (SEMPER) y comprobar los avances de investigación “Así cantan los árboles de mi región”. El proyecto me entusiasmó y en cuanto percibí la posibilidad de difusión del mismo, no lo dudé. El marco adecuado fue el “IV Seminario Internacional de Investigación en Educación Musical” organizado por la Facultad de Educación de la Universidad de

Cantabria<sup>1</sup>. En mi intervención como participante y coordinadora de la mesa redonda “Espacios de creación de la investigación musical y artística” tuve la oportunidad de hablar sobre lo tratado en el *SEMPER* y anunciar la pronta publicación del libro al que tengo el grato placer de prologar. Al término de la mesa redonda, numerosos colegas de diferentes universidades solicitaron mayor información sobre el proyecto y el posterior libro. La buena investigación se da a conocer y el conocimiento se expande.

## La buena sombra se cuida y permanece

Y en esta idea de conocer y expandir conocimiento me gustaría contribuir a este conjunto de “árboles cantados” con la presentación de un ejemplar de roble, un árbol al que hace ya más de un siglo se le dedicó una canción “Gernikako arbola” (El árbol de Guernica, alrededor del año 1853). Este roble, el sexto de una generación que data de la Edad Media,<sup>2</sup> representa las libertades tradicionales de los vizcaínos y, por extensión, la de los vascos, y se encuentra situado delante de la Casa de Juntas de la localidad vizcaína de Guernica, Comunidad Autónoma del País Vasco. La letra de la canción corresponde al bardo José María Iparraguirre (1820-1881) y la música es de Juan María Blas de Altuna, (1828-1868) primer organista de la basílica de un pueblo cercano a Guernica, Lequeitio. Partitura y música pueden descargarse del sitio web<sup>3</sup>.

Existen varios árboles, retoños descendientes de este roble, extendidos por todo el mundo, y como no podía ser de otra manera, en la Ciudad de México, según la información recogida, se cuenta con dos de ellos plantados en distintos puntos de la ciudad en 1998 y 2006. Al parecer, hay una dedicación entrañable del cuidado de estos retoños, ya que en visita a la Ciudad de México por parte del Lehendakari Iñigo Urkullu, presidente de la Comunidad Autónoma Vasca y, según destacaba la prensa de entonces, Urkullu contaba con

---

1 <https://siemuc2023.unican.es/>

2 <https://www.casauralpaisvasco.net/pais-vasco/el-arbol-de-gernika/>

3 [https://www.eke.eus/es/cultura-vasca/musica-y-cancion-vascas/fondos-de-partituras-vascas-de-joseph-maris/gernikako\\_arbola](https://www.eke.eus/es/cultura-vasca/musica-y-cancion-vascas/fondos-de-partituras-vascas-de-joseph-maris/gernikako_arbola)

<https://iparraguirre.urretxu.eus/exhibits/show/canciones-exp/guernicaco-arbola>

emoción que el árbol de Guernica gozaba de buena salud y lucía frondoso: *El árbol de Gernika goza de buena salud en México*<sup>4</sup>.

Pienso que es un buen titular de cierre para este texto que da inicio al libro “Así cantan los árboles de mi región: Voces de esperanza para México” y me invita a pensar en otro, más acorde con nuestros actuales intereses “La investigación educativa en México goza de buena salud”. El trabajo llevado a cabo por el Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Aguascalientes y proyectos interdisciplinarios como el que aquí se presenta lo acredita. La investigación en educación musical tiene un largo y fascinante camino que recorrer, cada libro publicado y cada encuentro programado sobre investigación artística y educativa musical es bienvenido. Así, al igual que el roble protagonista de este apartado, deseamos que las investigaciones de nuestras diferentes universidades se extiendan por todo el mundo, se cuiden y gocen de buena salud.

## Referencia

Castellanos, N. (2022). *Neurociencia del cuerpo. Cómo el organismo esculpe el cerebro*. Kairós.

---

4 [https://www.lainformacion.com/asuntos-sociales/el-arbol-de-gernika-goza-de-buena-salud-en-mexico\\_jrI25YpIs58DrMXqmmmyae6/](https://www.lainformacion.com/asuntos-sociales/el-arbol-de-gernika-goza-de-buena-salud-en-mexico_jrI25YpIs58DrMXqmmmyae6/)

# Presentación Ciencias musicales y ciencias ambientales: Un sincretismo oportuno

*Hugo Noé Araiza Arvilla  
Irma Susana Carbajal Vaca*

De acuerdo con Zapf (2017), en el siglo XXI surgieron las humanidades ambientales como un campo interdisciplinario importante que promueve el diálogo entre las humanidades y las ciencias naturales. Un antecedente es la ecocrítica, que se originó en los estudios literarios y culturales, espacio donde ganó visibilidad. La literatura es una de las áreas centrales de las humanidades y junto con ellas ofrece intervenciones morales, culturales y políticas generales que contribuyen a la generación de conocimiento de las ciencias ambientales de manera paralela a lo que logran la sociología, la politología, la filosofía cultural y las acciones ciudadanas de ambientalistas y activistas comprometidos.

Durante el periodo de confinamiento que experimentamos en 2020, estudiantes y profesores de nuestra Benemérita Universidad Autónoma de Aguascalientes tuvimos oportunidad de evidenciar el potencial de la perspectiva ecocrítica en un

taller de poesía y naturaleza: “Respiramos, soñamos, escuchamos, escribimos y sentimos para, finalmente, recordar que la naturaleza no solamente está fuera sino que también florece dentro de nosotros, no estamos disociados de ella, somos parte de ella” (Araiza-Arvilla y Díaz-Márquez, 2021: 6).

Las humanidades ambientales se vinculan con mayor énfasis con otras disciplinas como la historia ambiental, la geografía, las ciencias de la Tierra, la bioética, la filosofía, la agricultura, la sociología, entre otros estudios de corte científico (Zapf, 2017). Esta investigación logró entrelazar conocimientos de ciencias cuyo objeto de estudio es el mundo vegetal –como la botánica, la arboricultura y la agronomía– y otras, a su vez interdisciplinarias, como el urbanismo, la arquitectura y la ingeniería industrial.

El hombre y la naturaleza tienen una relación estrecha que se ha ido nutriendo a lo largo de la historia; esta relación, siempre constante, ha deslumbrado a naturalistas y grandes pensadores orientales y occidentales desde antes que el papiro –en Egipto– o el papel de amate –en Mesoamérica– hicieran su aparición, por mencionar algunas plantas que han sido utilizadas para la escritura.

La vinculación entre naturaleza y cultura, además de dar paso a la construcción de una amplia gama de instrumentos musicales, hizo posible resguardar las creaciones sonoras de los músicos que han construido nuestra historia y culturas musicales. El testimonio más antiguo de notación musical en papiro es el *Orestes Papyrus*<sup>1</sup>, que data del siglo II a. C. (Egert Pöhlmann en Cotello, 2000).

El uso de la naturaleza por el hombre está lleno de simbolismos; cada cultura absorbe su entorno, lo descompone y recrea para explicar su micro y macrocosmos en aras de entender los fenómenos naturales que se suscitan en el día a día. El uso sociocultural de la naturaleza es propio de la humanidad; podemos comprender la cultura desde su entorno natural. En el papiro y el amate mencionados anteriormente, se reconoce un parentesco global en el uso de los elementos naturales.

Este parentesco biocultural también nos hace pensar que compartimos nociones profundas sobre lo que significan los paisajes –ecosistemas– en sus distintos espectros: el sonido, las tradiciones, los colores y las estaciones en las cuales podemos contemplarles. Cada uno de los ecosistemas producen sonidos que, desde la óptica musical, podrían reconocerse como compases y

---

1 Música griega antigua. Coro del Orestes de Eurípides. Canal de Luis Colomer Blasco: <https://www.youtube.com/watch?v=xI5BQqgO-oY>

armonías propios, donde cada elemento tiene un papel importante dentro de la comparsa; crean sensaciones, sentimientos y tonalidades que, dentro de la psique humana, devienen en simbolismos totémicos que dan como resultado comprensiones que, dependiendo de su uso, se categorizan como algo sagrado u otras categorías culturales.

En México, para culturas como la mexicana, la música era un elemento integrado con la poesía y la danza: “La música es la alegría necesaria para que la vida no sea triste” (Silva-Galindo y Erasto-Gutiérrez, 2021: 1). De alguna manera, elementos naturales diversos permitieron a las culturas prehispánicas lograr acuerdos. Un ejemplo ilustrativo para esta investigación lo encontramos en los ahuehuetes (*Taxodium mucronatum* Ten.), que son asociados a deidades del agua (ver Secretaría de Cultura, 2022). Se ha usado su corteza de manera medicinal y también para hacer instrumentos musicales.

Entre los instrumentos prehispánicos más representativos están: el tepalnaztli, de percusión directa; se trata de un xilófono de lengüeta doble hecho de madera de aguacate y otate (bambú nativo de México); el chicahuaztli, sonaja de otate utilizado en rituales asociados con la lluvia y a la fecundidad de la tierra. Entre los membranófonos –tambores de madera con parche de piel–, se encuentra el huéhuetl, construido con madera de aguacate; el ipanhuéhuetl –tambor de danza del sol–, utilizado en el Norte de México; el tambor yaqui, con parche de piel de venado, utilizado en la región de Sonora. (ver Silva-Galindo y Erasto-Gutiérrez, 2021).

Consideramos que este trabajo en particular logró plasmar el sincretismo entre algunos de los elementos culturales que nos dan identidad como mexicanos, que se encuentran en la actualidad en estilos de música popular y regional, y la evocación musical que provocan en cada uno de nosotros. Regularmente, los elementos ecológicos estudiados desde las ciencias biológicas llegan a publicarse en revistas de ciencia básica, un espacio que no está al alcance del público en general. Su estudio desde la perspectiva de la ecomusicología permite llegar a otras audiencias. La ecomusicología es un campo dentro de las ciencias musicales consolidado en las últimas décadas del siglo xx, que se pregunta sobre el papel de la música en el bienestar y la supervivencia de la humanidad, cómo influye la naturaleza en la música, cómo contribuye la musicología a adaptarnos a la vida en la Tierra, cuál es la relevancia de la crisis ambiental para la música, entre otros cuestionamientos que surgen de ser

testigos de los impactos del cambio climático, la pérdida de especies, la deforestación, la contaminación y la explotación de recursos (Allen, 2011).

Entre las múltiples tareas de la ecomusicología se encuentra también el registro de los paisajes sonoros de cada una de las regiones: los cantos de los ríos, el sonido del viento entre los mezquites, los huizaches y los sabinos, o los cantos de aves al alba. Estos registros de los sonidos, logrados con diferentes grabadoras y micrófonos, son de vital importancia para dar constancia e identidad científica de las especies que tienen funciones determinadas en algún ecosistema, como el croar de las ranas y los sapos en temporada de lluvias. A propósito, es lamentable que muchas de estas especies ya no puedan emerger después de estar enterrados por largas temporadas esperando la lluvia, debido a las planchas de concreto que se han puesto encima de sus territorios, por mencionar un ejemplo de la afectación de la actividad humana sobre la naturaleza.

La sensibilidad y los conocimientos para estampar estos paisajes en partituras e instrumentación deja constancia y evidencia de la investigación científica sobre la presencia de especies y su importancia sonora, cultural y de usos para las generaciones posteriores; es por ello que este trabajo tiene una relevancia mayúscula e irremplazable. Componer sobre cómo cantan los árboles de una región es una labor de rescate necesaria; además, una herramienta poderosa en la educación ambiental de nuestro país.

## Referencias

- Allen, A. S. (2011). Ecomusicology: Ecocriticism and Musicology. *Journal of the American Musicological Society* 64(2), 391-394. [https://www.ecomusicology.info/wp-content/uploads/Supplementary/JAMS\\_Ecomusicology\\_Colloquy.pdf](https://www.ecomusicology.info/wp-content/uploads/Supplementary/JAMS_Ecomusicology_Colloquy.pdf)
- Araiza-Arvilla, H. y Díaz-Márquez, I. (2021). *Herbario poético. Selección de textos del taller “Poesía y naturaleza”*. Jardín Botánico Rey Nezahualcóyotl. Universidad Autónoma de Aguascalientes. [https://www.academia.edu/56046402/Herbario\\_Poético\\_Selección\\_de\\_textos\\_del\\_taller\\_Poesía\\_y\\_Naturaleza\\_](https://www.academia.edu/56046402/Herbario_Poético_Selección_de_textos_del_taller_Poesía_y_Naturaleza_).
- Cotello, B. (2000). Testimonios de composiciones musicales de los antiguos griegos. *Circe. Instituto de Estudios Clásicos* 5, 91-100.

- Secretaría de Cultura (2022, 29 de junio). *Del pino al ahuehuete, identifican seis especies arbóreas consagradas al pie del Templo Mayor*. Secretaría de Cultura <https://www.gob.mx/cultura/prensa/del-pino-al-ahuehuete-identifican-seis-especies-arboreas-consagradas-al-pie-del-templo-mayor>.
- Silva-Galindo, J. R. y Erasto-Gutiérrez, J. F. (Eds.) (2021). *Instrumentos musicales prehispánicos. Colección de José Pilar Silva Coco*. Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/661010/Libro-Instrumentos-musicales-prehispanicos-INPI.pdf>
- Zapf, H. (2017). Cultural Ecology, the Environmental Humanities, and the Transdisciplinary Knowledge of Literature. En S. Oppermann y S. Iovino (Eds.). *Environmental Humanities Voices from the Anthropocene*, 61-80. Rowman & Littlefield International.





PRIMERA PARTE  
Voces de esperanza



# Socioecología, ecomusicología y ecopedagogía: Una propuesta transdisciplinaria de compositores en México

*Irma Susana Carbajal Vaca*

*Nuestro mundo se está desmoronando en silencio. La civilización humana ha reducido las plantas –una forma de vida de 400 millones de años– a tres cosas: alimento, medicina y madera. En nuestra implacable y cada vez más intensa obsesión por obtener más volumen, potencia y variedad de esas tres cosas, hemos devastado los sistemas ecológicos vegetales hasta un extremo que millones de años de desastres naturales no pudieron alcanzar.*

(Jahren, 2017: 323)

## **Introducción**

Este libro es resultado de la investigación “Así cantan los árboles de mi región: Voces de esperanza para México”, diseñada desde una óptica fenomenológica para estudiar, de manera transdis-

ciplinar, procesos creativo-musicales de estudiantes y profesores de música convocados a donar creaciones artístico-musicales. La investigación fue registrada ante la Dirección General de Investigación y Posgrado de la Universidad Autónoma de Aguascalientes con la clave PIE22-1 y se desarrolló de enero de 2022 a diciembre de 2023. Se adhirió a las metas de los Programas Nacionales Estratégicos (PRONACES) del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología (CONAHCYT), que “organizan los esfuerzos de investigación en torno a problemáticas nacionales concretas que, por su importancia y gravedad, requieren de una atención urgente y de una solución integral, profunda y amplia” (PRONACES, 2021).

En el entendido de que los PRONACES proponen realizar ciencia de incidencia transdisciplinar para impactar positivamente en la solución de problemas socioecológicos, nos preguntamos de qué manera podríamos contribuir al logro de este propósito quienes nos dedicamos a la educación musical. Vinculamos el proyecto a las áreas de educación, cultura y, en especial, a la de Sistemas Socioecológicos y Sustentabilidad, cuya meta es impulsar la co-producción de conocimiento a nivel técnico-científico, institucional y comunicativo para implementar acciones de conservación, restauración, uso y aprovechamiento de los ecosistemas, de los recursos naturales y de la biodiversidad de manera sustentable y socialmente justa.

En nuestro campo de especialidad nos apoyamos en la ecomusicología para articular la composición musical transdisciplinariamente como una práctica ecopedagógica (Tojeiro-Pérez, 2019, Prior, 2022). Desde la perspectiva socioecológica de la educación musical, estudiamos procesos creativos de compositores en México que se unieron como voluntarios para componer sobre temáticas ambientales, en especial, sobre árboles de México que merecen ser protegidos. Conjeturamos que la implementación de acciones ecopedagógicas, en las que convergen conocimientos de la psicología ambiental y la psicología musical (Prior, 2022), es una vía efectiva para propiciar el cambio social que necesitan nuestras comunidades. En este capítulo se sintetiza el diseño de la investigación, el sustento teórico-metodológico del proyecto y algunas reflexiones.

## Diseño de la investigación

Una vez elaborado el protocolo de investigación, el primer paso fue convocar a estudiantes y profesores de licenciaturas en Música en el país, dispuestos a donar una composición original para ser socializada por profesores de educación artística de nivel básico con niños de tercer grado de primaria. Se solicitó que la canción contuviera un texto que socializara conocimientos sobre árboles de distintas regiones de México para promover el aprecio por el entorno natural como uno de los más altos valores del ser humano y uno de nuestros derechos (CNDH, 2014). Se indicó que las propuestas podrían ser colaborativas, en combinación libre de estudiantes y profesores. Al llamado atendió más de una veintena de profesores y estudiantes que se unieron a conocer la propuesta teórico-metodológica del proyecto y participar en las actividades.

## Planteamiento del problema

Se identificó que, a consecuencia del cambio de uso de suelo, la contaminación del agua, la sobreexplotación de los mantos freáticos y la deforestación, Aguascalientes padece problemas ambientales entre los que se encuentra la pérdida de biodiversidad en flora y fauna: “Se están perdiendo especies como el caso del laurel” (*El Heraldo de Aguascalientes*, 2020). Este estado, a pesar de situarse en una zona semidesértica, poseía una riqueza natural admirable. Investigadores de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (Siqueiros-Delgado *et al.*, 2017), realizaron un análisis geográfico de la vegetación del estado y revisaron documentos de 1895 que señalaban la existencia de varias especies de encinos, pinos, fresnos, sauces, álamos, cipreses, juníperos y sabinos, entre otras. Actualmente, el caudal de los ríos en la región ha desaparecido debido a la interceptación de sus aguas, la sobreexplotación y la escasa precipitación en el estado, condiciones que han afectado la vegetación. Los bosques de encino, por ejemplo, por ser la vegetación más extensa, por mucho tiempo fueron sobreexplotados para la obtención de carbón y leña. La sobreexplotación disminuyó con el uso del gas licuado y la electricidad; sin embargo, estos bosques aún se encuentran amenazados por la utilización de la madera para la construcción de cercas, los incendios para el desmonte y su transformación en suelos agrícolas y de pastoreo. Los autores concluyen que el paisaje regional se ha transformado fuertemente por el uso agrícola y

la expansión de asentamientos humanos. Pese a esta situación, Aguascalientes aún posee una diversidad importante de comunidades vegetales: “La forma en que se aprovechen, mantengan y conserven los recursos naturales será de vital importancia para el impacto que se ejercerá sobre la vegetación” (Siqueiros-Delgado *et al.*, 2017: 361). A lo largo y ancho del país podrían identificarse problemáticas ambientales similares a las que presenta Aguascalientes, por lo que este proyecto se abrió a participantes de la República mexicana que desearan unirse a estudiar este fenómeno.

Ante las distintas problemáticas sociales que enfrentamos en el siglo XXI, los investigadores de las artes confían en que algunas pueden ser mitigadas mediante la educación artística porque las artes “facilitan la reflexión personal y la escucha activa, se tornan en medios para fortalecer la construcción identitaria y el respeto hacia los demás” (De-Alba-Eguiluz, Arriaga-Sanz y Camara Izaguirre, 2019). Colorado-Araujo (2014) señala que el primer contacto con las artes para la mayoría de los mexicanos se da en las instituciones de educación pública. La autora considera que, aunque se han obtenido avances, aún es necesario que las autoridades comprendan la misión de la educación artística, la cual pretende propiciar cambios sociales para mejorar la convivencia e incluso combatir la inseguridad y la violencia, una realidad aún vigente para esta década, a la que añade la necesidad de diseñar propuestas transversales (Colorado-Araujo, 2023).

## Supuestos

Los árboles de México conforman un complejo y dinámico ecosistema que requiere la atención desde disciplinas distintas. En esta investigación nos unimos a este esfuerzo y asumimos que la educación artística es una herramienta viable para promover el pensamiento crítico y la consolidación de valores que fomenten el aprecio y la conservación del entorno natural; sin embargo, para lograr la conciencia ambiental que sugieren los investigadores, requerimos el apoyo de la sociedad en su conjunto, de ahí que el proyecto haya integrado participantes de distintas disciplinas, distintas edades y niveles de formación.

## Justificación

Nos apoyamos en la visión filosófica del personalismo analógico, que:

[...] no privilegia unívocamente a la persona humana, ni tampoco la diluye equívocamente en la ambigüedad de todo lo existente, sino que la considera como responsable del mundo natural [...]; pretende encontrar esa armonía entre hombre y naturaleza como equilibrio proporcional (Beuchot, en Beuchot-Puente y del Moral-Palacio, 2020: 45-46).

Aceptamos como un hecho la frase: “Quien conoce su lugar de origen, aprende a valorar lo que le rodea”, con la que comienzan los 32 libros *La entidad donde vivo. Tercer grado*, disponibles para cada una de las entidades federativas del país (CONALITEG, 2020); espacio educativo en el que se podrán vincular los resultados de esta publicación.

Se cuenta con evidencia empírica suficiente en el terreno de la musicología sistemática (Capistrán-Gracia, 2021), que verifica que la música tiene efectos en el aprendizaje y en la cognición humana. Estudios como el de (Busse *et al.*, 2021), por mencionar un ejemplo, evidencian el beneficio potencial del canto en el aprendizaje de la gramática y del lenguaje. Estudios realizados por el doctor Gunter Kreutz de la Universidad de Oldenburg, asesor de nuestro proyecto, ha escrito sobre los múltiples beneficios de la música en la salud y, en especial, sobre los efectos en el bienestar de los niños. En su libro *Por qué la música nos da felicidad* (Kreutz, 2014), documenta siete posibles hipótesis, una de ellas relacionada con la capacidad de la música para establecer una conexión social, lo cual es fundamental para este proyecto.

Nuestro propósito no es ratificar los efectos cognitivos sino, avalados por estos conocimientos generados en la musicología sistemática mediante modelos experimentales, realizar propuestas educativas que puedan ser estudiadas desde ópticas cualitativas ecológicas, que integren poblaciones diversas en mundos contextualizados, un interés que ya está siendo considerado por investigadores de tradición positivista (ver Habibi, Kreutz, Russo y Tervaniemi, 2022).

A pesar de que en Aguascalientes la formación de los docentes de educación artística es precaria y el porcentaje de horas en el currículo de educación básica en el estado es bajo, Capistrán-Gracia (2018) destaca la gran disposi-

ción que mostraron los profesores al participar en los talleres que impartió en el marco de una de sus investigaciones:

Durante las actividades llevadas a cabo en los talleres, quedó de manifiesto la enorme creatividad, disciplina y entrega del personal docente. Más aún, los mismos maestros y maestras mostraron un sincero agradecimiento hacia la universidad por haberles tomado en cuenta y expresaron su deseo de que ese tipo de experiencias y acercamiento entre la educación superior y la educación básica se siguiera dando (Capistrán-Gracia, 2018: 9).

Colorado-Araujo (2014) señaló en la década pasada que, para que la educación artística en México fuera de calidad, se requería una profesionalización mediante licenciaturas de educación artística en número suficiente para que se cubran las necesidades docentes de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Coincidimos en que la conformación de licenciaturas en arte multidisciplinarias, quizá podría ser el camino ideal; sin embargo, en el presente no parece ser una solución viable, pues el interés de formación en las artes continúa siendo disciplinar, como puede observarse en el análisis de las tendencias educativas documentado recientemente (Carbajal-Vaca, 2021). De manera general, el músico está convencido de que requiere invertir el mayor tiempo posible y dedicación para dominar un instrumento musical; un bailarín sabe que debe entrenar muchas horas para educar su cuerpo; así como los artistas plásticos y teatrales están convencidos de que todo su tiempo lo necesitan para desarrollar habilidades sumamente específicas; pero, al mismo tiempo, en la formación artística universitaria se cultiva la conciencia de la necesidad de la labor docente que existe en el país (Carbajal-Vaca, 2016, 2017 y 2021).

Ante esta disyuntiva, esta propuesta se apoya en una visión transversal en la que los docentes de educación básica recurran a los artistas de su región y los músicos se acerquen a las ciencias naturales para reflexionar e integrar conocimientos científicos de este campo en sus creaciones. En este sentido, la transversalidad se entiende como una habilidad profesional para diseñar estrategias que solucionen problemáticas complejas (Castañeda, Lugo y Saenger, 2003).

Anticipamos que, por la apertura y diversidad lograda en las canciones contenidas en este libro, será posible sensibilizar musicalmente a profesores de nivel básico para la utilización de estas creaciones propuestas por músicos

actuales de su entidad y, mediante proyectos de investigación derivados, estudiar los procesos creativo-pedagógicos de los docentes desde la perspectiva de la investigación acción (Adelman, 1993).

A lo largo de estos dos años que duró la investigación se implementaron cuatro etapas con las siguientes actividades:

1. Enero-julio 2022: Etapa de sensibilización ambiental, formación transdisciplinaria y elaboración de creaciones artísticas.
2. Agosto-diciembre 2022: Etapa de producción de creaciones y diálogo hermenéutico con los colaboradores.
3. Enero-julio 2023: Etapa de análisis de resultados y generación de productos de divulgación.
4. Agosto-diciembre 2023: Escritura de publicaciones y conclusión del proyecto.



Imagen 1. Parque Rodolfo Landeros, Aguascalientes, México.

Fotografía: Irma Susana Carbajal Vaca, 15 de julio de 2022.

## Corpus teórico-metodológico

### Conocimiento socioecológico y acciones ecomusicopedagógicas para el cambio social

Como se enunció anteriormente, se convocó a investigadores del país a realizar ciencia de incidencia que, desde un enfoque transdisciplinario, generara conocimiento para contribuir a la solución de problemas socioecológicos, promover acciones de conservación, restauración y aprovechamiento sustentable de ecosistemas. La socioecología “es el campo de investigación inter y transdisciplinaria que busca la comprensión de los socioecosistemas” (PRONACES, 2021). Los conocimientos que se producen en este campo pueden ser llevados al aula de manera pasiva, en una asignatura regular; o bien, de manera activa, a través de una acción pedagógica centrada en la biología y las interrelaciones de los organismos entre sí y con su medio, tal como lo señaló Ernst Haeckel (1834-1919) en su concepto de ecología. Zimmermann (2005) señala que la *ecopedagogía* es el “arte de enseñar todo lo relativo al hábitat de los seres vivos del planeta” (p. 2); su propósito es lograr una educación que desemboque en valoraciones y acciones de verdaderos líderes comunitarios que promuevan, con mensajes positivos, conductas de responsabilidad sobre el medio ambiente, alejadas de las prácticas mercantiles de la “propaganda verde” que, al centrar su atención en las crisis del planeta, generan miedo y sentimientos de impotencia.

En la tarea ecopedagógica, el trabajo interdisciplinario entre las ciencias naturales y las ciencias sociales es uno de los cuatro ejes básicos del proceso educativo ambiental, a saber: 1. *Desarrollo de los sentidos*: para crear emociones estéticas ante el fenómeno del agua, el aire, los seres vivos y la fragilidad de los ecosistemas. 2. *Fomento de los valores y actitudes ecológicas*: para profundizar el análisis sobre valores y ética ecológica mediante el trabajo exploratorio, lúdico y reflexivo orientado hacia un modelo de sociedad ecológicamente responsable y comprometida con un consumo sostenible. 3. *Estudiar el concepto de desarrollo sostenible*: para comprender los problemas sociales y económicos derivados del hiperconsumismo, el desplazamiento, la desculturación de las poblaciones indígenas y la desertificación de zonas naturales. 4. *Aplicar enfoques interdisciplinarios*: dado que el conocimiento de la biología de manera aislada es insuficiente, es necesaria la comprensión humanista a través de la

psicología social, la antropología, la sociología, la historia (ver Zimmermann, 2005: 7) y, en el contexto de esta investigación, las artes.

Para Richard Kahn (en Fassbinder *et al.*, 2012), una acción central en la ecopedagogía que podría menguar la holgura del concepto general de educación ambiental –que contempla todo el entorno donde vivimos y todos los procesos de enseñanza-aprendizaje– es el de *praxis cognitiva*. Este concepto alude a una forma de enseñanza que incluye la reflexión sobre acciones concretas sobre el mundo para transformarlo y resolver sus problemas; involucra la acción de cambio social, que presupone el compromiso de los actores con las instituciones sociales para transformar la lógica de los sistemas actuales, acusados de haber causado las coyunturas ambientales que enfrentamos. La libertad y el activismo universitario –señalan estos autores– son factores clave en este proceso de transformación, por lo que la inclusión de profesores y estudiantes universitarios de distintas disciplinas en este proyecto de investigación se valora como una decisión pertinente y congruente con la óptica de la ciencia de incidencia promovida por los PRONACES.

Trabajos recientes han analizado críticamente proyectos educativo-musicales desde una perspectiva social como el de Geoffrey Baker (2022). En este tipo de proyectos la variable *tiempo* ha sido determinante para lograr el “Buen Vivir<sup>1</sup>” (Ramírez-Gallegos, 2012), ya que “los estudiantes más entusiastas estaban dispuestos y tenían la posibilidad de pasar la mayor parte de su tiempo extracurricular estudiando música [...] para mantenerlos alejados de las calles” (Baker, 2022: 245). Baker señala críticamente que en los proyectos “Inspirados en El Sistema<sup>2</sup>” (p. xlv), prevalece aún la visión decimonónica de educación musical autoritaria, en la que se busca la perfección y no hay tiempo para el descanso; problematiza la polisemia en el concepto de ‘cambio social’, el cual puede ser comprendido como sinónimo de socialización, pero también como acciones de clientelismo, asistencialismo, e incluso, de mercantilismo cultural cuando se ofrecen como una oportunidad para acceder a financiamientos gubernamentales.

Nosotros centramos nuestra atención en la noción de *bienes relacionales* explorada por Ramírez-Gallegos (2012), la cual no se refiere a un valor mercantil, sino al valor de reciprocidad que emerge de la intersubjetividad y de la coproducción. Desde esta óptica, la variable del ‘tiempo’, invertido para

---

1 Categoría que pretende integrar aspectos más humanos a la noción de “bienestar” utilizada en los análisis económicos, que se centran principalmente en los bienes materiales.

2 Se refiere al proyecto del venezolano José Antonio Abreu <https://elsistema.org/ve/maestro-abreu/>.

el autoconocimiento, es un indicador del “Buen Vivir”<sup>3</sup> porque se aleja de la concepción mercantilista neoliberal para dar paso a una vida comunitaria y participativa conveniente y urgente para las realidades del siglo XXI, que se aprecia como “[...] una alternativa civilizatoria que se fundamenta en la construcción de relaciones armoniosas y de interdependencia entre lo viviente: seres humanos entre sí, seres humanos y naturaleza” (León, 2010: 8).

Esta investigación evidencia la inversión de tiempo de los colaboradores para el autoconocimiento. Se reconoce un alto grado de generosidad en cada uno de los participantes, ya que la retribución se centró precisamente en bienes relacionales que contribuyen al desarrollo de la conciencia comunitaria. Desde esta óptica, podemos sostener que cada una de las creaciones ecopedagógicas presentadas en este libro integran un elemento crítico y un llamado de alerta sobre fenómenos socioecológicos complejos sobre los que se reflexionó y se tomó conciencia.

Uno de los grandes retos que se desprende de esta complejidad es explorar los saberes de disciplinas que trascienden el espacio de especialidad de los investigadores, por lo que, paralelamente, además de la dinámica de sensibilización con expertos invitados, la responsable del proyecto participó en cursos de formación para conocer el estado del conocimiento de prácticas ecológicas y sustentables que se han investigado desde distintas disciplinas:

1. 26-29/01/2022: Coloquio “Neuroartes y Salud Mental” impartido por el musicólogo, doctor Luc Delannoy, asesor colaborador del proyecto, Querétaro, México.
2. 27/04-27/07/2022: Certificación de competencias específicas. “Pensar el presente, construir el futuro. Elementos para un horizonte igualitario, verde y progresista en América Latina”. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales. Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
3. 12-13/05/2022: Seminario virtual “*Technological projects and their impact on the objectives and goals of sustainable development*”. Instituto Tecnológico Superior de Zacapoaxtla / *Deutscher Akademischer Austausch Dienst* (DAAD).

---

3 Concepto proveniente de las cosmovisiones sudamericanas enunciadas en quechua, *Sumak Kawsay* (Buen Vivir); en aymara, *Suma Qamaña* (Vivir Bien); y en guaraní, *Nande Reko* (Vida Armoniosa) (León, 2010).

4. 07/06/2022: Tercer seminario pequeño internacional de *Alumni y Alumnae*. Instituto de Ingeniería UNAM / *Deutscher Akademischer Austausch Dienst* (DAAD).
5. 16-31/08/2022: Curso de Humanidades ambientales. Aproximaciones filosóficas, culturales y políticas al desafío ambiental. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
6. 24/08/2022: “Cómo cuidar el medio ambiente desde casa”. Segundo Seminario Web de Extensión. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
7. 16-17/10/2022: IV Foro de Estudios Humanísticos COMMUNITAS: Diálogos sobre un futuro colectivo. Tecnológico de Monterrey, Escuela de Humanidades y Educación.
8. 17-19/05/2023: II ciclo de conferencias en clima, energía y sustentabilidad. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
9. 24-25/05/2023: 5<sup>th</sup> Interdisciplinary and Virtual Conference on Arts in Education. CIVAE 2023. MusicoGuia.

## Estudiantes como socios

Las actividades se sustentaron, principalmente, en la perspectiva de estudiantes como socios (*Students as Partners-SaP*), con el firme propósito de promover el trabajo conjunto entre académicos y estudiantes (Matthews *et al.*, 2018). Desde esta perspectiva, los estudiantes son valorados como miembros de una comunidad de enseñanza-aprendizaje en la que sus opiniones y conocimientos son apreciados (López-Gómez *et al.*, 2019; Kaur y Norman, 2020), por lo que se previó que la investigación sería un incentivo en la motivación de los estudiantes y garantizaría la calidad del trabajo que realizarían junto con profesores para este proyecto.

La investigación inició el primer semestre de 2022 y el 25 de enero se formalizó la participación de los colaboradores mediante una carta de consentimiento informado en formato electrónico. Se diseñó un sitio web para facilitar la comunicación con los colaboradores y documentar los avances del proyecto. En este proceso se contó con el apoyo de los licenciados Jaime Blan-

co Campoy<sup>4</sup> y Fátima Edith Ramírez Domínguez<sup>5</sup>, entonces estudiantes de la Maestría en Arte con interés en temáticas ambientales, quienes, desde su especialidad en las artes visuales, colaboraron con el diseño de la imagen. Un elemento significativo fue la creación de un logotipo, el cual se integró en las convocatorias a conferencias compartidas en redes sociales y en documentos expedidos por la institución.



Imagen 2. Logotipo del proyecto, diseñado por Jaime Blanco Campoy, 24 de abril de 2022.

## El diálogo hermenéutico

La etapa de sensibilización ambiental del proyecto incluyó cinco videoconferencias con expertos de distintas disciplinas relacionadas con temáticas de sustentabilidad. Se intercalaron cuatro simposios de diálogos entre compositores, el último de ellos presentado en el CIEMNS 2023<sup>6</sup>. Se integraron tres conferencias sobre procesos creativos. Se realizó un taller de composición para evaluar los resultados y una presentación de avances en el Seminario Permanente del Departamento de Música.

---

4 Se tituló en 2023 con la tesis: *Biósfera Sonora: Intervención artística para promover la preservación de la fauna en peligro de la reserva El Pinacate y Gran desierto de Altar*. <http://hdl.handle.net/11317/2568>

5 Se tituló en 2023 con la tesis: *Narrativas virtuales. Una mirada hacia el Parícutín*. <http://hdl.handle.net/11317/2509>

6 10º Coloquio Nacional, 7º Internacional de Educación Musical a Nivel Superior. Universidad Autónoma de Aguascalientes.

1. 02/05/2022. “Primer simposio de colaboradores: Diálogos entre compositores”.
2. 16/05/2022. “Infraestructura verde para las ciudades de hoy”, doctora Melissa Schumacher González.
3. 30/05/2022. “Hablemos de árboles”, maestro Luis Jorge Aviña Berumen.
4. 25/07/2022. “La construcción de un paisaje sonoro desde el territorio”, profesora Claudia Fabiana Fulco.
5. 11/08/2022. “s.o.s. Mezquitera la Pona: 22 años al cuidado de nuestros árboles”, maestra Alicia Romo de la Rosa.
6. 05/09/2022. “Los jardines botánicos como sitios de resguardo y resistencia biocultural”, biólogo Hugo Noé Araiza Arvilla.
7. 11/11/2022. “Situación actual del arbolado en Guadalajara: causas y alternativas de solución”, ingeniero Juan Gerardo Ruvalcaba Salazar.
8. 01/12/2022. “*Get Back*. Los Beatles y sus procesos creativos, 1969”, doctor Mauricio Beltrán Miranda.
9. 01/12/2022. “Viaje al imaginario musical del compositor Edgar Martínez Lozano. La creatividad aplicada al discurso sonoro”, maestro Vicente Barrientos Yépez y Edgar Martínez Lozano.
10. 14/12/2022. “Segundo simposio de colaboradores: Diálogos entre compositores”.
11. 10/03/2023. “Tercer simposio de colaboradores: Diálogos entre compositores”.
12. 23/05/2022. “Taller virtual: Reverberaciones entre árboles sonoros”.
13. 01/06/2023. “SEMPER: Avances de investigación”, doctora Karla Reynoso, maestro Demian Galindo y doctora Susana Carbajal.
14. 27/06/2023. “Cuarto simposio de colaboradores: Diálogos entre compositores”.

Las sesiones se realizaron de manera virtual vía zoom, fueron videogradas y puestas a disposición de los colaboradores. Posteriormente, fueron transcritas con el apoyo de estudiantes registrados en el proyecto. Se aplicó el tratamiento metodológico del diálogo hermenéutico mediante la técnica de entrevista grupal (Hennik, 2014) y, para algunas propuestas se realizaron entrevistas individuales a través de las que se estudió el proceso creativo con mayor profundidad para la elaboración de escritos académicos de divulgación.

Otra manera de incentivar el diálogo con los compositores fue la producción de programas de radio. En el Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Aguascalientes disponemos de un espacio semanal para el programa Ventana al Sonido<sup>7</sup>. Cada programa, después de la transmisión radial de la emisora, la cual ocurre los domingos a las 12:00 horas, queda disponible a manera de *podcast* en plataformas como *Spreaker*, *Spotify*, entre otras.

En el marco de esta investigación, con la colaboración de los técnicos de investigación y estudiantes del doctorado en Arte y Cultura, Karla Jacqueline Silva Doray Ledezma y Hugo David Tiscareño Talavera, se realizaron programas de radio con algunos de los compositores. Así, fue posible conocer de manera más cercana los procesos creativos que siguen en sus creaciones.

En este libro se incluyeron como capítulos, los textos en coautoría sobre la canción “Mangle” y los “5 *Saikei* sonoros a la niñez”, en los que se puede observar, de manera amplia, el análisis hermenéutico implementado para analizar los procesos compositivos de los colaboradores. Tanto en las entrevistas como en las emisiones radiofónicas y la escritura en coautoría se respetó el carácter original de la hermenéutica mediante conversaciones en estructura pregunta-respuesta, con el propósito de ampliar el horizonte de los involucrados en el proyecto (Gadamer, 1993 y 1999).

Durante los simposios y los programas de radio, además de las verbalizaciones, se tuvo oportunidad de escuchar ejemplos sonoros de las composiciones, por lo que la experiencia hermenéutica se fue enriqueciendo en cada diálogo y los significados fueron trascendiendo del sistema semiótico lingüístico al sistema semiótico musical.

---

7 Ventana al Sonido, Radio UAA: <https://radio.uaa.mx/show/ventana-al-sonido/>

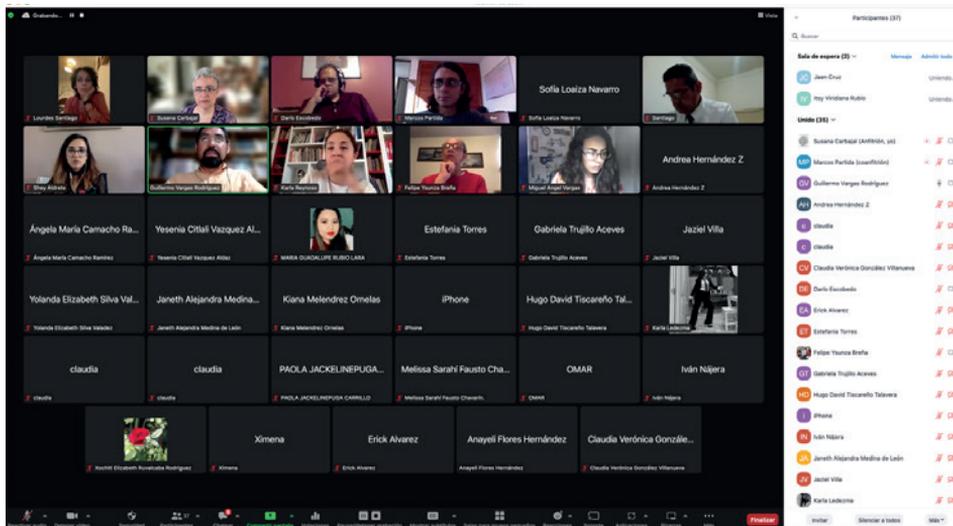


Imagen 5. Tercer simposio de colaboradores: Diálogos entre compositores. 10 de marzo de 2023.

## Reflexiones

Primeramente, es importante señalar que se logró el objetivo general de la investigación, mediante el cual nos propusimos estudiar los procesos creativos-musicales de estudiantes y profesores de música en relación con las necesidades educativas de profesores de educación básica, en especial, aquellas relacionadas con el conocimiento del entorno natural de las entidades federativas. El aspecto medular que asumimos quienes colaboramos en el proyecto fue promover una cultura bioética equilibrada, lo cual puede reflejarse en los textos de las canciones logradas y en las reflexiones expresadas por los participantes durante las sesiones de sensibilización.

La participación de la responsable del proyecto en cursos de formación transdisciplinaria fue un elemento clave en el análisis hermenéutico. Conocer la red conceptual implicada en la óptica ecopedagógica permitió realizar búsquedas precisas de investigaciones para conocer las tendencias y necesidades de formación actuales. Se aspira a que estos conocimientos, al haber sido socializados con los colaboradores, puedan ser integrados mediante el diálogo que tendrán los compositores con docentes de nivel básico que utilicen estos materiales en sus estrategias didácticas.

El concepto de ecomimesis, expuesto por la doctora Schumacher, por mencionar un ejemplo, se reconoce claramente en la propuesta del compositor Demian Galindo, quien recurrió a la analogía del *saikei* para reflexionar sobre las similitudes estructurales de sus miniaturas sonoras. Si bien, no será un concepto que pueda reconocerse en la propia música de manera inmediata, sí es un factor que estuvo presente en el análisis y la escritura en coautoría del texto “Miniaturas sonoras para los niños de hoy: Diálogos socio-ecológico-educativos con un compositor”.

Es importante señalar que esta investigación trascendió los propósitos planteados en el protocolo de investigación inicial, el cual estaba dirigido a problemáticas ambientales generadas por el detrimento forestal documentado en el estado de Aguascalientes. La vinculación que hemos logrado con investigadores de la República mexicana se ha ido incrementando al paso de los años. Los avances presentados en distintos foros despertaron el interés de estudiantes y profesores de otras entidades federativas, lo que, para este proyecto, resultó sumamente fructífero.

Se logró motivar a estudiantes de licenciatura de nuestra universidad que cursaban el Seminario de Investigación en Música. Se llevaron a cabo dos proyectos vinculados a las temáticas centrales de nuestra investigación: El primero, “Nuestro entorno natural: ¿Qué y quiénes componen hoy en Aguascalientes?”, fue realizado por Javier Sánchez Sepúlveda, Alhekiné García Ortega, Martín Alejandro Martínez Sánchez y Luis Gustavo Maldonado Medina. El segundo, “Análisis Musicológico del Canto Cardenche”, fue realizado por Astrid Miroslava Coutiño Gutiérrez, Rolando García Moreno y Luis Enrique Ramírez Hernández.

Destacamos, en especial, el trabajo de un grupo de colegas de la Universidad Juárez del Estado de Durango quienes, gracias a la gestión y coordinación de la doctora Karla María Reynoso Vargas, se llevó a cabo un proyecto de investigación derivado titulado: “Así cantan los árboles de Durango”. Esta investigación, además de contribuir con la investigación de la UAA, integró trabajos de titulación de la licenciatura de la UJED. Esta integración de estudiantes en el proyecto confirma la pertinencia de la óptica de estudiantes como socios.

La producción de programas de radio conducidos por los propios colaboradores del proyecto se valora como una herramienta metodológica adecuada para incentivar el diálogo y conocer con mayor detalle los procesos creativos que siguen los compositores. Al abrir el diálogo entre sujetos que comparten

afinidades, las preguntas logran un nivel de profundidad mayor que el que podría lograr un locutor de radio no especializado en música.

Para finalizar, quisiera destacar que uno de los logros de este trabajo de investigación fue despertar el interés del profesor Volker Staub, director de One Earth Orchestra<sup>8</sup> de Frankfurt, Alemania, con quien ya hemos dialogado para desarrollar un nuevo trabajo de investigación desde el binomio música y ecología en nuestro país.

## Referencias

- Adelman, C. (1993). Kurt Lewin and the origins of action research. *Educational Action Research*, 1(1), 7-24. <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/0965079930010102>.
- Baker, G. (2022). *Replanteando la acción social por la música. La búsqueda de la convivencia y de la ciudadanía en la Red de Escuelas de Música de Medellín*. Open Book Publishers. <https://doi.org/10.11647/OBP.0263>.
- Beuchot-Puente, M.-H. y del Moral-Palacio, J.-A. (2020). *Reflexiones sobre bioética y ecología*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. [https://editorial.uaa.mx/docs/reflexiones\\_bioetica\\_ecologia.pdf](https://editorial.uaa.mx/docs/reflexiones_bioetica_ecologia.pdf).
- Busse, V., Hennies, C., Kreutz, G., y Roden, I. (2021). Learning grammar through singing? An intervention with EFL primary school learners. *Learning and Instruction* 71. <https://doi.org/dibpxy.uaa.mx/10.1016/j.learninstruc.2020.101372>.
- Capistrán-Gracia, R. W. (2018). Reflexiones sobre la educación artística a nivel básico en Aguascalientes: Implicaciones para la educación superior. *Revista Electrónica Educare* 22(2). 343-356 Universidad Nacional. CIDE. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/1941/194156028019/194156028019.pdf>.
- Capistrán-Gracia, R. W. (2021). The Situation of Music Education Research in Mexico. Challenges, Reflections, and Proposals. *Revista Electrónica Educare*, 25(3), 1-19. <https://doi.org/10.15359/ree.25-3.30>
- Carbajal-Vaca, I. S. (2016). Del modelo de conservatorio al modelo universitario: la experiencia de transición en el Departamento de Música de la Univer-

---

8 <https://one-earth-orchestra.de>

- sidad de Guadalajara. En A. Barrera & D. Pérez (compiladores), *Modelos educativos alternativos, Tomo 1*, 40-52. Universidad Autónoma de Nayarit. [https://www.researchgate.net/publication/299456713\\_Del\\_modelo\\_de\\_conservatorio\\_al\\_modelo\\_universitario\\_la\\_experiencia\\_de\\_transicion\\_en\\_el\\_departamento\\_de\\_musica\\_de\\_la\\_Universidad\\_de\\_Guadalajara](https://www.researchgate.net/publication/299456713_Del_modelo_de_conservatorio_al_modelo_universitario_la_experiencia_de_transicion_en_el_departamento_de_musica_de_la_Universidad_de_Guadalajara).
- Carbajal-Vaca, I. S. (2017). Educación musical superior: el desarrollo de competencias profesionales en músicos universitarios. En *Memoria Electrónica del Congreso Nacional de Investigación Educativa*, 1-12. COMIE. <https://comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v14/doc/0081.pdf>
- Carbajal-Vaca, I.-S. (Coord.) (2021). *Historia presente de la educación musical de nivel superior en México: Un acercamiento al panorama nacional en 2020*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. <https://libros.uaa.mx/index.php/uaa/catalog/book/122>
- Castañeda, A; Lugo, E. y Saenger, C. (2003). Transversalidad como alternativa de innovación curricular en universidades públicas estatales. *XI Congreso Nacional de Investigación Educativa*. [http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v11/docs/area\\_02/1867.pdf](http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v11/docs/area_02/1867.pdf)
- CNDH (2014). *El derecho humano al medio ambiente sano para el desarrollo y bienestar*. Comisión Nacional de los Derechos Humanos. <https://www.cndh.org.mx/sites/all/doc/cartillas/2015-2016/22-DH-alMedioAmbSano.pdf>
- Colorado Araujo, A.-B.-Y. (2014). Retos de la educación artística en el siglo XXI en México. *Revista Universita. Educación en el siglo XXI*, 3(7). 117-131. Universidad de Xalapa. <https://universita.ux.edu.mx/universita-ciencia/article/view/1034>
- Colorado Araujo, A. B. Y. (2023). Educación artística en el Siglo XXI. *Universita Ciencia*, 3(7), 117-131. Recuperado a partir de <https://universita.ux.edu.mx/universita-ciencia/article/view/1052>
- CONALITEG (2020). *La entidad donde vivo*. México: Dirección General de Materiales Educativos/ Secretaría de Educación Pública. <https://www.conaliteg.sep.gob.mx>
- De-Alba-Eguiluz, B., Arriaga-Sanz, C. y Camara-Izaguirre, A. (2019). “Así cantan los chicos”. Canciones infantiles en el aula desde una perspectiva de género. *Actas del XIX Congreso Internacional de Investigación Edu-*

- cativa* Vol. v. Universidad Autónoma de Madrid, pp. 176-181. [https://aidipe2019.aidipe.org/files/2019/10/Actas\\_AIDIPE2019\\_Vol\\_V.pdf](https://aidipe2019.aidipe.org/files/2019/10/Actas_AIDIPE2019_Vol_V.pdf)
- El Heraldo de Aguascalientes* (2020). Volvemos loco al clima. *El Heraldo*. 24 de febrero. <https://www.heraldo.mx/volvemos-loco-al-clima/>
- Fassbinder, S. D., Nocella II, A. J. y Kahn, R. (Eds.), (2012). *Greening the Academy: Ecopedagogy Through the Liberal Arts*: Sense.
- Gadamer, H. G. (1993). *Verdad y Método I*. Sígueme.
- Gadamer, H. G. (1998). *Verdad y Método II*. Sígueme.
- Habibi, A., Kreutz, G., Russo, F., & Tervaniemi, M. (2022). Music-based interventions in community settings: Navigating the tension between rigor and ecological validity. *Ann NY Acad Sci.*, 1518, 47–57. <https://doi.org/10.1111/nyas.14908>
- Hennik, M. M. (2014). *Focus group discussions. Understanding Qualitative Research*. Oxford.
- Jahren, H. (2017). *La memoria secreta de las hojas. Una historia de árboles, ciencia y amor*. Paidós.
- Kaur, A.; Norman, M. (2020). Investigating students' experiences of Students as Partners (SaP) for basic need fulfilment: A self-determination theory perspective, *Journal of University Teaching & Learning Practice*, 17(1). <https://ro.uow.edu.au/jutlp/vol17/iss1/8>
- Kreutz, G. (2014). *Warum Singen glücklich macht*. Psychosozial-Verlag.
- León, I. (2010). Resignificaciones, cambios societales y alternativas civilizatorias. En I. León (Coord). *Sumak Kawsay / Buen Vivir y cambios civilizatorios*: FEDAEPS, pp. 7-12.
- López-Gómez, E.; Cacheiro-González, M. L.; González-Fernández, R. (2019). Repensar la docencia universitaria desde su nexa con la investigación y su perspectiva relacional. En Trujillo Torres, J. M. et al. (Ed.) *Metodologías innovadoras y recursos didácticos emergentes desde la investigación educativa*. Dykinson, pp. 131-140. En línea: <https://elibro.net/es/lc/uaa/titulos/128511>
- Matthews, K.E., Dwyer, A., Hine, L., Turner, J. (2018). Conceptions of students as partners. *HigherEducation* 76, pp. 957-971. En línea: <https://doi.org/10.1007/S10734-018-0257-Y>
- Prior, H. M. (2022). How Can Music Help Us to Address the Climate Crisis? *Music & Science* 5, 1-16. <https://doi.org/10.1177/20592043221075725>

- PRONACES (2021). *Glosario Programas Nacionales Estratégicos, Sistemas Socioecológicos y Sustentabilidad*. [https://conahcyt.mx/wp-content/uploads/pronaces/sistemas\\_socioecologicos/Sistemas\\_Socioecologicos\\_y\\_Sustentabilidad\\_-\\_Glosario.pdf](https://conahcyt.mx/wp-content/uploads/pronaces/sistemas_socioecologicos/Sistemas_Socioecologicos_y_Sustentabilidad_-_Glosario.pdf)
- Ramírez-Gallegos, R. (2012). *La vida (buena) como riqueza de los pueblos. Hacia una socioecología política del tiempo*. IAEN. <https://editorial.iaen.edu.ec/wp-content/uploads/sites/12/2016/06/La-vida-buena.pdf>
- SEP (2020). *Aguascalientes. La entidad donde vivo*. Tercer grado. Dirección General de Materiales Educativos de la Secretaría de Educación Pública. <https://libros.conaliteg.gob.mx/20/P3AGS.htm>
- Siqueiros-Delgado, M. E., Rodríguez-Ávalos, J. A., Martínez-Ramírez, J., Sierra-Muñoz, J. C. García-Regalado, G. (2017). *Vegetación del estado de Aguascalientes*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. [https://editorial.uaa.mx/docs/ve\\_vegetacion\\_aguascalientes.pdf](https://editorial.uaa.mx/docs/ve_vegetacion_aguascalientes.pdf)
- Tojeiro-Pérez, L. (2019). *A Música como recurso didáctico para a Educación Ambiental: análise da realidade e perspectivas na CCAA de Galicia*. [Tesis doctoral] Universidade de Santiago de Compostela. <http://hdl.handle.net/10347/20511>
- Zimmermann, M. (2005). *Ecopedagogía: el planeta en emergencia*. Ecoe Ediciones.

# Sensibilización ambiental: Diálogos interdisciplinarios

*Irma Susana Carbajal Vaca*

*La apuesta por la vida no es un juego de abalorios, un divertimento de la razón. No es un juego de azar gobernado por el conocimiento de las reglas del juego. Es un giro en la voluntad de dominio sobre la naturaleza y de los otros, hacia la voluntad de poder querer la vida. En estos destellos del pensar, un autor no es más que una partícula suspendida en el universo intentando pensar la vida: un ser interrogante, inarrogante, arrojado al mundo en un acto de supervivencia.*

*(Enrique Leff, 2014: 3)*

## **Introducción**

En la documentación sobre la biodiversidad realizada por la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (CONABIO, 2011) se ha enfatizado que los seres humanos la hemos valorado únicamente desde tres puntos de vista: el bio-

lógico como reservorio de información, el económico para obtener los bienes para la vida diaria y el cultural como fuente de inspiración literaria y la transmisión de creencias. El crecimiento poblacional ha aumentado la demanda de recursos naturales y la explotación irracional ha afectado la biodiversidad, y esto ha tenido consecuencias en el cambio climático: “En los últimos 50 años, hemos cambiado los ecosistemas más rápida y extensivamente que en cualquier periodo comparable en la historia de la humanidad” (Loyden *et al.*, 2009). Esta situación requiere de esfuerzos colectivos para transformar no sólo la manera de ver el mundo, sino nuestro comportamiento cotidiano con “acciones concretas para detener esta devastación” (p. 146).

Como se expuso en el primer capítulo, en mayo de 2022 iniciamos una serie de simposios y conferencias de sensibilización ambiental dirigidas a los participantes del proyecto con el propósito de orientar las características de las composiciones hacia la perspectiva ecopedagógica y recuperar los diálogos entre compositores para el análisis de los procesos creativos. La intención de las conferencias fue conocer los esfuerzos que se han realizado en pro del medio ambiente y la sustentabilidad desde distintas disciplinas, por lo que se convocó a participantes de diversas áreas de conocimiento –arquitectura, ingeniería industrial, biología, agronomía y artes–, a compartir su conocimiento con la comunidad académica participante y público en general interesado en esta temática. Las conferencias analizadas en este capítulo son las siguientes:

1. “Arquitectura y sustentabilidad: Infraestructura verde para las ciudades de hoy”. Doctora Melissa Schumacher Gonzáles, 16 de mayo de 2022.
2. “Hablemos sobre árboles”. Maestro Luis Jorge Aviña Berumen, 30 de mayo de 2022.
3. “La construcción de un paisaje sonoro desde el territorio”. Profesora Claudia Fabiana Fulco, 25 de julio de 2022.
4. “S.O.S. Mezquitera la Pona: 22 años al cuidado de nuestros árboles”. Maestra Alicia Romo de la Rosa, 11 de agosto de 2022.
5. “Los jardines botánicos como sitios de resguardo y resistencia biocultural”. Biólogo Hugo Noé Araiza Arvilla, 05 de septiembre de 2022.
6. “Situación actual del arbolado en Guadalajara: Causas y alternativas de solución”. Ingeniero Juan Gerardo Ruvalcaba Salazar, 11 de noviembre de 2022.

Se exponen resultados de los encuentros, los cuales evidencian la dinámica hermenéutica transdisciplinar implementada durante la investigación. Se integraron comentarios textuales de los colaboradores –que aparecen entre comillas– e información recuperada de otras fuentes para ampliar la comprensión y sustentar algunas de las afirmaciones de los conferenciantes. Se cierra con un apartado de reflexiones.

## Arquitectura y sustentabilidad: Infraestructura verde para las ciudades de hoy

La primera conferencia transdisciplinar se realizó el 16 de mayo de 2022 y estuvo a cargo de la doctora Melissa Schumacher González, profesora-investigadora del Departamento de Arquitectura de la Universidad de las Américas Puebla. La vinculación con la expositora fue mediante la red de *Alumni* del Servicio Alemán de Intercambio Académico (*Deutscher Akademischer Austausch Dienst, DAAD*), a la cual pertenece la responsable del proyecto. El DAAD apoya la organización de seminarios por parte de los exbecarios con el propósito de mantener la comunicación nacional e internacional entre ellos.

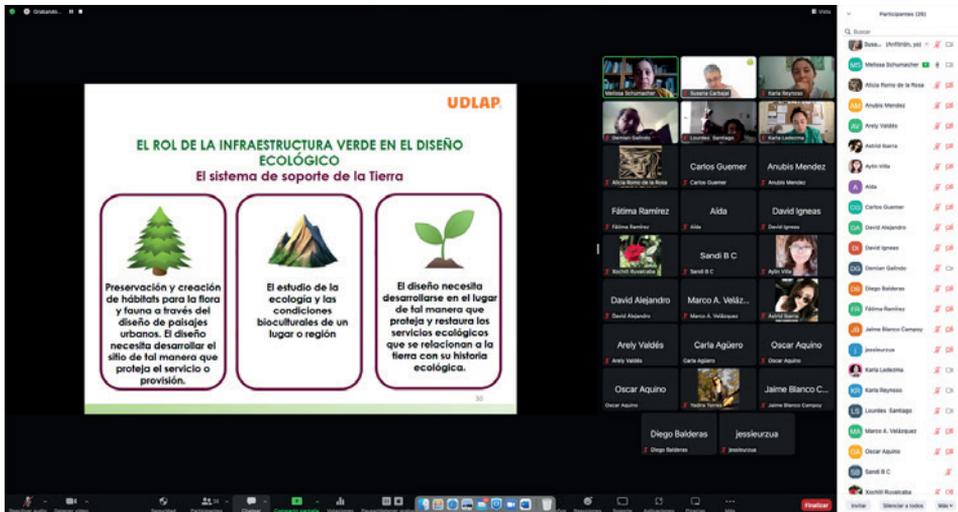


Imagen 1. Conferencia: Infraestructura verde para las ciudades de hoy. Doctora Melissa Schumacher González. Profesora-investigadora de la Universidad de las Américas Puebla. Departamento de Arquitectura, 16 de mayo de 2022.

Melissa Schumacher es doctora en ingeniería por la *Technische Universität München*, con especialidad en gestión territorial; se interesa principalmente en los usos de suelo, el urbanismo participativo, el ruralismo y diseño social. Dispone de una maestría en urbanismo, realizada en la *Universitat Politècnica de Catalunya* y es licenciada en Arquitectura por la Universidad de las Américas Puebla, donde labora desde 2016 como profesora de tiempo completo en el Departamento Académico de Artes y Humanidades. Su trabajo ha sido publicado en Latinoamérica y Europa, es miembro fundador del grupo de trabajo *inLAB, Territorio y Artefacto Urbano* donde ha desarrollado talleres multidisciplinarios y comunitarios de planeación urbana. Paralelamente, participa en la creación del taller *Tlalli Amealco* y es miembro de *AURA Red Urbana de Agricultura Latinoamericana*. Su trabajo se centra en el ordenamiento territorial, el desarrollo regenerativo, el ruralismo y el diseño social. Fue becaria CONACYT-DAAD y ha trabajado con la cooperación alemana a través del financiamiento de proyectos con el Año Dual Alemania-México, el DAAD y el Ministerio de Educación e Investigación de Alemania BMBF. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) y, a través de la docencia, educa a nuevas generaciones de arquitectos para que se comprometan con el país y su comunidad.

Para esta investigadora, el hecho de tener “un pie en las artes y las humanidades [...] y un pie en la ingeniería”, le ha permitido socializar proyectos a nivel comunitario, a nivel de barrio, por lo que se considera una “arquitecta descalza” que disfruta llevar el aprendizaje fuera de las aulas y en contacto con la tierra. Su propuesta se basa en el diseño mimético y está convencida de que esta vía mejorará la calidad de vida urbana de las ciudades de hoy, sobre todo, porque los árboles no sólo son trascendentales para los entornos rurales, la sierra o el bosque tropical del Amazonas, sino también para entornos urbanos, donde se ha podido observar el poco respeto que se tiene para los espacios verdes. Como ciudadanos, enfatiza, nos corresponde emprender acciones de mitigación del cambio climático y el arbolado urbano juega aquí un papel muy importante.

Su conferencia la sustentó en la propuesta ecomimética de Ken Yeang, eco-arquitecto urbanista de Malasia, cuyo principio clave es la ecocentricidad. El ecodiseño –también conocido como diseño sustentable, diseño ecológico y arquitectura verde– pretende administrar los procesos y recursos renovables de un ecosistema mediante la ecomimesis, la cual, con base en la biomimética, imita los ecosistemas; es decir, toman la sabiduría de la naturaleza como mo-

delo para aprender de ella y colocar las necesidades humanas en un segundo plano para minimizar el impacto ambiental (Yeang y Woo, 2010). Sobre esta base, comentó Schumacher, han surgido artefactos como el *velcro*, cuyo inventor, George de Mestral, se inspiró en los cardos que se pegaban en su perro al pasear por el campo y que se desprendían con dificultad. Otro ejemplo es la *Warka Tower* de Arturo Vittori, quien, inspirado en las gotas de rocío que quedan en las telarañas, diseñó una torre de bambú para recuperar agua del ambiente en regiones áridas.

[...] en todo proyecto que hagas, aunque sea una casa, aunque sea un proyecto para niños en una escuela, tienes que pensar quién es tu principal cliente: la naturaleza, la biosfera [...]. Siempre tienes que poner a la naturaleza en el centro del pensamiento para el diseño y el principio de ecomimesis. Hay que trabajar, diseñar y reinventar el ambiente construido; al hablar de ambiente construido, nos referimos a edificios, casas, ciudades, con todos sus artefactos para convertirse en una biointegración con la naturaleza. Al hacer este cambio de paradigma tratamos de hablar de una revolución holística del diseño. (Schumacher, 2022)

Las preguntas que la investigadora puso sobre la mesa nos llevaron a reflexionar sobre lo que podemos hacer con lo que ya tenemos, qué podemos aprender de la naturaleza, cómo podemos aplicar la ecomimesis, qué beneficios ecosistémicos para los humanos y la naturaleza estamos integrando y cómo podemos unir ciencia, tecnología, paisaje, cultura y biocultura para el beneficio social. Con ello, nos propone una reflexión filosófica y moralmente enfocada para confrontar los problemas de la humanidad de manera contextual; comprender el ciclo de vida de los proyectos que emprendamos, prever su impacto y sus límites.

Desde su disciplina, ha reflexionado en que la construcción es una de las industrias más contaminantes del planeta, por lo que es urgente cambiar la economía lineal a una circular, en donde las materias primas no vayan de la extracción al desecho total, sino que puedan ser reutilizadas. En la actualidad, las normas gubernamentales ya exigen, además de la planeación de la infraestructura tecnológica, la infraestructura verde para mejorar la calidad de vida urbana y garantizar un número de metros cuadrados verdes por habitante; en esta planeación, pensar en el tipo de árboles que se integrarán en una ciudad es un elemento vital.

[...] ¡Ay, qué bonito árbol, ¡ay, y lo cortaron en forma de honguito! No, espérate, ¿por qué lo cortaste en forma de honguito? No. Entiende cómo funciona el árbol desde la raíz, desde sus conexiones internas, desde el follaje. No todos los árboles son iguales. ¿Qué árboles sí son viables para colocar en zonas urbanas?, ¿cuál arbolado urbano es correcto? A lo mejor, por mucho que nos encanten las jacarandas, [...] no las puedes plantar en cualquier parte, necesitan su espacio, necesitas dejarlas ser. [...] Hoy en día, hasta te prohibirían plantarla en una banqueta porque puede llegar a generar problemas. (Schumacher, 2022)

En este sentido, los árboles pueden ofrecer un servicio sistémico o ecosistémico en las calles y en parques, pero habrá que comenzar a pensar en eliminar prácticas realizadas por personal no capacitado, como el desmoche, que prácticamente mata los árboles. La investigadora se pregunta por qué el árbol se vuelve un estorbo para las personas, si es un elemento que ayuda a mitigar el cambio climático. Recomendó la lectura del libro *La vida secreta de los árboles* del autor Peter Wohlleben, quien se ha propuesto sensibilizar a la humanidad respecto de la manera en que los árboles se expresan; se comunican mediante signos aromáticos, e incluso sonoros, que los humanos debiéramos comprender (Wohlleben, 2015).

Este cuestionamiento nos confirma que, para los propósitos de nuestro proyecto, la música podría ser una vía adecuada para compartir conocimiento sobre las necesidades de sustentabilidad de nuestro planeta y responder, desde pequeños espacios en nuestras ciudades, a las necesidades de infraestructura verde y mitigar las llamadas “islas de calor”.

[...] una de las medidas de mitigación del cambio climático es, precisamente, tu calidad del suelo; [...] para evitar la desertificación necesitas humedad en el suelo, para que los árboles y las plantas también puedan crecer y bajar la temperatura de la ciudad; [...] generar más metros cuadrados de este tipo de infraestructura, reducir el pavimento y el concreto que irradia calor. (Schumacher, 2022)

Esta conferencia despertó reflexiones sobre las zonas urbanas. Se cuestionó que algunos de los nuevos centros comerciales en Aguascalientes, a pesar de que existen reglamentos municipales que norman la construcción, no ha-

yan contemplado espacio para árboles en la explanada del estacionamiento. Se comentó que es alarmante que algunas decisiones de arbolado se sigan tomando en función de la visibilidad de la publicidad, por lo que eligen arbustos que no tapen los letreros, en lugar de árboles frondosos que provean sombra y disminuyan la temperatura. Aún falta conciencia generalizada de que “el verde vende” y genera ingresos. En México aún se piensa a corto plazo y no se contempla que un árbol requiere tiempo, hasta veinte años, para crecer y ofrecer su sombra, es decir, “que reditúe la inversión”.

Otra situación problemática que comentaron los participantes fue la construcción de plazas públicas que no pueden ser utilizadas por las altas temperaturas que alcanzan. Tal es el caso de la transformación de una plazoleta en la ciudad de Salamanca, Guanajuato, que antes tenía árboles y, de pronto, una administración decidió quitarlos. Actualmente, por carecer de arbolado, alcanza los cuarenta grados en temporada de calor y la única sombra disponible, comenta la participante, es la de una asta bandera, por lo que, en la práctica, la plazoleta no ofrece ningún servicio urbano.

También se comentó que una consecuencia de la falta de conciencia sobre la necesidad de ciudades verdes ha sido que las autoridades gubernamentales toman decisiones únicamente sobre una apreciación económica, como la reducción de personal para disminuir los costos de mantenimiento de jardines y camellones. A pesar de que algunas empresas en Aguascalientes asumieron la responsabilidad de cuidar un espacio verde cercano a sus instalaciones, es común ver estas áreas en total abandono. Los ciudadanos están atados de manos porque no les es posible dar mantenimiento a las zonas verdes de la vía pública de manera particular, porque está penado que se haga una poda sin la autorización municipal (ver Art. 393 del Reglamento de protección al medio ambiente y manejo de áreas verdes del municipio de Aguascalientes, últimas reformas 2020).

En el diálogo surgieron algunos comentarios que responden, en parte, a la pregunta de la investigadora sobre por qué los árboles se convierten en un estorbo para algunos habitantes. Las reflexiones se dirigen nuevamente a la falta de planeación y desconocimiento sobre los ecosistemas; hay árboles muy viejos que no han sido atendidos y con el tiempo se convierten en un peligro para los transeúntes y las viviendas, pues se caen inesperadamente por efectos del viento o la lluvia. Schumacher comentó su experiencia al respecto y señaló la importancia que tiene que existan vínculos y acuerdos entre distintas

instituciones: ayuntamiento-iglesia-universidad-barrio, una perspectiva que pudimos conocer también en el contexto español mediante el proyecto presentado por la doctora Noemy Berbel-Gómez (Berbel *et al.*, 2021) en febrero de 2022 en el Seminario Permanente de nuestra universidad.

En nuestro país, en Cholula, Puebla, estudiantes que prestan servicio social realizan labores de concientización con los vecinos y dan mantenimiento a algunos espacios. Mediante un análisis de los actores sociales y el diseño de proyectos, comenta la doctora Schumacher, se ha logrado conseguir donativos de ciudadanos alemanes que apoyan a mejorar la calidad de los parques y recuperar espacios. Se ha observado que los vecinos son más sensibles a trabajar con estudiantes universitarios que con el ayuntamiento.

Esta conferencia nos confirmó, en principio, que arte y ciencia son campos de conocimiento que se realimentan, por lo que es posible sensibilizar a las comunidades sobre conocimientos científicos a través de las artes. Asimismo, nos ayudó a comprender que involucrar el trabajo de educadores, artistas e investigadores en actividades interdisciplinarias es fundamental en cualquier proyecto. La noción de ecomimesis nos invita a observar con atención lo que nos ofrece la naturaleza y diseñar proyectos inspirados en su sabiduría. De ahí que sea indispensable impulsar nuestra capacidad de observación.

[...] Si pudiéramos por un instante hacernos pequeños y contemplar lo que sucede un poco antes de la primavera nos maravilláramos de los prodigios de la naturaleza a través del reino de las plantas y la renovación periódica de los árboles. Para toda la humanidad, el árbol ha formado parte de su vida, su cultura y su espiritualidad. Para la experiencia religiosa arcaica, donde la naturaleza y el símbolo coexisten, el árbol representa el poder e implicaciones cosmológicas. (Loyden *et al.*, 2009: 13)

## Ingeniería e industria: Hablemos de árboles

Esta conferencia se realizó el 30 de mayo de 2022 y estuvo a cargo del maestro Luis Jorge Aviña Berumen, director del Instituto de Silvicultura e Industria de la Madera de la Universidad Juárez del Estado de Durango. La gestión de esta conferencia estuvo a cargo de la doctora Karla María Reynoso, profesora investigadora de esa institución quien, de manera sumamente comprometida, se unió

con un grupo de estudiantes y profesores a nuestro proyecto de investigación. Esta conferencia amplió de manera significativa el conocimiento de las problemáticas ecológicas en relación con las necesidades económicas de nuestro país desde el punto de vista de la ingeniería industrial y desde su especialidad como experto en madera, celulosa y papel. El maestro Aviña se ha interesado por los derechos humanos y el desarrollo sustentable de los árboles maderables. Durango y Aguascalientes tienen afinidades climáticas en las zonas de los semidesiertos y los llanos, por lo que los huizaches y los mezquites son árboles muy importantes para ambos estados. El maestro Aviña recordó la canción “Dos Arbolitos” del compositor mexicano de origen libanés, Jesús Bojalil Gil, conocido como “Chucho” Martínez Gil (1917). Metafóricamente, la canción refiere el cariño de dos seres que crecen juntos y, en opinión del maestro Aviña, son un mezquite y un huizache que crecen unidos y se ayudan mutuamente cuando entran en estrés por los periodos de sequía de su hábitat. Estos árboles, comenta el maestro, han desarrollado estrategias de adaptación y resiliencia para captar la poca humedad condensada en las noches frías y el hecho de que crezcan juntos beneficia en la fijación de nitrógeno. El mezquite es un árbol muy utilizado actualmente como leña por el sabor y aroma que le imprime a la carne asada. Antiguamente era muy utilizado en las construcciones de las haciendas por su resistencia a la polilla y otros insectos, pero también para la preparación de galletas, atole y otros alimentos.

El maestro Aviña se pronunció a favor de la siembra de árboles que no son especies locales cuando éstas muestran su capacidad de adaptación, como la jacaranda. Si bien no son originarias de México, ciudades como Guadalajara, la Ciudad de México e incluso Aguascalientes, la han acogido como un árbol ornamental que cumple su función de captar el bióxido de carbono de las ciudades.



Imagen 3. Jacaranda (*Jacaranda mimosifolia*). Parque Rodolfo Landeros, Aguascalientes, México. Fotografía: Jürgen Myrthe, 6 de abril de 2023.

Uno de los árboles que el maestro Aviña considera muy importante por ser nativo de México es el ahuehuete. Su significado es “árbol viejo de agua” y fue designado símbolo nacional en 1921 (Comisión Nacional Forestal, 2016). El maestro Aviña enfatizó que los ahuehuetes son patrimonio natural de México y como tal tenemos la obligación de cuidarlos, al igual que otros árboles, como los sauces y álamos, que son vegetación aledaña a los ríos.



Imagen 4. Ahuehuetes (*Taxodium mucronatum*). Parque “Los Salones”, Nombre de Dios, Durango. Fotografía: Karla Reynoso, abril de 2014.

El maestro Felipe Ysunza, profesor de la UJED, aprovechó esta conferencia para clarificar una duda sobre una información que incluyó en su canción sobre el mezquite y el huizache: “Nos traen gotas de lluvia, si los dejas crecer”. El maestro Aviña asintió y enfatizó el valor de los árboles en la regulación de los microclimas. Estudios recientes (Poveda-Santos, Ferreira Carvalho y Martini, 2021) señalan la importancia de la planificación de la arborización

urbana para el mejoramiento del clima urbano. El mezquite es un árbol de crecimiento lento, pero sus beneficios, a la larga, son enormes. En este contexto, se comentó el caso del eucalipto, el cual, al contrario del mezquite, es de rápido crecimiento; sin embargo, se ha difundido la idea de que este árbol deseca el suelo, una creencia que contrasta el maestro Aviña con los beneficios que proveen. Los eucaliptos que hay en Durango, comenta, albergan a algunas aves como carpinteros y águilas; además de crear una barrera que protege la zona de los fuertes vientos.



Imagen 5. Huizache (*Vachellia farnesiana*). Universidad de las Artes, Aguascalientes, México. Fotografía: Alicia Romo, 5 de marzo de 2017.

Los pinos y los encinos son dos árboles muy importantes para las zonas de Zacatecas, Durango y parte del norte de Jalisco. Estos árboles han sido cultivados para la producción de papel; sin embargo, los monocultivos han traído consecuencias importantes en la diversidad, sustentabilidad y fertilidad de los

suelos por la disminución de invertebrados que son los que “posibilitan los ciclos biogeoquímicos de carbono y nitrógeno” (Equipo LS, 2020). Durante la sesión se habló también de las problemáticas del tratamiento de las distintas maderas por su dureza, la veta, la maleabilidad, el secado, las posibilidades de utilización en la construcción de instrumentos, así como en la comercialización. El nogal, por ejemplo, es muy apreciado en los agronegocios y ha sido muy cultivado en el estado de Chihuahua.

El maestro Aviña enfatiza que debemos recuperar la conexión espiritual que históricamente tenían nuestras culturas con la naturaleza y que, por alguna razón, se ha perdido:

[...] no todo es silvicultura, no todo son productos, hemos abusado de los recursos naturales; con nuestro afán de industrializarlos, nos hemos apropiado de la tierra, pero ahorita, en este momento, está protestando. Ya nos está reclamando con el cambio climático; [...] lo que queremos no es la producción forestal a costa de todo; [...] no somos dueños de la Tierra, somos parte de la Tierra. (Aviña, 2022)

Aunado a este mensaje, el maestro Aviña recomendó la lectura de la Carta de la Tierra (*Earth Charter*, 2023), que hace un llamado a la acción mediante dieciséis principios para lograr un mundo más justo, sostenible y pacífico, a saber: 1. Interdependencia de la vida, 2. Amor y responsabilidad, 3. Democracia y libertad, 4. Justicia entre generaciones, 5. Proteger la diversidad de la Tierra, 6. Prevenir el daño ecológico, 7. Estilos de vida sostenibles, 8. Compartir el conocimiento, 9. Erradicar la pobreza, 10. Desarrollo humano equitativo, 11. Igualdad y equidad de género, 12. Dignidad, inclusión y bienestar, 13. Transparencia y participación, 14. Integrar valores en la educación, 15. Respetar a todos los seres vivos, 16. No violencia y paz.

Lo anterior nos confirma la necesidad de que la ciencia atienda problemáticas sociales urgentes, por lo que integrar prácticas ecopedagógicas en los procesos de enseñanza-aprendizaje musical no es sólo una posibilidad sino una responsabilidad educativa de nuestro presente que nos exige acciones transdisciplinares.

## Música y bosques: La construcción de un paisaje sonoro desde el territorio

Entre las conferencias de sensibilización se incluyeron experiencias de músicos que ya han incursionado en la composición desde el binomio música-ecología. Tal es el caso de la compositora Claudia Fabiana Fulco<sup>1</sup>, nacida en marzo de 1969 en Buenos Aires, Argentina. La comunicación con esta compositora ocurrió a través de la maestra Gabriela Conti, presidente de la Asociación Argentina de Performance Musical (AARPeM<sup>2</sup>), con quien hemos colaborado desde hace algunos años en diversos proyectos.

Claudia Fulco se formó en la música con la guitarra y se tituló como profesora de Artes en Música, Educación Musical y Guitarra. Desde 1997 ha sido docente de todos los niveles educativos de enseñanza pública en su país. Ha formado parte de agrupaciones corales, orquestales, de cámara, con las que ha ofrecido conciertos y cursos. Ha realizado talleres de lutería para la construcción y reparación de su instrumento. Fue a partir de 2019, al culminar una residencia de su proyecto “Ciclo Sonoro Flores Fueguinas<sup>3</sup>”, que Claudia Fulco decidió residir en Ushuaia, donde ejerce la docencia y donde ha tenido un gran contacto con la naturaleza.

---

1 Correo: fulcoclaudia@gmail.com

2 Asociación Argentina de Performance Musical: <https://aarpem.musica.ar>

3 Ciclo sonoro flores fueguinas. Claudia Fabiana Fulco – Mapi. *Ushuaia anda Leyendo*. <https://www.youtube.com/watch?v=pqi4gxut7rI&t=12s>



Imagen 6. Punto panorámico desde Playa Larga hacia la Ciudad de Ushuaia, Tierra del Fuego, Argentina.

Fotografía: Claudia Fabiana Fulco, 27 de enero de 2023.

Esta conferencia se realizó el 25 de julio de 2022. La ponente inició agradeciendo la cercanía de los árboles a la música porque “gracias a ellos muchos de nosotros podemos hacer música con sus maderas”. Ejemplificó la importancia de vincular el arte con el entorno, el paisaje sonoro y la flora nativa, con una frase que decía el guitarrista, cantante y poeta argentino Héctor Roberto Chavero<sup>4</sup>, conocido por su nombre artístico Atahualpa Yupanqui<sup>5</sup>: “Su guitarra canta, tal vez, los cantos de los pájaros que se posaron en sus ramas”. El “Ciclo Sonoro Flores Fuegoinas” es el resultado de una investigación realizada por la autora sobre los bosques de la región de Ushuaia. Encontró la obra literaria *Mi sangre yagán*, del autor Víctor Vargas Filgueira de donde retomó los nombres de los árboles en lengua yagán, que es la lengua originaria, para recrearlos a través de su ciclo sonoro. La autora comenta que su ciclo realiza un camino imaginario por la Tierra del Fuego para presentar distintos árboles de la región.

En su relato expone sus intencionalidades compositivas y descripciones detalladas del paisaje, como el colorido de los árboles durante las estaciones del año, y explica cómo van apareciendo cada uno de los nueve pequeños poemas –haikús–, dedicados a cada uno de los árboles y flores de su ciclo: *mapi, yaku, yeiya, eeku, calia, lius, chouchi, amaim, anis* (Fulco, 2021). Los árboles de la Tierra del Fuego, como se puede ver en la imagen anterior, guardan como característica en común una inclinación natural en la copa por efecto de los fuertes vientos de la Antártida; es un fenómeno conocido como “árboles bandera” que la autora describe como “una obra artística de la propia naturaleza”.

Como compositora, su intención fue realizar una exploración libre de la guitarra. Se guió por tres ejes principales: el paisaje sonoro, la lengua materna y el bosque nativo, los cuales se pueden replicar en cualquier parte del mundo.

Elegí como expresión poética mínima el haikú, porque consiste en una imagen que recrea la emoción del momento frente a un hecho real, despojado de protagonismos [...]. La lengua materna conduce a lo femenino, los ciclos estacionarios, la floración del bosque. (Fulco, 2021: 9)

---

4 Íconos Argentinos, Presidencia de la Nación, Gobierno de Argentina: <https://www.argentina.gob.ar/secretariageneral/museo-casa-rosada/iconos-argentinos/yupanqui>

5 Letras: Atahualpa Yupanqui: <https://www.letras.com/atahualpa-yupanqui/849440/>

Sobre su proceso compositivo comenta que inició con conocer, tomar fotos, grabar con el celular, tomar notas, elaborar borradores sobre lo que vio en el bosque, elegir una tonalidad y, finalmente, improvisar disciplinadamente cada día. No escribió partituras, sino que, por la práctica diaria, comenzó a memorizar. El resultado son las grabaciones en tiempo real a las que se puede acceder a través de las imágenes de código QR contenidas en un libro electrónico que está disponible para su descarga gratuita y difusión (ver Fulco, 2021).

Esta conferencia tuvo una recepción muy especial por parte de los compositores asistentes. Además de las amplias felicitaciones, destacaron la minuciosidad con la que explicó el proceso creativo y la manera como ha logrado motivar a sus estudiantes en su país para invertir tiempo en explorar su entorno y componer; una actividad que no tendrá retribución económica inmediata, pero sí una retribución en términos de beneficio social y ecológico. En su discurso enfatiza que no sabemos a quién va a llegar nuestro mensaje, pero cada obra puede ser un “agente multiplicador”, por lo que hay que “continuar cantándole a la vida”.

## **Biología y ambientalismo: Los mezquites de Aguascalientes**

La conferencia “s.o.s. Mezquitera la Pona, 22 años al cuidado de nuestros árboles” fue impartida por la maestra Alicia Romo de la Rosa<sup>6</sup> el 11 de agosto de 2022. La maestra Romo proviene del campo de las artes visuales y la educación. Ha sido maestra rural de preescolar y estudió una especialidad en educación para ciegos. Fue fundadora de tres jardines de niños y la escuela de ciegos en Morelia, Michoacán. Se ha desempeñado como promotora cultural y curadora de varias exposiciones. Dispone de una maestría en arte contemporáneo, la cual realizó en la Universidad de las Artes de Aguascalientes. Como artista visual ha expuesto en distintas entidades federativas de México y en otros países como Italia, Francia, Argentina y Uruguay. Tiene amplia experiencia en trabajo comunitario en proyectos de huertos de traspatio, biointensivos, mediante los cuales se impulsaron otros proyectos de producción, economía solidaria y comercio. Fue coordinadora de la Casa de la Cultura de Jesús María, Aguascalientes. Ha sido profesora de historia del arte e historia de la danza clásica.

---

6 Correo: aliciaromo.ica@gmail.com

La maestra Alicia Romo pertenece a la Asociación Civil “s.o.s. Mezquitera La Pona”, la cual inició su lucha en el año 2000. La Pona es un bosque ubicado en la ciudad de Aguascalientes, el cual se ha ido deteriorando. Mediante esta asociación se ha impulsado la participación ciudadana y el conocimiento de los derechos humanos, la educación ambiental, la equidad de género, la educación para la paz y el rescate de tradiciones y cultura en sectores populares. Reconoce que, desde sus primeras incursiones en estas temáticas en 1999, en un diplomado sobre organismos civiles que realizó en la UAM Xochimilco, hablar del medio ambiente era algo extraño; lo cotidiano era hablar de derechos humanos, derechos sociales y culturales, pero en ese entonces el medio ambiente no se consideraba un derecho humano.

Una de las acciones educativas emprendidas fue enseñar a preparar alimentos que no se cocinaban normalmente en Aguascalientes, como acelga y brócoli, y a elaborar conservas, con lo que se promovía tener una alimentación sana y diferente. Lograron la conformación de cooperativas de huertos familiares biointensivos al oriente de la ciudad. El huerto biointensivo es un método propuesto por el estadounidense John Jeavons, el cual se ha utilizado desde hace más de cuarenta años: “Es un sistema de producción basado en la utilización de insumos locales, sin maquinaria ni fertilizantes o insecticidas comerciales, para evitar daños al ambiente o a la salud de la gente y los ecosistemas” (HFB, 2013). La bióloga Marisol Tenorio, egresada de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, se especializó en este método y actualmente dirige el proyecto El Mezquite Biointensivo<sup>7</sup> y ofrece cursos de capacitación en agricultura orgánica sustentable.

Otra de las acciones implementadas en estas comunidades fue el trueque; incluso implementaron una acción muy exitosa con la expedición de una especie de billetes llamados “mezquites” con los que trocaban sus productos: “Fueron muchísimos años y fue todo un éxito porque se manejaba más el trueque; circulaba más el mezquite que el propio dinero” (Romo, 2022).

Sobre el proyecto “s.o.s. Mezquitera La Pona”, la maestra Romo comentó que el tipo de mezquite que más se cultiva en Aguascalientes es el conocido como “árbol de la miel” porque su flor es propicia para la cosecha de miel en la zona del Bajío. Los mezquites son árboles de raíces profundas y muy resistentes a las altas y bajas temperaturas. Los bosques de mezquite son apreciados

---

7 El Mezquite Biointensivo: <https://www.facebook.com/elmezquitebiointensivo>

porque mitigan los efectos del calentamiento global; retienen la humedad, proporcionan un microclima agradable, amortiguan el ruido, retienen el polvo, entre otras bondades que son muy importantes para la zona de La Alameda, donde se encuentra este bosque. Esta zona es cauce natural de ríos, por lo que no es conveniente la construcción de casas habitación. Del mezquite se elaboran harinas y se comercializa leña; sin embargo, dado que no existe una reglamentación que proteja a los mezquites, la tala no está regulada, de ahí que sean necesarias las acciones de las asociaciones civiles y ambientalistas para protegerlos.

Recientemente se han realizado denuncias sobre ataques a los mezquites y aún sigue presente en la mente ciudadana la muerte de 800 de estos árboles, deliberadamente proyectada, para la construcción del centro comercial Espacio en la mezquitera que estaba en Ojocaliente (Cerbón, 2023). Durante la construcción del centro comercial Espacio, se habló con los constructores para que conservaran los árboles en la zona del estacionamiento; sin embargo, los talaron. Eran árboles de más de 300 años de vida.

[...] con su sombra ofrecen frescura en un estado con clima preponderadamente desértico. Los mezquites nacieron para Aguascalientes y Aguascalientes para los mezquites, pero los están matando. Su presencia, casi borrada, aún resiste. En el municipio capital –una ciudad-estado en donde habita el 80% del total de habitantes de la entidad– un bosque de mezquites se levanta entre casas y automóviles. Es un batallón de 33.9 hectáreas, hogar de árboles longevos que hace las veces de pulmón natural y sitio de infiltración de agua. Y aunque herido por los incendios provocados, y la nula atención del gobierno, aún respira. Y respira fuerte. Tan fuerte que cada año con sus mil 186 mezquites blancos –cuya copa mide en promedio 9.4 metros–, y sus más de cuatro decenas de pirules, eucaliptos rojos y huizaches chinos captura aproximadamente dos mil 228 toneladas de CO<sub>2</sub> de la atmósfera, mitigando de inmediato la cantidad de gases de efecto invernadero que contribuyen al aumento de la temperatura local. (Cerbón, 2023)

Conocida como ambientalista, tras más de veinte años de diálogo político con las autoridades en turno, la maestra Alicia Romo ha tenido que atender consultas muy variadas que no necesariamente reflejan una comprensión de la urgencia ambiental; desde alguien que le reporta que están tirando el árbol

que está afuera de su casa, a quien, con conocimiento de causa, le responde: “Pues, defiéndelo tú”; hasta otra que le pregunta qué hacer porque un mezquite viejo está tirando la pared de su casa. La sugerencia lógica, como un ser comprometido con la naturaleza y su entorno es: “Tira el pedazo de pared y pon otra barda”. Cuando escucha decir: “La gente no hace nada”, la respuesta es: “Tú eres la gente, ¿qué estás haciendo?”. Estas reflexiones muestran ya un cambio de paradigma en el que la noción de “ecocentricidad”, expuesta por la doctora Schumacher durante su conferencia, es evidente.

La maestra Romo ha participado en acciones de reforestación de la mezquitera La Pona y ha sido testigo de algunas medidas municipales de protección, como el retiro de pastizales para evitar que se propague el fuego en caso de incendio y controlar las plagas, lo que ya representa un avance.

A la maestra Claudia Fulco le interesó saber en esta reunión si en Aguascalientes habría algún programa educativo desde la agroecología dentro de las escuelas que promueva la protección de las especies autóctonas y si estos bosques están al alcance de las infancias y adolescencias para que puedan vivir el paisaje como “ese lugar que habitan”, ya que, durante la semana, la mayoría de los estudiantes son urbanos y sólo durante los fines de semana hay oportunidad de conocer estos lugares que a veces son contradictorios. Comentó el caso de Argentina que, el sitio donde se tira la basura pertenece a las mismas montañas que se promueven como sitios turísticos. Cuando se visitan, la gente toma conciencia de que no desea tanta basura.

La maestra Romo comentó que en alguna ocasión existió una escuela de educación ambiental donde ofreció talleres. Era un relleno sanitario que convirtieron en el Parque México, pero el ciclo de trienios y sexenios en el gobierno y los compromisos políticos han influido en que se interrumpan muchos de los proyectos: “Es desgastante ir contra corriente”. Así desapareció un programa que se llamó Proarte, en el que se impartía música, teatro, danza, literatura y artes visuales en las escuelas de zonas marginadas. Fue un proyecto que generó muchos cambios, pero desapareció y regresó la violencia.

El maestro Demian Galindo preguntó sobre el crecimiento de los árboles. Le interesaba conocer si habría “alguna suerte de patrón estructural” de crecimiento del tronco o las raíces. Se entiende que esta pregunta giró en función de su proceso compositivo, quizá buscando alguna provocación “Po”, como lo propuso Edward de Bono (1999) como detonador de la creatividad.

La maestra Romo compartió las reflexiones que le ha evocado un árbol que crece en su casa. Tiene un metro de altura que ha alcanzado a lo largo de diez años:

[...] la raíz es como del tamaño del tronco y va hacia abajo como si fuera un embudo; pero es tres veces más larga que lo que ves arriba en la copa. Si tú ves un árbol de 4 metros de altura, entonces abajo tiene 12 metros de profundidad y, [...] como en triángulo, hacia abajo; tiene sus ramificaciones que están buscando el agua. El tronco del mezquite en general es torcido a menos que tú lo conduzcas y lo pongas derecho [...]. Si tú le cortas un brazo cuando es pequeño, sí va a ser un solo tronco; pero como generalmente los mezquites son silvestres, nadie se preocupa por ellos, entonces siempre son sinuosos, son chuecos [...] (Romo, 2022)



Imagen 7. Mezquite (*Prosopis laevigata*). Rancho San Joaquín. Archivo personal Alicia Romo, marzo 2019.

La conferencia de la maestra Romo fue muy ilustrativa para los colaboradores que no viven en Aguascalientes. Consideramos que contrastar una ciudad semidesértica con el paisaje de ciudades, de donde provienen otros colaboradores, como Guadalajara, que es una ciudad que se distingue por la gran cantidad de árboles que hay en sus calles, permite tomar conciencia de la importancia del bosque de mezquites que no sólo es propio de Aguascalientes, sino también de otras zonas semidesérticas del país.

## Ecología del paisaje sonoro: el cuidado de los sonidos

La conferencia “Los jardines botánicos como sitios de resguardo y resistencia biocultural” estuvo a cargo del biólogo Hugo Noé Araiza Arvilla<sup>8</sup>, responsable del Jardín Botánico Rey Nezahualcóyotl de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Se realizó el 5 de septiembre de 2022 y se centró en la función que cumple “la familia de jardines botánicos que tenemos en México” como espacios científicos y museos vivos. La vinculación con el maestro Araiza surgió por haber coincidido con él en la presentación del libro *Herbario Poético. Selección de textos del taller “Poesía y Naturaleza”*, el cual coordinó con la doctora Ilse Díaz Márquez, también profesora de la UAA. El poemario del que se compone este libro fue resultado de un taller que coordinaron durante el periodo de confinamiento, con el propósito de: “encontrarnos, reconocernos y resignificar el medio ambiente en nuestros espacios de convivencia diaria” (Araiza-Arvilla y Díaz-Márquez, 2021: 6).

El Departamento de Biología de la Universidad de Aguascalientes dispone de un sitio en internet con información sobre el Jardín Botánico “Rey Nezahualcóyotl”<sup>9</sup>. Como objetivos de los jardines señalan: la exhibición y propagación de la flora, la conservación de especies, ser un centro de investigación multidisciplinario, sostener un banco genético, proporcionar servicios como centro de educación ecológica para todos los niveles escolares y la divulgación científica y técnica. El maestro Araiza estudió biología en la UAA y se certificó en Arboricultura Urbana en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y la Universidad de Greenwich, Inglaterra. Actualmente es vocal del Norte

---

8 Correo: hugoaraizabotanico@gmail.com

9 Departamento de Biología: [https://www.uaa.mx/centros/ccb/deptos/biologia/instalaciones\\_jardinbotanico.html](https://www.uaa.mx/centros/ccb/deptos/biologia/instalaciones_jardinbotanico.html)

por la Asociación Mexicana de Jardines Botánicos<sup>10</sup>, coordinador estatal del Programa de Aves Urbanas (PAU), por parte de CONABIO y miembro de la Red Nacional de Adaptación al Cambio Climático (RENACCE). Ha sido tallerista y ponente en diferentes congresos nacionales e internacionales y participa en la estrategia de conservación mexicana. Actualmente realiza proyectos de ornitofauna, flora, cambio climático y etnobiología. Ha realizado estudios florísticos del estado de Aguascalientes y ha participado en diferentes UMA –Unidades de Manejo para la conservación de la Vida Silvestre (BM, 2020)–, que son predios, cuyos propietarios destinan voluntariamente al aprovechamiento sustentable de especies silvestres de sus regiones. Además de su actividad en las ciencias naturales, es músico percusionista, por lo que también se ha interesado por la bioacústica:

[...] desde la parte biológica, [...] es interesante para mí la música porque creo que es parte del lenguaje que tiene la naturaleza [...]; estar en un sitio en el cual siempre tenemos naturaleza al lado nuestro nos vuelve personas que estamos en constante escucha de esa música y de esos compases que cada una de estas especies tiene y, cuando lo intentas adaptarlos a la música, cobra mucho sentido lo que hemos escuchado en cuestiones rítmicas o melódicas [...]. (Araiza, 2022)

Los jardines botánicos son colecciones *científicas*, atributo que los distingue de otro tipo de jardines, porque a través de ellos se obtienen registros precisos de datos que nos permiten conocer la biodiversidad. Cada una de las plantas que habita en un jardín botánico tiene una historia, una hoja de vida dinámica que nos ayuda a conocer los cambios que presentan en cada estación del año y las especies que interactúan con ella –insecto, planta, humano y otros animales–: “[...] estacionalmente, va a cambiar este museo, como si cambiara la obra estación con estación y también año con año porque todas estas especies van creciendo” (Araiza, 2022).

Los jardines botánicos resguardan la bioculturalidad en espacios reducidos. A excepción de algunos jardines botánicos en el extranjero, que resguardan ejemplares mundiales por los grandes presupuestos de los que disponen, los jardines botánicos mexicanos, que funcionan con poco presupuesto, no son

---

10 AMJB: <http://www.concyteq.edu.mx/amjb/index.html>

muy extensos y a veces no logran siquiera ser una muestra representativa de todo un estado; sin embargo, acciones de vinculación, como las emprendidas por el maestro Araiza han logrado compartir información sobre usos tradicionales de especies comunes que resguardan los jardines botánicos de Culiacán, Sinaloa; el Charco del Ingenio de San Miguel de Allende, Guanajuato; y el Haravéri de San Sebastián del Oeste, Jalisco.



Imagen 8. Al fondo: ocotillo (*Fouquieria splendens*); en primer plano: biznaga (*Echinocactus platycanthus*).

Jardín Botánico Rey Nezahualcóyotl, UAA. Fotografía: Hugo Noé Araiza Arvilla, marzo de 2022.

Entre las actividades educativas del Jardín Botánico Rey Nezahualcóyotl, en Aguascalientes, está la impartición de talleres sobre flora y fauna, dirigidos especialmente a los niños. Una de las temáticas artísticas es la extracción de pigmentos naturales para acuarelas o pintar ropa. Una temática de interés del maestro Araiza son lo que llama “lenguajes profundos”, que tienen que ver con

la gesticulación, ya que esta forma de comunicación nos ayuda a establecer relaciones entre humanos y animales.

El maestro Araiza nos hace un llamado a escuchar con mayor atención nuestro *paisaje sonoro*<sup>11</sup> para reconocer, por ejemplo, el martilleo de un carpintero. Recomendó una página en internet de CONABIO en donde se puede consultar el canto de las aves<sup>12</sup>. Un lugar emblemático para llevar a cabo esta práctica auditiva en Aguascalientes es el Cerro del Muerto de la Sierra del Laurel. En esta zona es posible avizorar al pájaro coa –*Trogon elegans*<sup>13</sup>–, conocido como pájaro bandera por el color de su plumaje en verde, blanco y rojo. Señaló que esta ave no es auditiva ni musicalmente tan significativa como las matraquitas –*Troglodytes aedon*<sup>14</sup> (CONABIO, 2008)–; sin embargo, sí ha sido fuente de inspiración para artistas plásticos<sup>15</sup> y su supervivencia depende de la conservación de su hábitat, de ahí la importancia de relacionarla con el cuidado de los árboles.

El concepto de *paisaje sonoro* que, como vimos anteriormente, también guio el proceso compositivo de la maestra Claudia Fulco y se reconoce en las composiciones logradas para el proyecto, es fundamental en la comprensión musical ecológica. Schafer (2013) centra su atención en el dominio de la expresión visual que se impuso en Occidente desde el Renacimiento, de modo que “el oído cedió ante el ojo como el más importante recopilador de información” (p. 28). A partir de esta crítica, nos invita a reconocer y diferenciar los paisajes sonoros natural, rural, urbano, los sonidos de la vida y contrastarlos con el paisaje sonoro postindustrial y el de la revolución eléctrica. Nos sitúa en el espacio en el que converge la ciencia, la sociedad y las artes para comprender las propiedades físicas del sonido, la percepción e interpretación humana, sus efectos en el comportamiento y la vida de la imaginación.

Desde este paradigma, en el que convergen el sonido, la música, el arte y la sociedad, se han comenzado a registrar identidades de ecosistemas sono-

---

11 Concepto propuesto por R. Murray Schafer (2013) para evitar la contaminación acústica.

12 Avesmx: <http://avesmx.conabio.gob.mx/Especies.html>

13 Conoce a la Coa Elegante un ave que habita en el estado de Colima: <https://www.youtube.com/watch?v=a61oCclYjpM>

14 Guía Sonora de Aves - Alto San Miguel: *Troglodytes aedon*, Cucarachero Común: <https://www.youtube.com/watch?v=4mCqHhV7Vlc>

15 Aldo Ortiz Reyes, óleo realizado en 2010: <https://www.artelista.com/obra/7830737914142470-trogonelegans.html>

ros urbanos (Cornelio-Yacaman, 2021). Cabe mencionar que, entre nuestros colaboradores, la maestra Karla Jacqueline Silva Doray Ledezma realizó desde esta óptica el proyecto “Cantaritos del Mercado”, mediante el cual registró los sonidos del Mercado Terán de Aguascalientes<sup>16</sup>.

El registro sonoro de ecosistemas naturales se desarrolla en una rama de la Ecología llamada *Soundscape Ecology*, desde la cual se exploran las relaciones entre los sonidos y los organismos (Farina, 2014). Desde la ecología del paisaje sonoro, que reconoce la integración de otras disciplinas científicas como la ecología acústica, la bioacústica, la acústica urbana y ambiental, la ecología del comportamiento y la biosemiótica, se han comenzado a resguardar sonidos de la biodiversidad de bosques y selvas<sup>17</sup>, lo cual será de utilidad para compararlos con cambios que pudieran ocurrir a futuro y saber, por ejemplo, qué especies han dejado de estar presentes, o bien, han regresado al hábitat. De acuerdo con Farina (2014), se reconocen tres fuentes del entorno sonoro: las geofonías, las biofonías y las antropofonías. El grado de intrusión de estas últimas, son las que han ido transformando los paisajes intactos en paisajes rurales y urbanos.

El maestro Araiza comentó que este tipo de registros ya se han comenzado a realizar en Aguascalientes y, lamentablemente, han encontrado pérdidas sonoras en algunas regiones por efectos de la minería. Asimismo, nos exhortó a implicar una perspectiva cultural adicional para observar prácticas ancestrales, rituales, tradiciones y costumbres que, aunque tienen explicación científica, tienen un valor cultural por sí mismas; por ejemplo, golpear a los árboles para que produzcan más frutos. El maestro mostró una imagen de una señora que, con una expresión de regaño, golpeaba a un árbol con un machete. Culturalmente, la creencia es que el castigo y los insultos funcionan para que el árbol dé mejores frutos el próximo año. Técnicamente, lo que ocurre es que los cortes le generan estrés al árbol, por lo que apresura la generación de frutos para asegurar su descendencia.

Entre los proyectos artísticos en los que ha colaborado el maestro Araiza, está el realizado por Ramiro Hernández Barrios “Remi Barrios”, titulado “Hombre Árbol”<sup>18</sup>. Su colaboración consistió en el levantamiento de sonido

16 Cantaritos del mercado. Podcast realizado con estímulo del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (PECDA). <https://www.cantaritosdemercado.com>

17 Wild Amazon - Rainforest soundscape: <https://www.youtube.com/watch?v=66RWAfuKPq4>

18 Ramiro H. B. Hombre Árbol: <https://soundcloud.com/hombrearbol>

para integrar elementos del paisaje sonoro de distintos espacios de Aguascalientes, en combinación con técnicas electroacústicas.

Una temática que considera el maestro Araiza que es urgente socializar entre las comunidades es la importancia de realizar *ciencia ciudadana*, que consiste en generar información mediante el trabajo voluntario del público en general, para que, con el acompañamiento de investigadores profesionales pueda ser utilizada en proyectos científicos (CONABIO, 2023).

Entre los asistentes estuvo la maestra Yolotl Reyes Moreno, profesora del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Por la ubicación geográfica de Real del Monte, a 2,700 m de altura, el entorno de esta escuela es boscoso, frío y húmedo. La conferencia, comenta la maestra, evocó algunas imágenes de su entorno: “[...] estoy muy emocionada con el árbol de mi casa, [...] los árboles de mi escuela son maravillosos, cantan de una manera que atraen a los chicos a estudiar bajo sus ramas”.

La maestra Claudia Fulco, desde Argentina, comentó lo que ella ha logrado hacer con estudiantes de secundaria. En Ushuaia, donde vive, se tiene una vinculación muy especial con la naturaleza y hay muchas leyendas. A pesar de la contaminación sonora por las máquinas de construcción, aún se escuchan los pájaros, y esta sonoridad se intensificó durante el periodo de confinamiento:

[...] cuando estuvimos guardados, nos invadieron ellos a nosotros y los escuchamos; y venían a cantar y a comer en una zona costera. Los pájaros son divinos y, [...] yo salgo a grabar con mi celular y hago tomas de lo que yo escucho. Hice esto mismo en el bosque y, había tanto viento, que los árboles cantaban porque crujía la madera [...]; y llevo esas grabaciones a mis estudiantes y les digo que escuchen porque son motivos rítmicos, melódicos, armónicos [...] y que se inspiren en ellos para componer música. (Fulco, 2022)

La preocupación principal del maestro Araiza es que enseñemos en nuestras comunidades a cuidar los sonidos porque es algo de lo que se habla poco en la ciencia básica:

[...] en algún momento vamos a tener ciudades silenciosas. [...] Hablo de que ya no va a haber pájaros cantando afuera de nuestra casa, va a haber un camión del gas con sus canciones “bien padres” [enfatisa irónicamente], pero ya no va a estar el pájaro cantando. Esto es lo que debemos de rescatar como parte de nues-

tra culturalidad y hay que irlo grabando porque mucho de esto, inevitablemente, se puede perder. [...] Ustedes, que le saben mucho más a lo musical, quizá es momento de crear nuevas herramientas donde hagamos simbiosis. Todos cabemos en esta parte de la naturaleza y nos identificamos justamente con algunas de estas ideas como la contaminación sonora. En Yucatán hay un programa que estaba pretendiendo traer a Aguascalientes sobre la contaminación del ruido en las ciudades. ¿Qué tanto estamos contaminados con este ruido que ya no notamos, pero que nos tiene sumamente alterados? [...] Estamos tan normalizados, que ya no lo tomamos en cuenta. Habrá que crear programas o propuestas para hacer nuestro entorno más sereno y empático entre todos. (Araiza, 2022)

## El arbolado en Guadalajara, Jalisco

El 11 de noviembre de 2022, el ingeniero Juan Gerardo Ruvalcaba Salazar expuso la conferencia “Situación actual del arbolado en Guadalajara: Causas y alternativas de solución”. Es ingeniero agrónomo y realizó una especialidad en bosques urbanos en la Universidad de Guadalajara. Es miembro fundador de la Asociación Civil Ambiente y Sustentabilidad y fue integrante de la Red de Educadores Ambientales de Jalisco. Se desempeñó en el cuerpo de guardabosques de Guadalajara como jefe de la sección de Investigación y Difusión del Programa de Reforestación y fue coordinador del Programa de Educación Ambiental. Tiene experiencia en los censos forestales del municipio de Guadalajara, los cuales se realizaron desde la Dirección de Parques y Jardines del Ayuntamiento, donde, como coordinador operativo y técnico, tuvo la oportunidad de desarrollar el Programa Bosques Urbanos. Estableció un área de capacitación en jardinería y manejo forestal y elaboró y publicó el Programa de Manejo de Residuos para el Municipio. Fue coordinador del Centro Municipal para el Desarrollo Sustentable de Guadalajara y elaboró las técnicas sustentables para las declaratorias de la Barranca de Oblatos, Huentitán, y el Bosque de los Colomos, como áreas naturales protegidas. La vinculación con el ingeniero Ruvalcaba fue una coincidencia afortunada, ya que es el padre de la maestra Xóchitl Ruvalcaba Rodríguez, doctoranda de música y colaboradora de nuestro proyecto.

La conferencia inició enfatizando la relación natural que tenemos los seres humanos con los árboles. El ingeniero comenzó con la pregunta a la audiencia: “¿A quién no le gusta subirse a un árbol?”, y comentó que, además

de la acción recreativa, se experimenta una sensación de poder y dominio al estar en la altura. Enfatizó que México es uno de los pocos países megadiversos. Para ser acreedor de este calificativo, se consideran algunas características como la posición geográfica, su historia evolutiva, la diversidad de paisajes, la cultura y el tamaño, entre otras. El principal criterio es el endemismo, que significa que el país debe tener por lo menos 5 mil especies endémicas de plantas (CONABIO, 2020). El adjetivo que se utiliza para señalar las especies que no son endémicas, es decir, que son externas, es *exótico*. Esta aclaración es importante, ya que con frecuencia se utiliza para calificar otros atributos asociados con la belleza, como el colorido o la majestuosidad. En el contexto de la biodiversidad, se habla de especies exóticas únicamente a las que no son locales o nativas, independientemente de sus atributos estéticos. Entre los ejemplos de árboles exóticos de Guadalajara que ofreció el ingeniero están *el trueno*: “Un arbolillo mediano que no tiene mayor vista [...] es exótico porque es originario de Japón” y *el eucalipto*, originario de Australia.

Generalmente, los árboles nativos tienen mayor resistencia a las plagas porque ya disponen de elementos naturales para su control. El ingeniero relató que, entre 1980 y 1990, en Guadalajara hubo una plaga de conchuela, la cual es originaria también de Australia, que afectó a los eucaliptos, especialmente en el bosque El Centinela. La intensificación del intercambio comercial ha propiciado que se transporten semillas e insectos de un país a otro. En 2002 lograron el control de la plaga mediante un ataque biológico de insectos que se alimentan de la conchuela, como escarabajos, catarinas y la avispa australiana, incubada por investigadores de la Universidad de Guadalajara (Estrada, 2002).

Desde la conferencia de la doctora Schumacher, se expuso el tema del derecho a disponer de áreas verdes en las ciudades y la problemática que enfrentan las zonas urbanas al convertirse en islas de calor. El ingeniero Ruvalcaba nos compartió la ‘Regla 3–30–300’, la cual propone un acceso equitativo a árboles y espacios verdes en una proporción de al menos 3 árboles visibles desde el hogar, escuela y lugar de trabajo; no menos de 30% de árboles en cada colonia o barrio y no más de 300 metros de distancia del hogar para llegar a un área verde pública. Se han estudiado los beneficios de estas áreas en la salud y el bienestar (Konijnendijk, 2023), por lo que, con esta regla, cada uno de nosotros podemos ver cómo es la zona en donde vivimos y cómo podemos transformarla.

En Guadalajara el arbolado más común es exótico. El más frecuente es el ficus, proveniente del sudeste asiático; la casuarina y el eucalipto son austra-

lianos, la jacaranda es sudamericana, el tabachín y la galeana son africanos, el naranjo agrio es de China, el trueno es japonés, el laurel es de la India y del sudeste asiático y sólo el fresno es local. De toda esta gama, sólo el naranjo es recomendable para ser sembrado en las banquetas. El ingeniero expuso en detalle cómo se realiza el conteo de zonas verdes en las ciudades. Los datos que se logran obtener de estos censos son sólo aproximaciones, pues no se tiene acceso a superficies privadas de las zonas residenciales. A pesar de la deforestación por cambio de uso de suelo que ha habido en los últimos años en Jalisco (Reza, 2021), Guadalajara sigue siendo una de las ciudades más arboladas del país.

Entre las lecturas recomendadas por el ingeniero Ruvalcaba están las de los investigadores italianos Stefano Mancuso y Alessandra Viola (2013), quienes se han preguntado sobre la inteligencia de las plantas, si son capaces de resolver problemas y la manera como se comunican entre ellas y con otras especies, como los insectos, que son los polinizadores más importantes.

Otra temática que se abordó en la conferencia es la plusvalía de las viviendas por tener un espacio verde, una tendencia que, de acuerdo con un análisis de desarrollo inmobiliario seguirá en aumento (*Expansión*, 2023). Esta forma de valorar las áreas verdes en las ciudades y de “interpretar la naturaleza, es educación” y debería ser integrada en la formación básica.

El mensaje de esta conferencia, además de conocer la complejidad de administrar las zonas verdes de una ciudad, es precisamente la necesidad de educar. Entre los muchos ejemplos que se comentaron, está el desconocimiento de plagas como el muérdago, que por su colorido se aprecia como un adorno para los árboles y en realidad es un parásito mortal que “disminuye los beneficios ambientales que brinda el arbolado urbano, la captación de dióxido de carbono y de partículas suspendidas” (*El Informador*, 2022).

## Reflexiones

Recuperar por escrito las inquietudes y motivaciones que han tenido nuestros colaboradores para contribuir con la mejora del entorno natural desde espacios muy distintos se presentó ante este proyecto como una gran oportunidad de diálogo. El trabajo de este capítulo no consistió únicamente en compartir la transcripción de las conferencias, sino que se entretrejió información que

fuimos recopilando en los cursos de actualización y mediante la bibliografía recomendada por los propios expositores para ampliar nuestro horizonte.

Llama en especial nuestra atención que el estado de Puebla, donde está ubicada la universidad donde labora la doctora Schumacher, alberga un enorme patrimonio natural; sin embargo, de acuerdo con datos proporcionados por la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (CONABIO, 2021), en la última década, la ciudad de Puebla y sus zonas aledañas conforman un espacio vulnerable por la alta concentración demográfica, la industrialización y el incremento vehicular en los municipios del área metropolitana. Se ha registrado una disminución de la precipitación pluvial y un aumento en la temperatura promedio, propios de climas semiáridos. Éste es un ejemplo, entre otros en el país, que están enfrentando cambios que deben ser atendidos con urgencia. La doctora Schumacher nos muestra cómo, ante esta situación, los arquitectos han centrado sus esfuerzos en convencer a las comunidades sobre la necesidad de generar infraestructura verde para contrarrestar algunos de los efectos de la deforestación masiva que ocurre no sólo en México sino en el mundo entero.

El sociólogo ambientalista mexicano Enrique Leff señala:

La crisis ambiental ha irrumpido en la historia humana como una crisis global, una crisis civilizatoria en la que se manifiesta el límite de la racionalización del mundo, que ha desencadenado procesos incompatibles con la sustentabilidad de la producción y de la vida misma. La alarma ecológica ha sonado en una cuenta regresiva que contrae los tiempos que con el avance irrefrenable del calentamiento global anuncia la muerte entrópica del planeta. El progreso hacia el abismo climático llama a una reflexión sobre la responsabilidad social ante el curso que ha tomado la tecnociencia y la capitalización de la naturaleza en la evolución de la vida y de la biodiversidad; sobre las consecuencias de la intervención tecnológica de la vida en las condiciones de sustentabilidad de la vida humana en el planeta vivo que habitamos. (2014: 207)

Una característica común entre los expositores es su sensibilidad ante las artes. Cada uno de ellos retomó ejemplos de distintas expresiones artísticas que los han acompañado en su trayectoria como investigadores, ambientalistas o gestores políticos. La exposición del maestro Araiza nos muestra el potencial que tienen las artes para sensibilizar los espacios de la llamada cien-

cia dura. Dado que el modelo educativo institucional de la UAA propone la formación integral de los estudiantes, los programas tienden a ser interdepartamentales. En el currículo de la Licenciatura en Música, por ejemplo, se han integrado asignaturas del Departamento de Filosofía, del de Educación y del de Actividades Deportivas; sin embargo, la dinámica disciplinar aún domina el currículo formal, por lo que el contacto con colegas de otros departamentos, como el de Biología, en el que no se reconoce un vínculo natural con las artes, es muy limitado.

Entre las oportunidades detonadas por el confinamiento de 2020 y 2021 (Carbajal Vaca, 2021), se abrió la posibilidad de coincidir con colegas que físicamente laboran lejos del Departamento de Música. Durante esta investigación, la cual se logró mediante reuniones virtuales, fue gratificante conocer a un colega del Departamento de Biología, con el que normalmente no tenemos temáticas comunes en el currículo formal. Descubrir que la música es parte de su vida y que ha podido incluirla en su campo fue una grata sorpresa.

Retomando la idea de Claudia Fulco, nuestro trabajo de investigación se perfila como un canto a la vida. Cantarle a la vida en un tiempo en el que parece que la música se identifica más con la violencia es por demás significativo. La compositora nos contagió con su visión positiva y ánimo de dejarlo todo por un sueño. Dejó una plaza que parecía segura para permitirse otras oportunidades en Ushuaia, donde ha ido descubriendo mensajes que le comunican los árboles de ese entorno. Su propuesta ecomusical nos invita claramente a regresar a la naturaleza: nuestro origen y nuestro destino.

## Referencias

- Araiza-Arvilla, N. y Díaz-Márquez, I. (Coords.) (2021). *Herbario Poético. Selección de textos del taller “Poesía y Naturaleza”*. Norma Elizalde, licencia Creative Commons.
- Berbel, N., Jaume, M., Riaño, M. E. Murillo, A. Díaz, M. (2021). *Experiencias artísticas comunitarias en Educación. Creando vínculos Escuela-Universidad-Sociedad*. Morata.
- BM (2020). UMAs. Unidades de manejo para la conservación de la vida silvestre. *Biodiversidad mexicana. Diversidad natural y cultural*. CONABIO. <https://www.biodiversidad.gob.mx/diversidad/UMAs>.

- Carbajal Vaca, I. S. (2021). Oportunidades de la pandemia en la educación musical universitaria: motivación para acciones académicas sustentables. *DOCERE*, (25), 30-33. Universidad Autónoma de Aguascalientes. <https://revistas.uaa.mx/index.php/docere/article/view/3457>.
- Cerbón, M. (2023, 29 de mayo). Un bosque de mezquites que lucha por sobrevivir. *ZonaDocs, periodismo en resistencia*. <https://www.zonadocs.mx/2023/05/29/un-bosque-de-mezquites/>.
- Comisión Nacional Forestal (2016, 21 de marzo). *El árbol nacional*. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/conafor/articulos/el-arbol-nacional?idiom=es>.
- CONABIO (2008). La Biodiversidad en Aguascalientes: Estudio de Estado. *Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad*. Instituto del Medio Ambiente del Estado de Aguascalientes (IMAE), Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA). <https://biblioteca.semarnat.gob.mx/janium/Documentos/Ciga/Libros2011/ESTUDIOBIODIVERSIDADAGUASCALIENTES.pdf>.
- CONABIO (2011). La Biodiversidad en Puebla: Estudio de Estado. México. *Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad*, Gobierno del Estado de Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. <https://bioteca.biodiversidad.gob.mx/janium/Documentos/6663.pdf>
- CONABIO (2020). País. México megadiverso. *Biodiversidad mexicana*. <https://www.biodiversidad.gob.mx/pais/ques.html>.
- CONABIO (2021). La biodiversidad en Puebla: Estudio de Estado. *Biodiversidad mexicana*. [https://www.biodiversidad.gob.mx/region/EEB/estudios/ee\\_puebla](https://www.biodiversidad.gob.mx/region/EEB/estudios/ee_puebla).
- CONABIO (2023). Ciencia Ciudadana. *Biodiversidad mexicana*. <https://www.biodiversidad.gob.mx/cienciaciudadana>
- Cornelio-Yacaman, J. (2021). Registro de identidades de ecosistemas sonoros urbanos como base para la creación artística contemporánea. *AusArt Journal for Research in Art*. 9(1), 143-157. <https://doi.org/10.1387/ausart.22617>.
- De-Bono, E. (1999). *El pensamiento creativo. El poder del pensamiento lateral para la creación de nuevas ideas*. Paidós (Orig. 1992).
- Earth Charter (2023). University for Peace. *Earth Charter International*. <https://earthcharter.org>.

- El Informador* (2023, 29 de mayo). Enferma muérdago más árboles de la ciudad. *El Informador*. <https://www.informador.mx/jalisco/Enferma-muerdago-mas-arboles-de-la-ciudad-20220529-0031.html>.
- Equipo LS. (2020, 25 de mayo) El impacto invisible de los monocultivos de pinos en la fertilidad y biodiversidad del suelo. *Ladera Sur*. <https://laderasur.com/articulo/el-impacto-invisible-de-los-monocultivos-de-pinos-en-la-fertilidad-y-biodiversidad-del-suelo/>.
- Estrada, J. D. (2002, 9 de junio). Controlan en El Centinela las plagas en los eucaliptos. *Vlex. Información jurídica inteligente*. <https://vlex.com.mx/vid/controlan-centinela-plagas-eucaliptos-79358384>.
- Expansión (2023, 23 de agosto). Árboles, el nuevo elemento que determina el precio de las viviendas. *Obras. Expansión*. <https://obras.expansion.mx/inmobiliario/2023/08/23/viviendas-cercanas-a-arboles-mas-caras>.
- Farina, A. (2014). *Soundscape Ecology. Principles, Patterns, Methods and Applications*. Springer.
- Fulco, C. F. (2021). *Ciclo Sonoro. Flores Fuegoinas*. Editora Cultural Tierra del Fuego. [https://drive.google.com/file/d/1HR8P1F\\_0uK8oT973AT6c2ztstzkzXHIn/view](https://drive.google.com/file/d/1HR8P1F_0uK8oT973AT6c2ztstzkzXHIn/view).
- HFB. (2013). *El huerto familiar biointensivo. Introducción al método de cultivo biointensivo, alternativa para cultivar más alimentos en poco espacio y mejorar el suelo*. SEMARNAT.
- Konijnendijk, C.C. (2023). Evidence-based guidelines for greener, healthier, more resilient neighbourhoods: Introducing the 3-30-300 rule. *J. For. Res.* 34, 821–830. <https://doi-org.dibpxy.uaa.mx/10.1007/s11676-022-01523-z>.
- Leff, E. (2014). *La apuesta por la vida. Imaginación sociológica e imaginarios sociales en los territorios ambientales del sur*. Vozes Editora.
- Loyden, E., Garibay, R. M., Fossey, O. (2009). *Poesía Arbórea*. CONABIO. [https://www.biodiversidad.gob.mx/publicaciones/versiones\\_digitales/Poesia.pdf](https://www.biodiversidad.gob.mx/publicaciones/versiones_digitales/Poesia.pdf).
- Mancuso, S. y Viola, A. (2013). *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*. Galaxia Gutenberg.
- Poveda-Santos, Y. A., Ferreira-Carvalho, L. y Martini, A. (2021). Influencia del tamaño de los árboles en la mejora del microclima urbano en Viçosa-MG, Brasil. *Revista Forestal Mesoamericana Kurú* 18(43), 53-61. <https://www.scielo.sa.cr/pdf/kuru/v18n43/2215-2504-kuru-18-43-53.pdf>.

- Reza, G. (2021, 21 de octubre). Jalisco: Devastador cambio de uso de suelo. *Revista Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2021/10/21/jalisco-devastador-cambio-de-uso-de-suelo-274317.html>.
- Schafer, R. M. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Intermedio.
- Wohlleben, P. (2015). *Das geheime Leben der Bäume*. LUDWIG.
- Yeang, K. y Woo, L. (2010). *Dictionary of Ecodesign*. Routledge.



# Intencionalidades compositivas: Los autores narran

*Irma Susana Carbajal Vaca*

*Un estilo de vida desequilibrado con la naturaleza es aterrador.  
Mientras vivimos, aspiramos a armonizar con la naturaleza.  
Es esta armonía en la que se originan las artes [...]; en este sentido,  
no significa regulación o control por reglas prefabricadas.  
Está más allá del funcionalismo. Creo que lo que llamamos “expresión”  
en el arte es realmente el descubrimiento, por el propio modo,  
de algo nuevo en este mundo.  
(Toru Takemitsu en Rothenberg y Ulvaeus, 2009: 183)*

## **Introducción**

Se ha expuesto anteriormente que el objetivo de esta investigación se centró en estudiar los procesos creativos de los compositores, por lo que nos propusimos desentrañar sus intencionalidades a través del diálogo hermenéutico. En este capítulo se documentan

y analizan los diálogos entre compositores logrados durante cuatro simposios. Las reuniones fueron grabadas y transcritas para analizar el proceso de comunicación en el cual están implicadas categorías semióticas y teórico-musicales (Mazzola, 1990) susceptibles de análisis hermenéutico. Se expone el sustento teórico-metodológico y se continúa con la exposición de cada una de las cuatro reuniones. Al igual que en el capítulo anterior, se entretejieron comentarios textuales que aparecen entre comillas y se integró información para sustentar y ampliar algunos comentarios. Se concluye con un apartado de reflexiones que incluye una propuesta de autoevaluación que podrían implementar los compositores para explorar sus propios procesos creativos.

## Intencionalidad y hermenéutica

La intencionalidad es un concepto fenomenológico mediante el cual Edmund Husserl comprendió que la conciencia se presenta dirigida hacia algo que llama la atención de los sujetos (Lozano-Díaz, 2006). Las intencionalidades compositivas emergen vinculadas al significado que cada autor otorga a la música; sin embargo, éstas permanecen ocultas o poco nítidas en las creaciones musicales. De ahí la necesidad de llevar a cabo un proceso hermenéutico que, desde la perspectiva gadameriana, se base en el diálogo. Benson (2003) describe la hermenéutica musical como la interpretación de un acto performativo que se desarrolla entre compositores, intérpretes y oyentes quienes como socios, dialogan sobre un modelo de improvisación en el que ninguno de ellos ejerce el control porque están implicadas las intencionalidades de los tres actores.

Guerino Mazzola (1990), quien concibe la música como un proceso de comunicación, diseñó una matriz de análisis musical de tres dimensiones (Tabla 1), en la cual integra conceptos de la perspectiva semiológica de Ferdinand de Saussure (1986), *significado* y *significante*, que son componentes de una misma “entidad psíquica” (p. 92) del signo lingüístico, aplicado al sistema semiótico musical. Asimismo, involucra tres de los elementos del modelo comunicativo del semiólogo Jean Molino: creador, obra y oyente (Mazzola, 1990: 4).

Nivel de realidad:	Físico	Psíquico	Espiritual
Comunicabilidad:	Creador	Obra	Oyente
Sistema de signos:	Significante	Significación	Significado

Imagen 1. Matriz de análisis musical de Gerino Mazzola (1990: 2). Original en alemán.

Mazzola señala que el *nivel de realidad*, la *comunicabilidad* y los *signos del sistema*, como dimensiones centrales, al combinarlas con los tres distintos valores de coordenadas propuestos para cada una de ellas, da como resultado veintisiete posibilidades de análisis de la obra musical para comprenderla (Tabla 2).

1. Nivel de realidad física	2. Nivel de realidad psíquica	3. Nivel de realidad espiritual
4. Nivel de realidad del creador	5. Nivel de realidad de la obra	6. Nivel de realidad del oyente
7. Nivel de realidad del significante	8. Nivel de realidad de la significación	9. Nivel de realidad del significado
10. Comunicabilidad a nivel físico	11. Comunicabilidad a nivel psíquico	12. Comunicabilidad a nivel espiritual
13. Comunicabilidad del creador	14. Comunicabilidad de la obra	15. Comunicabilidad del oyente
16. Comunicabilidad del significante	17. Comunicabilidad de la significación	18. Comunicabilidad del significado
19. Sistema de signos a nivel físico	20. Sistema de signos a nivel psíquico	21. Sistema de signos a nivel espiritual
22. Sistema de signos del creador	23. Sistema de signos de la obra	24. Sistema de signos del oyente
25. Sistema de signos como significante	26. Sistema de signos como significación	27. Sistema de signos como significado

Imagen 2. Combinatoria de coordenadas elaborada por la autora a partir de la matriz de análisis musical de Mazzola (1990: 2).

Dado que el interés de investigación se focalizó en las intencionalidades de los compositores, a partir de este modelo fue posible identificar lo siguiente:

- 1) *Nivel de realidad del creador*: Conformado por su trayectoria profesional y personal, su actividad como músico, como compositor u otra profesión, además de su relación con las temáticas ecológicas que, de manera transversal, competen al proyecto de investigación.

- 2) *Comunicabilidad del creador*: Vinculada a las habilidades musicales desarrolladas, al nivel de dominio de los sistemas de notación, a su capacidad de diálogo y escucha durante los simposios, a su disposición autocrítica sobre su proceso compositivo para modificar, ajustar o adecuar su mensaje musical.
- 3) *Sistema de signos del creador*: Responde al sistema musical utilizado, en la mayoría de los casos, de la música tonal occidental y su sistema de representación gráfica –notación musical–.

Un elemento importante para comprender la intencionalidad compositiva es el significado que otorga cada compositor a su creación. Enrico Fubini (2008) señala que el significado puede generarse desde una dimensión ética, cuando se acepta que la música tiene una función educativa que influye en el comportamiento y los sentimientos del escucha; o bien, desde una dimensión *estética*, que cumple con una función hedonista, centrada en el placer mismo y sin ninguna intención de transmitir un conocimiento. En esta investigación, por ser un proyecto educativo, se asumió que los compositores otorgarían a la música un significado ético y confiarían en su potencial para comunicar conocimientos sobre los árboles y sobre la necesidad de asumir conductas sustentables para el cuidado del planeta.

Respecto del sistema de signos, se apeló a una comprensión del fenómeno musical desde su contenido emocional, el cual es susceptible de ser analizado directamente en las estructuras musicales –melodías, armonías, ritmos, timbres, articulaciones, *tempi*, efectos y ruidos, percibidos por el oyente (Correa, 2020)– independientemente de que disponga de conocimientos teórico-musicales formales, o bien, a través de las verbalizaciones que expresan los propios autores.

Benson (2003) señala que las piezas musicales pueden describirse, al menos parcialmente, en términos de “intenciones” por parte de un compositor; sin embargo, aún queda pendiente conocer el surgimiento de las intenciones, que normalmente se atribuye a la “inspiración” (p. 35); un concepto nebuloso que en nuestro análisis lo hemos sustituido por el de “provocación” –abreviado “po”– de la propuesta sobre creatividad y pensamiento lateral de Edward De-Bono (1999) que parece ser más nítido. Para este autor, la creatividad no es resultado de una propiedad mística, sino de la implementación de un sistema de información organizado que inicia con una provocación. En nuestro traba-

jo de investigación, asumimos que la provocación se detonaría a través de las conferencias de sensibilización ambiental y el diálogo con otros compositores.

Aunada a esta intencionalidad creativa, se asumió la existencia de una forma de conciencia colectiva sustentada en una intencionalidad social que comprende la pluralidad, la empatía, la intersubjetividad y la co-subjetividad (Mathisen, 2005). Estamos convencidos de que las necesidades educativas actuales exigen un modelo socio-ecológico (Abril y Abril, 2017) para contribuir al desarrollo humano mediante la interacción de los sujetos con una amplia gama de dimensiones que lo influyen para propiciar cambios en la manera como perciben su ambiente (Bronfenbrenner, 1987).

Esta perspectiva ecológica permite comprender que existen tradiciones musicales de origen diverso y necesidades de comunidades plurales que han sufrido lo que Pareyón (2021) señala como privaciones y constricciones culturales causadas por un colonialismo endógeno originado por fallas en la concepción de la educación musical y del sistema universitario.

## Primer simposio

El primer simposio de colaboradores se realizó el 2 de mayo de 2022, con la participación como moderadores de los maestros René Demian Galindo Ramírez<sup>1</sup> y Karla Jacqueline Silva-Doray Ledezma<sup>2</sup>. El objetivo de esta reunión fue explorar las experiencias de compositores en activo en relación con sus procesos creativos. En la dinámica de entrevista grupal –grupo de enfoque–, los participantes comentaron cómo inician sus procesos creativos, los modelos compositivos en los que se apoyan, sus experiencias y opiniones sobre la composición por comisión, el significado de componer libremente, las experiencias y opiniones sobre componer para niños y sobre componer en torno a un propósito social. Se sintetizó el interés de diálogo en cinco preguntas y se destinaron 15 minutos a cada una de ellas. Cada participante dispuso de tres minutos para exponer su opinión hasta agotar el tiempo asignado. Al término

---

1 Compositor, profesor investigador de la Universidad de Guadalajara. Correo: demiangalindo5@gmail.com

2 Comunicóloga, estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, Universidad de Guanajuato. Técnico de Investigación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Correo: karla.silva@edu.uaa.mx

de los 75 minutos, se abrió la sesión para comentarios generales y conclusiones de cada uno de los participantes.

Se registraron veinticuatro participantes de las regiones de Aguascalientes, Baja California, Ciudad de México, Chihuahua, Durango, Jalisco, Nayarit y Querétaro, de los cuales asistieron veintiuno: Alfredo Franco Rocha, Arturo Arvizu, Claudia Sofía Álvarez, Cristian Daniel Núñez Guerra, Cynthia Martínez Liera, Irma Susana Carbajal Vaca, Karla María Reynoso Vargas, Edgardo Daniel Maldonado Herrera, Érika Aylin Villa Melchor, Felipe de Jesús Ysunza Breña, Luz de Lourdes Santiago Morales, Karla Jacqueline Silva Doray Ledezma, Laura Chávez Blanco, Darío Escobedo Ortiz, René Demian Galindo Ramírez, Santiago Hernández Nuño, Sarah Monroy, Selenie Solís Nuño, Sheila Daniela Aldrete Alvarado, Stefano Mele Hernández y Yahaira Irigoyen.

La sesión inició solicitando a los participantes que, de manera voluntaria, describieran su proceso creativo y comentaran si, de ser el caso, utilizan algún modelo para crear. El primer participante fue el maestro Santiago Hernández<sup>3</sup>. Mencionó que no recurre a una manera fija, sino que ésta varía dependiendo de la obra; ha pensado en formas geométricas, en características de los niños, en ejemplos de la naturaleza, en emociones, lo cual le ha ofrecido libertad para lograr distintas expresiones.

[...] me hago preguntas de lo que yo quiero escribir y posteriormente, si son cosas geométricas pues las trato de plasmar en una hoja y compararlas con el proceso que tiene el sonido; [...] si yo quiero llevar a cabo musicalmente un cuadrado, entonces busco la manera de poner líneas, ver líneas horizontales y verticales, de tal manera que los sonidos puedan ser plasmados de forma vertical y horizontal por los instrumentos que quiera trabajar. [...] En el caso de los niños de preescolar y primaria, los he involucrado a que expresen sus pensamientos sobre un tema de algún festejo, el día de las madres o un festival. Ellos mismos lo escogen, escriben sus frases, en equipo o uno por uno, y anotamos en el pizarrón [...] primeramente la letra; posteriormente, con los sonidos, yo les explico cómo puede ser y ellos empiezan a cantar y lo vamos escribiendo. A veces no es una partitura, sino, en una hoja o en el pizarrón, anotamos los

nombres de los sonidos [...] de esa forma vamos haciendo la canción y yo le voy dando una estructura musical. (Santiago Hernández, 2 de mayo de 2022)

Por su parte, la compositora Laura Chávez Blanco<sup>4</sup>, refirió que en un primer momento pensaría que no dispone de un método; sin embargo, cree que “sí existe cierto tipo de pasos”. Dado que se considera una persona visual, recurre a imaginario visual y sonoro en su proceso. Escribe también poesía y es ahí en donde reconoce tener estructuras visuales e imágenes temáticas.

[...] cuando escribo música procuro no pensar palabras, simplemente me dejo fluir; es un abrir los sentidos; es importante para mí tener algo que decir de entrada; tengo la fortuna de escribir teniendo siempre una temática, buscándola; pocas veces he arrancado una composición diciendo: “Éstos son los recursos. ¿Qué voy a hacer con ellos?” O, si los tengo, no es mi finalidad ocupar los recursos. [...] Mis estéticas no son mucho de la técnica, sino la técnica como una herramienta para sustentar un pensamiento filosófico o de vida. [...] Un ejemplo de lo que estoy componiendo en este momento es mi “Suite para guitarra”, para una chica, Mayara Amaral<sup>5</sup>, que murió por feminicidio en 2017; fue la primera mujer que presentó una tesis de maestría recuperando composiciones de mujeres guitarristas<sup>6</sup>. [...] Pertenezco a una sociedad de compositoras guitarristas internacionales y estoy trabajando un tema muy pequeño en donde la extensión de la obra es la única condición. [...] Lo que hice fue adentrar en la vida de esta chica y tomar dos aspectos de ella: [...] lo terrorífico de la muerte [...] y la personalidad; la jovencita murió de 27 años. [...] Tengo una obra por la cual conocí al maestro Demian Galindo [...] en una residencia en composición en Santiago de Chile con el maestro Luca Belcastro<sup>7</sup>, y mi temática gira en torno a los árboles. [...] Se estrenó en Chile y se hizo aquí en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México; es con pura voz y yo trabajé la poesía;

4 Compositora, poeta y guitarrista. Correo: lchb.lcb@gmail.com

5 Mayara Amaral plays Radamés Gnatalli - Dança Brasileira 28 de mayo de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=P1ZTf6jZf-A>

6 Amaral, M. (2017) *A mulher compositora e o violão na década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística*. Dissertação (Mestrado em Musica) - Universidade Federal de Goiás. <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/7348>

7 Compositor italiano que coordina el proyecto “Germina.Cciones, primaveras latinoamericanas” en el que se imparten cursos y talleres sobre los procesos creativos. <http://www.germinaciones.org>

de ahí saqué discursos que no hablan poéticamente con las palabras corridas, sino extraje consonantes y algunas vocales cuando era necesario. Saco a las cantantes del atril y les pongo a trabajar en la cuestión corporal [...] a los músicos los pongo a trabajar fuera de lo convencional en el escenario. En general me gusta estar explorando y sacando del confort a los instrumentistas. (Laura Chávez Blanco, 2 de mayo de 2022)

La compositora Selenie Solís Nuño<sup>8</sup>, quien cuenta con más de 60 obras derivadas de su quehacer compositivo, se refirió más al proceso creativo de los niños con los que trabaja, que al propio. Ella trata de respetar, del modo más auténtico posible, la idea del niño e intervenir para conservar el estilo y proponer un esquema armónico. Por su parte, el compositor Darío Escobedo Ortiz<sup>9</sup> reconoció como un elemento en común entre los participantes de este simposio el seguimiento de un método para componer. Considera que incluso decir: “No voy a usar un método”, es un método para lograr el objetivo de componer. En el caso de este proyecto sobre árboles, al ser canciones para niños, reconoció un propósito específico y, a partir de ahí siguió un método propio. El maestro Escobedo abrió una temática importante para el compositor contemporáneo. Comentó que en el ámbito mercantil hay demanda de música para el desarrollo de aplicaciones; en este caso, el compositor debe estar atento a las emociones, afectos y sentimientos que se desea expresar o evocar. Comentó que un autor que ha contribuido a su reflexión sobre las progresiones armónicas es Robert Gjerdingen (2007), porque considera que su propuesta de seguir esquemas del siglo XVIII es aún válida para la música comercial actual. En relación con la temática “componer música por encargo” relató su experiencia en el cortometraje “*Home of my Memories*”<sup>10</sup> (2019) del director Javier Méndez Lafón, el cual participó en varios festivales de Estados Unidos, Japón, India y Europa en 2020 y que recibió una mención en el Festival Internacional de Cine de Monterrey, Nuevo León. En este trabajo compositivo el maestro Escobedo implementó un método de prueba y error para adaptarse a cada una de las pequeñas escenas y comprender la idea que el artista visual tenía en mente. El

---

8 Compositora, egresada de la Universidad de Guadalajara. Correo: seleniesolis@hotmail.com

9 Compositor, profesor investigador de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Chihuahua. Correo: dario.escobedo@uacj.mx

10 Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte de la UACJ: <https://www.facebook.com/IADA.oficial/videos/1131460690625583/>

diálogo entre el artista visual y el artista sonoro es un ejemplo de la necesidad hermenéutica, ya que no se dispone de un código fijo, sino que la comprensión surge paulatinamente hasta llegar a acuerdos. Esta experiencia la contrastó con el caso de componer sobre textos ya escritos, como la poesía, y destacó que uno de los grandes ejemplos es el ciclo de canciones *Dichterliebe* Op. 48<sup>11</sup> de Robert Schumann. Escobedo considera que, al igual que este compositor alemán del siglo XIX, el compositor actual puede hacer sugerencias a los creadores de los textos para reordenar la narrativa, una perspectiva coincidente con lo que los compositores Selenie Solís y Santiago Hernández narraron sobre el proceso compositivo de los niños.

Respecto de componer para cortometrajes, la maestra Selenie Solís relató su experiencia trabajando para varias empresas. Recuerda, en especial, momentos poco agradables durante las decisiones de edición porque éstas no fueron dialogadas con ella como compositora. Comentó que, al final del proyecto, la música fue cortada y ajustada a las necesidades visuales, sin dar oportunidad a hacer alguna sugerencia más coherente con el discurso sonoro original. En otra ocasión, el intérprete que realizó la grabación de la obra tomó la decisión de improvisar en un estilo distinto al propuesto. En opinión de la compositora, este fenómeno tiene que ver con la cantidad de personas involucradas en la producción de una obra audiovisual que no están dispuestas a dialogar.

El compositor Stefano Male Hernández<sup>12</sup> compartió que le resultaba complicado hablar de un método, pero reconoció que en su proceso hay dos elementos que son constantes: tener algo relevante que decir y que lo que componga sea algo nuevo para él mismo, lo cual lo ha dirigido a dedicarse a la música contemporánea. Si bien este concepto no se refiere a un estilo, sino a una etapa cronológica, enfatiza en la consideración de que este tipo de música le ofrece libertad para elegir caminos diversos y de apoyarse de otros elementos, como la poesía o la gráfica. Considera que las primeras experiencias de música por encargo de un compositor ocurren ya en la vida de estudiante.

[...] entramos a una clase y nos piden una sonata en estilo clásico, de cuarenta y cinco minutos, [...] y ya es nuestro primer enfrentamiento con algo que tal vez no queremos del todo hacer; pero es muy interesante ver el lado

11 “Amor de poeta”. Ciclo de canciones sobre los poemas de Heinrich Heine, compuesto por Robert Schumann en 1840. Música en México (2016). <https://musicaenmexico.com.mx/dichterliebe-op-48-amor-poeta/>

12 Estudiante de composición en la Universidad de Guadalajara. Correo: melehstef44@gmail.com

favorable de la situación: [...] justamente trabajar en proyectos que tal vez no siempre estén apegados a nuestra línea compositiva. Probablemente nos llama la atención la narrativa del proyecto, pero no necesariamente lo que se nos está pidiendo por parte de la producción. Esto nos es útil para encontrar una ventana hacia aprender cosas nuevas. Ésa es la primera gran ventaja de las comisiones [...] y la segunda, explorar un tema a tal profundidad, que se encuentre algo de valor [...]; encontrar una especie de ejercicio dialéctico, una síntesis, entre lo que haces tú y lo que se te está pidiendo, que te ayude a crecer como compositor. (Stefano Mele Hernández, 2 de mayo de 2022)

La compositora Cynthia Beatriz Martínez Lira<sup>13</sup> comentó que ha tenido la fortuna de que sus condiciones hayan sido bastante libres, poco restringidas en relación con la duración o la temática: “Las veces que he trabajado con algunos compañeros intérpretes, han dado rienda suelta a la imaginación”. Respecto de la música por encargo, el compositor Santiago Hernández considera que lo más importante es adaptarse al trabajo. En ocasiones las ideas de quien solicita la composición son complicadas, por lo que se requiere apertura, paciencia y utilizar varios recursos; incluso contar con un equipo de colaboradores, en caso de que sea una producción grande. Esto implica varios retos que van desde el diálogo con los músicos que interpretarán la creación durante los ensayos, conocer lo que ya se ha realizado previamente para el proyecto, preparar varias opciones para el cliente, como en el caso de la película en la que está colaborando actualmente, que ya tiene siete partes diferentes para ofrecer y, cada vez, le pueden solicitar algo distinto.

En relación con la libertad compositiva, que fue una de las preguntas del diálogo, la compositora Yahaira Montserrat Irigoyen Olmedo<sup>14</sup> comentó que, como estudiante, las indicaciones del profesor son claras respecto de lo que se va a componer, al menos en estilo, duración y objetivo; sin embargo, este panorama es otro cuando hay más libertad.

[...] a mí me pasó que muchas veces no sabes qué hacer, de dónde partir y sí representa un reto decir: “Yo sé lo que quiero expresar, pero no sé cómo, cómo plasmarlo”. [...] Al inicio me causó varias dificultades, por eso creo que

---

13 Egresada de la carrera de Composición de la Universidad de Guadalajara. Correo: cybe.mtz@gmail.com

14 Estudiante de Composición en la Universidad de Guadalajara. Correo: yahaira.irigoyen7043@alumnos.udg.mx

es importante hablar sobre el proceso creativo. Abundar en la experiencia de los demás nos ayuda a aprender cómo lo realizan otros compositores. No es lo mismo trabajar tú solo, sin ninguna base y aventarte a una comisión o a componer sin tener algo ordenado, sin tener algún proceso de cómo expresarlo. En mi caso, eso ha sido una gran dificultad. Empezar a escribir algo libremente, al inicio, fue algo retador. Creo que ya con la experiencia que uno va adquiriendo uno va formando su propio lenguaje, su propio estilo, va adquiriendo más herramientas con las cuales trabajar y se va conformando la experiencia del compositor. (Yahaira Irigoyen, 2 de mayo de 2022)

Al respecto, Cynthia Martínez considera que escribir libremente “es haber tomado la decisión de escribir [...] y dedicarme a expresar mis ideas mediante la composición. [...] Para mí la libertad de poder componer está en la decisión de querer hacerlo y dedicarse a esto”. Una idea con la que la compositora Laura Chávez Blanco coincidió. Componer libremente, comenta la compositora, “es adoptar un estilo personal”, por lo que el hecho de aceptar una composición por encargo no es sinónimo de restricción. Precisamente es una manera de seguir moviéndose en libertad para poder expresar y dejar un sello. Para esta compositora, el proceso creativo es un disfrute, un proceso interno que requiere paciencia, no tener prisa ni dejarse llevar por la ansiedad porque el proceso tiene que madurar. Retomando la idea de la compositora Cynthia Martínez, enfatiza que componer es “moverte con esa libertad de toma de decisiones; [...] componer libremente implica que debes escoger prácticamente el cien por ciento de las razones o de los elementos”. Para Luz de Lourdes Santiago<sup>15</sup>, componer libremente es “sentarse al piano y empezar a desenvolver lo que se tiene que comunicar”. Y lo hace como ella lo desea y no como alguien le diga que debe hacerlo. Entiende que dentro de esa libertad hay que tener un orden y expresar la poesía, pero antepone el “yo” a su expresión. Para Stefano Mele, en este acto comunicativo el compositor asume una gran responsabilidad hacia el público; tiene el deber de compartir algo auténtico, genuino. A través de este comentario, nos alerta sobre el peligro de incursionar en temáticas que no corresponden a la identidad del compositor. En relación con la pregunta sobre

---

15 Pianista y compositora originaria de Guadalajara, Jalisco. Autora de varios discos compactos que pueden escucharse en la plataforma *Spotify*. <https://open.spotify.com/intl-es/album/3sjnLiWIh5ZZkut1o6vTy>  
Correo: onais@yahoo.com

componer sobre temáticas sociales y, a colación de este proyecto de investigación, señala:

[...] creo que es algo muy valioso el tratar temas sociales, temas de naturaleza, siempre y cuando se realicen desde una perspectiva honesta y desde una postura en la que verdaderamente se sabe de lo que se está hablando; que se tenga algo genuino que decir y no solamente se aproveche la plataforma para hacer valer el propio ego sobre nuestros compañeros y decir que algunos hablamos de cosas importantes y otros no. (Stefano Mele Hernández, 2 de mayo de 2022)

A la compositora peruana Claudia Sofía Álvarez<sup>16</sup> el concepto de libertad le parece muy amplio y “un arma de doble filo” porque al inicio el compositor vive un proceso de autoconocimiento creativo que, por falta de confianza en sí mismo –o en su trabajo–, la libertad se le presenta condicionada. Señala que se tienen muchas posibilidades para realizar algo, pero las expectativas del medio en el que se encuentra inmerso el compositor se asumen de manera inconsciente. Cuando se es joven, afirma, “es sumamente importante tener esa honestidad, esa sinceridad creativa; primero, con uno mismo y, a partir de ello, realmente poder ejercer tu libertad”. A colación de este comentario, la compositora Selenie Solís relató su experiencia como estudiante al tener que componer obras con una estructura rigurosa. La primera experiencia de libertad la vivió al componer una fantasía, en donde pudo exponer varios temas:

[...] los plasmé y, a la mera hora, como si fuera un rompecabezas, se recorrieron todos los temas y se acomodaron diferente para que se escuchara cada tema de manera funcional; o sea, de menos a más. Siento que, aunque sea tema libre, hay que cuidar ese aspecto. (Selenie Solís Nuño, 2 de mayo de 2022)

La compositora Sarah Josefina Monroy Sánchez<sup>17</sup> considera que la dificultad en la composición libre está presente en proyectos colectivos: “La sinergia del otro es la que me pone límites”. Le alegra escuchar que las problemáticas que ella enfrenta son compartidas por otros compositores. Considera que hay

---

16 Compositora y estudiante de Composición la Universidad Nacional de Música de Perú. Correo: claudia.alvarezcuba@gmail.com

17 Estudiante de Composición de la Universidad de Guadalajara. Correo: sarahdwm@gmail.com

temáticas que podrían discutirse, como el valor que se da a la composición de las mujeres.

La siguiente pregunta se dedicó a la experiencia compositiva de canciones para niños con voces y sin voces. Al respecto, Selenie Solís considera que se puede aludir a un personaje imaginario y experimentar con el ritmo, por ejemplo, de una marcha. En ese caso, “la melodía dice bastante, no necesita tener letra”. Lo mismo ocurre con los sonidos de los animales, que pueden ser evocados por sonoridades. Comentó el ejemplo de la obra de Camille Saint-Saëns, “El Carnaval de los Animales” que, en su opinión, “es un relato de la naturaleza”. Cuando hay voces, señala:

[...] las frases de los niños a veces nos enseñan mucho más; son lo más sincero que existe; por eso hablo de ser muy fiel a la idea o la expresión del niño para explicar una canción en el idioma del niño. (Selenie Solís Nuño, 2 de mayo de 2022)

La experiencia de Cynthia Martínez componiendo para niños ha sido ganada a través de su trabajo docente. Ella realiza arreglos y adaptaciones en las que se propone plasmar las ideas musicales del niño en el proceso. Trata de encontrar canciones interesantes, divertidas, nuevas, para que los niños escuchen música variada y tengan experiencias musicales diferentes a lo que están acostumbrados. La limitante a la que se ha enfrentado es encontrar el rango vocal adecuado, una temática de interés para varios de los compositores participantes.

Yahaira Irigoyen relata que siempre está en búsqueda de algo que sea llamativo para los niños, que impacte y que les deje alguna enseñanza o algo que les sea provechoso o se sienta identificado: “Que aparte de lo que está aprendiendo musicalmente, como entonación o ritmo, que el niño salga tarareando, que el niño salga contento de lo que acaba de cantar”. El reto está en recordar siempre que constantemente se está conociendo a los alumnos, cuáles son sus intereses, qué les parece llamativo, qué podría ser enriquecedor para ellos.

El compositor Santiago Hernández disfruta mucho el trabajo con niños, sobre todo de preescolar. Comenta que son los mismos niños los que le dan la pauta para ir construyendo con ellos una pieza o una canción. Ellos mismos corrigen y expresan si les gusta o no la propuesta. Stefano Mele comentó que no ha tenido la experiencia de componer una obra dedicada a los niños, pero sí ha trabajado en espacios educativos con ellos. Considera que muchas veces se tiene la necesidad de inventar y le parece que ha sido muy poco aprovecha-

do el potencial que tiene la música del siglo xx y xxi respecto de la grafía para el reconocimiento de patrones.

[...] la verdad es que ellos son capaces de empezar a reconocer líneas que ascienden como un sonido que va hacia el agudo, o líneas que descienden como sonidos que van hacia lo grave, círculos pequeños como notas cortas, rectángulos alargados como notas largas. Me parece muy interesante cómo este aspecto de la composición de los últimos dos siglos, la composición completamente seria y formal no se ha trasladado tanto hacia la educación infantil y creo que hay un gran potencial ahí que se podría explorar. (Stefano Mele Hernández, 2 de mayo de 2022)

Cynthia Martínez retomó la noción de patrones expuesta por Stefano Mele y comentó una problemática derivada del pensamiento del propio maestro:

[...] la limitación está en quién los dirige; si el que los dirige cree que no puede, muchas veces el niño, aunque pueda, no lo va a hacer porque el maestro o el que está al frente se va a sentir limitado. Hay que pensar en eso cuando uno compone para niños. No se debe de limitar. La limitación la pone uno con el rango, como lo había dicho; pero de ahí en más, percuten, gritan, lloran, se mueven, no se mueven, coreografían o no coreografían. (Cynthia Martínez, 2 de mayo de 2022)

Sobre la postura de componer sobre problemáticas sociales, Laura Chávez Blanco comentó que ha trabajado la poesía desde la metáfora. Entre sus composiciones tiene algunas dirigidas a los niños; sin embargo, reconoce que no las pensó para que fueran interpretadas por ellos. Dedicado a sus hijos y su familia, compuso un cuento para quinteto de metales y narrador en donde los personajes son niños, duendes y un unicornio; lleva un mensaje, un consejo y valora el cuidado de las criaturas, de la renuncia a poseer a otros seres y de la importancia de no sacarlos de su hábitat. Esta obra ya ha circulado en los entornos educativos de primaria y preescolar y los profesores han logrado extraer algunos aspectos de reflexión para los niños. Chávez Blanco considera que esta postura social, desde una actitud honesta, como lo señaló el maestro Mele, siempre tendrá un resultado positivo, sobre todo en los niños.

Sarah Monroy ratificó la importancia de la responsabilidad y la honestidad y añade a estas actitudes la labor investigativa del compositor. Es importante preguntarse qué es lo que uno sabe sobre cierta temática, dialogar y colocarse en un punto medio para saber qué es lo que realmente se puede aportar a través de la música. Al igual que Stefano Mele, señala que habrá que tener cuidado de no caer en una postura social o ambiental sólo como una “etiqueta de moda”. La experiencia que ha tenido en composiciones desde la óptica social la obtuvo mediante unas piezas para la obra de teatro “Pasaje en que nos soltamos las manos”<sup>18</sup>, que partió como un laboratorio investigativo que trató de responder por qué, como mujeres, nos quedamos en relaciones tóxicas. La compositora considera que uno de sus aprendizajes fue reconocer la importancia de la congruencia personal y la herramienta de la investigación.

[...] a mí, por ejemplo, me chocó un poquito porque nunca había tenido una experiencia como tal; [...] sentía que no podía empatizar a tal grado con la narrativa que se estaba llevando, pero justo con la investigación, junto con la labor colaborativa de mis compañeras, empecé a hacer pequeños convenios con una misma, con el entorno y el equipo que me tocó trabajar. Desde ahí empezó, para mí, la línea de responsabilidad. Ver qué puedo aportar sin tapar el trabajo que ya ha hecho una, o ver de qué punto está partiendo, para ver entonces qué herramientas tengo yo que les puedan ser útiles. (Sarah Monroy, 2 de mayo de 2022)

El maestro Santiago Hernández, quien estudió en la Universidad de Guadalajara en la década de 1970, comentó que a su llegada comenzó a extrañar mucho su ciudad natal, Mexicali, la cual está ubicada en un valle al norte del país, en una zona desértica y semidesértica. A pesar de eso, “sí hay árboles”, enfatizó el maestro. Los árboles a los que se refiere son los pinos salados, a los que dedicó una de las canciones que compuso para este proyecto de investigación.

---

18 Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=YZ039HcCKoo&t=7s>  
Artes escénicas UdeG: <https://artescenicassudg.mx/media/archivos/Pasaje%20en%20que%20nos%20soltamos%20las%20manos%20-%20Texto.pdf>



Imagen 3. Pino salado (*Tamarix ramosissima*). Bosque de la Ciudad de Mexicali, Baja California. Fotografía: Santiago Hernández Nuño, 4 de septiembre de 2023. Agradecimiento a Sergio Tamaya Olmos.

Eligió este árbol porque, por la gran cantidad de tierra, se esconde su belleza: “Pero cuando llueve se ve hermoso”. Por ese valle corre el Río Colorado en el que antes se podía navegar. El proceso formativo del maestro Hernández transitó desde la música de rock y balada, hasta la composición de música de concierto y subrayó que la característica común para componer en cualquier género es “amar lo que tú tienes alrededor”. Comentó recuerdos de su juventud y de las impresiones que le llevaban a componer: “Es un proceso interesante cuando hablas de tu región”. Relató que cuando compuso la canción “Mi ciudad querida”, se propuso describir lo que veía en su largo trayecto en autobús de Guadalajara a Mexicali.

[...] cuando llegaba, empezaba a ver los valles cultivados, atravesaba el río por un puente y eso me inspiraba muchísimo, entonces compuse esa canción y hasta el 2003, que se cumplieron 100 años de la fundación de Mexicali, la logré grabar en un disco con mis alumnos de secundaria; [...] inclusive, yendo hacia Tijuana, está la Rumorosa, otro lugar hermosísimo lleno de rocas. [...] Si ustedes alguna vez vieron “El llanero solitario”, pues ahí se ve exactamente lo que se ve en el llanero solitario; así se ve parte de Mexicali y parte de la Rumorosa. Y también hice una canción para mis alumnos de secundaria. Todo eso, ¿para qué?, pues para mostrarles, de alguna manera, el amor que al menos yo tengo para mi ciudad, yo amo mucho mi ciudad, amo mucho lo que me rodea. Eso impacta en tu familia, impacta en la gente que te rodea; [...] todo lo que haces trae una consecuencia a tu alrededor. (Santiago Hernández Nuño, 2 de mayo de 2022).

La doctora Karla Reynoso<sup>19</sup>, quien proviene del campo de la psicología educativa, enfatizó el papel pedagógico que pueden tener las composiciones. Ella las ha utilizado en cursos que ha impartido de educación ambiental y formación pedagógica para involucrar a los estudiantes en algunos temas. Comentó que la función más conocida de las canciones quizá sea como medio de protesta, pero también pueden “llegar a convertirse en símbolos sociales para unirse a las causas y contribuir en lo que cada quien considera como un mundo mejor”. Comentó la experiencia que tuvo en la Universidad Juárez del Estado de Durango cuando se interrumpió la autonomía. Durante esa controversia interna, los estudiantes compusieron corridos sobre los sucesos con expresiones a favor o en

---

19 Profesora investigadora de la Universidad Juárez del Estado de Durango. Correo: kreynoso@ujed.mx

contra. La única indicación que se les solicitó es que estuvieran fundamentados: “Fueron experiencias muy lindas porque no nada más era la investigación o el diálogo, sino, ponerlo también en palabras, formar historias, esto hace que los chavos se involucren”. Otra de las experiencias fue durante una clase de educación ambiental. Les propuso a los estudiantes hacer *spots* publicitarios para transmitirlos en radio UJED y así sonorizaban ellos mismos sus mensajes para hacer conciencia sobre temas ambientales relevantes.

Al respecto, el maestro Sergio García Pacheco<sup>20</sup>, de Aguascalientes, comentó su experiencia como compositor de una canción que interpretó su hijo en el concurso “Un canto por la paz” (*El Herald*, 2018), del cual fue acreedor del primer lugar. A través del relato de esta experiencia nos compartió su entusiasmo y satisfacción al escribir desde una postura social: “Es muy importante que los artistas estemos haciendo ese tipo de trabajos y nos convirtamos en ese reflejo de la sociedad”.

Cerramos la reunión con las conclusiones de algunos de los participantes. La maestra Laura Chávez Blanco enfatizó el valor de dejar espacios de libertad para la improvisación y para experimentar los elementos de exploración y expresión corporal en los procesos creativos. Por azares del destino, tuvo la experiencia de trabajar con cuatro grupos de niños clasificados por edades: de tres, cuatro, cinco y seis años. Lo que observó es cómo el entorno del adulto va estereotipando y eliminando el espacio para la creatividad: “Mientras más pequeños, los niños son más creativos”. El maestro Darío Escobedo relató su experiencia en el nivel secundaria. Observó con especial interés cómo, al dejar espacio para que los estudiantes propusieran sus propias ideas para presentarlas a sus pares, motivados por la necesidad de retar a sus compañeros, surgían ejercicios creativos complejos en los que tenían que invertir esfuerzo para descifrarlos.

[...] después de que ya le agarraban la onda, empezaban a hacer unos ejemplos bien difíciles para que los compañeros batallaran. [...] Este tipo de experiencias nos dan a entender que, definitivamente, entre más jóvenes, más inventivos, más creativos. [...] Se puede hacer con actividades lúdicas porque, si son actividades en las que el muchacho no crea que va a sacar diversión, no

---

20 Compositor, egresado del Centro Cultural México Contemporáneo de la ciudad de Aguascalientes. Correo: [checogp@yahoo.com.mx](mailto:checogp@yahoo.com.mx)

lo va a hacer, aunque sea necesario. O sea: “a los vegetales hay que echarles ketchup, si no, no se los van a comer”. (Darío Escobedo Ortiz, 2 de mayo de 2022)

El mensaje de cierre del maestro Hernández fue en especial significativo:

[...] todo lo que hagan en esta vida, háganlo verdaderamente con el corazón; porque, las personas a las que ustedes logren llegar –sean alumnos, sean público– todo lo perciben, independientemente de que sepan música [...]. Se percibe la música de muchas maneras: unos no ven, otros no escuchan; pero, al presentar una composición, de alguna manera se percibe y va directamente al corazón. (Santiago Hernández Nuño, 2 de mayo de 2022)

## Segundo simposio

El segundo simposio se realizó el 14 de diciembre de 2022 con el propósito de dialogar libremente sobre los avances que llevaban los compositores en sus creaciones y aclarar dudas respecto al proceso del proyecto. El primer compositor que participó en esta sesión fue Marco Iván Nájera Ibarra<sup>21</sup>, quien inició con la pregunta: “¿Cómo deben ser estas composiciones?”. Esta pregunta nos confirma que, de alguna manera, en edad adulta, incluso en los procesos creativos que debieran ser libres, tenemos ya una predisposición a esquemas sobre lo que “debe ser”. El maestro Demian Galindo enfatizó que no existía ningún impedimento creativo, sino únicamente la propuesta de dejarnos guiar por la necesidad de concientización respecto del cuidado de los árboles. Se le recordó a los participantes que podrían consultar nuevamente las charlas de sensibilización, las cuales se pusieron a disposición en el repositorio en línea para que de ahí pudiera surgir algún detonante o alguna idea para la letra de las canciones. También se comentó que, al ser un trabajo interdisciplinario, podían consultar a otros colaboradores que se integraron al equipo para apoyar los trabajos.

---

21 Filósofo, pianista, profesor del Centro de Educación Artística “José Clemente Orozco”, Guadalajara. Correo: marcoivannajera@gmail.com

[...] una de las bondades de este proyecto es hacer comunidad, conocernos, saber dónde estamos, qué hacemos en favor de la música, en favor de la creación musical; cada quien, desde su área. No hay que saber de todo; siéntanse en la libertad de pedir ayuda y, si no se conocen, aquí se pueden conocer y comenzar el diálogo. (Susana Carbajal, 14 de diciembre de 2022)

Otra de las dudas fue saber si la finalidad de la composición es que la toquen y canten los niños, o únicamente que la escuchen. La respuesta a este cuestionamiento fue que iría de la mano de los pedagogos que las implementen: si los maestros no son músicos, tendrán que recurrir a grabaciones o a otra manera de socializarla distinta a la que tendrá un pedagogo musical con experiencia. Es importante destacar que, en el momento de la charla, aún no sabíamos con cuántas composiciones contaríamos ni de qué tipo. Se apeló a la generosidad de compositores que están en nuestra historia del tiempo presente, invisibles ante el dominio de los medios masivos que acaparan la atención de nuestros niños y profesores. En Durango, por ejemplo, gracias a la gestión de la doctora Karla Reynoso, se articuló un proyecto con temáticas muy concretas para esa región.

En esta ocasión, el maestro Demian Galindo presentó sus avances. Comentó que lo primero que pensó al comenzar a componer su propuesta para este proyecto fue la extensión: “Al ser canciones para niños, lo mejor sería que no fueran largas”. A través de una de las charlas de sensibilización, le llamó la atención la alusión a las “zonas semidesérticas”, lo cual relacionó con la noción de *paisaje sonoro*. A partir de esta relación pensó que convendría realizar algunos “micropaisajes sonoros para la niñez”. En un inicio, pensó llamarlos “*bonsai sonoros*”; sin embargo, al comenzar a investigar, se topó con la palabra japonesa *saikei*, que significa paisaje miniatura<sup>22</sup>. Reflexionó en la condición de aislamiento de los *bonsai* y consideró que le faltaba incluir el entorno: “El árbol nunca está aislado, siempre hay un terreno, elementos que giran en torno a los árboles”, de ahí que prefirió el concepto de *saikei*, que incluye el paisaje, el camino, la maleza, las piedras. De ese modo, comenzó a crear una melodía y, jugando con su bebé, surgió la primera letra, en coautoría, para una canción para voz y piano. La intención en este proceso fue hablar un poco

---

22 El análisis de este proceso creativo se expuso con mayor amplitud en el capítulo en coautoría: “Miniaturas sonoras para los niños de hoy: Diálogos socio-ecológico-educativos con un compositor”.

de las plantas y concebir un paisaje muy tranquilo y, a través de los registros, ir generando diferentes “fotografías” del paisaje: “[...] empieza en el registro sobreagudo, luego pasa al registro agudo, al registro medio, al registro grave y al registro más grave del piano, para luego regresar un poco a esta última línea melódica”. Al maestro Galindo le gustaría que los niños incluyeran algo improvisatorio con respecto al texto:

[...] me gustó la idea de dejarlo libre; si no, pues que simplemente canten el fonema con la manita delante de la boca a manera de sordina; pero, si las niñas y los niños quieren hacer algo ahí, cambiar o poner una letra, es válido. Esta canción fue algo muy tradicional; después, en diálogo con la doctora, me dijo que no me limitara y bueno, creo que no fue para nada un buen consejo, porque eso fue lo que hice. (Demian Galindo, 14 de diciembre de 2022)

El segundo paisaje sonoro surgió de la charla que hubo con respecto a los mezquites y el huizache: “Ahí sí ya le di completamente vuelo a la imaginación”. El maestro Galindo deseaba que esta segunda composición fuera más un juego que una canción tradicional; un juego sonoro sobre el mezquite y el huizache. Para esta canción integró un apartado de consideraciones y señaló que el interés de esta composición no se centra en las alturas temperadas o elementos fijos:

[...] se puede repetir, o no, cualquier sección. Las velocidades, reguladores, intensidades dinámicas pueden variar y cambiarse dependiendo de lo que él o la facilitadora quisieran trabajar [...]; si no hay una idea, que los niños lo decidan. Por ahí hay unas secciones donde no hay respiraciones. Cada quien respira donde vaya perdiendo el aire, pero es justo con la mala intención de, después, hacerlos reflexionar con respecto a la importancia del aire. Todas estas cosas, en diálogo con los niños; igual los componentes del juego: uno puede agarrar un componente que está en una sección y llevarlo a otro; es muy libre, muy abierto. (Demian Galindo, 14 de diciembre de 2022)

Aquí haremos un paréntesis para enfatizar que, en la educación vocal formal, la respiración es sumamente importante. Andreas Mohr (2015) colocó esta temática en el primer lugar de sus diez recomendaciones para cantar saludablemente. Señala la tendencia que tienen los niños a utilizar los múscu-

los del pecho al inhalar, lo cual expresan levantando los hombros, por lo que recomienda iniciar a los niños con la respiración diafragmática y practicar constantemente con juegos y ejercicios hasta que se vuelva automática.

El maestro Galindo propone en su composición que cualquier elemento que sea de interés sea utilizado como un juego entre equipos; no para que sean competitivos, sino para ofrecer la oportunidad de contrastar sonoridades: “Mientras un equipo canta el mezquite el otro equipo canta el huizache en paralelo, entonces después podrían cambiar para que los dos equipos canten a cada árbol”.

Cuando realizamos esta reunión, el maestro Galindo estaba iniciando la tercera y la cuarta composiciones de las cinco que realizó para el proyecto. Una de ellas la tituló “Viento” y comentó que tuvo dificultad con la letra y se lo atribuyó a su falta de experiencia. Considera que en estos casos sí habría sido pertinente solicitar apoyo al grupo. Esta composición también es de escritura libre e incluye *clusters*. La otra la tituló “Así cantan los árboles tapatíos” y surgió a colación de la conferencia en la que se habló de las jacarandas. Esta composición incluye la participación de dispositivos móviles para crear paisajes sonoros aleatorios. Su idea es que los niños puedan recrear onomatopeyas de animales e integrar sonoridades corporales como chasquidos de dedos o la boca, a través de los teléfonos. Durante su exposición fue interesante escuchar una autocrítica espontánea:

[...] creo que me vi muy ciudadano [...] porque estaba hablando de voz y piano, dispositivos, internet y tecnología, que es un poco, a veces, lo que queremos alejar de los niños [...]; creo que quedé con una cuota en deuda [...]; ¿qué pasa con los niños que estudian en lugares donde tienen difícil acceso a dispositivos o difícil acceso a internet? [...] Estaba pensando, a raíz de una sugerencia [...], en hacer algo para una instrumentación que pueda adquirirse en cualquier lado [...]: dos piedritas, o claves o cualquier cosa simple, cotidiáfonos, para poder meter algo de instrumentación; pero que no sea de difícil acceso y tampoco entrar a esto de las tecnologías. En ese micropaisaje sonoro, a pesar de que todavía no hay nada concreto, la idea es que sea con elementos orgánicos y que sea un juego. [...] No tengo idea del quinto paisaje qué va a ser, pero seguro me voy a echar un clavado a las conferencias y ahí veré qué surge. (Demian Galindo, 14 de diciembre de 2022)

Una de las inquietudes que despertaron las propuestas del maestro Galindo fue respecto de la notación. El maestro Santiago Hernández comentó: “Estuve observando la manera de escribir, y me pregunto: ¿Cómo le harán los maestros y los alumnos para entender ese lenguaje? [...] ¿Cuál sería tu estrategia para que estas personas pudieran entender esa composición?” El maestro Galindo respondió:

[...] veo que no está funcionando, lo cual le agradezco por hacérmelo notar. Según yo, intenté utilizar simbologías que en la actualidad ya son una convención. Creo que no utilicé cosas que fueran muy vanguardistas, o cosas que no pudieran ser explicadas en dos líneas o en más de un párrafo. Di por hecho –probablemente mal hecho– que ya cualquier pedagogo del siglo xx o siglo xxi podría conocer esta simbología; pero creo que no está de más hacer un pie de página o un glosario al final para que no haya problema [...]. También me puse a pensar en las canciones [...] que cantamos en la primaria. Recuerdo Doña Blanca, recuerdo estas rondas infantiles y, de cualquier manera, el pedagogo o el músico encargado de impartir la ronda o de hacer el juego o la canción, nunca le daba a los niños las partituras; nada más explicaba las mecánicas y ellos las reproducían. Entonces, la partitura realmente está pensada para el pedagogo o la facilitadora o el facilitador del aula; sería explicarle justamente a los niños: “Aquí van a ser ratoncitos; tú eres el viento y tú eres la q y tú vas a hacer la r” [...]. La partitura, en realidad, es una sugerencia, una guía para la persona que está al frente de la cátedra [...]. Los niños, ni siquiera cuando es algo muy tradicional, digamos los villancicos, leen la partitura. Muchas veces sólo se las cantan y, “de oreja”, lo aprenden. Me parece mucho más orgánico eso, que tenerlo leyendo. (Demian Galindo, 14 de diciembre de 2022)

Este amplio diálogo entre compositores sobre sus propios procesos compositivos, permite reconocer las zonas brumosas que se presentan como una oportunidad para el análisis semiótico. La notación musical tonal occidental en la que se ha representado gráficamente la música que se enseña en las universidades y academias es un sistema de signos altamente socializado y comprendido de manera –más o menos– similar por comunidades diversas en el mundo por la labor educativa de los conservatorios, independientemente de los referentes culturales originarios. Estos conocimientos son compartidos

por músicos de todo el mundo y existe circulación de partituras que son interpretadas sobre la base de significados bastante estables.

En esta normalización del sistema semiótico musical occidental (ver Carbajal-Vaca, 2014) están implicados distintos sistemas de signos sedimentados en conocimientos teóricos a nivel mundial, como la numeración y las lenguas más utilizadas en la música ‘académica’ –italiano, francés, inglés– a cuyos significados se puede acceder a través de diccionarios y glosarios; sin embargo este sistema de notación, a pesar de su amplia aceptación, también involucra otros sistemas de signos menos estables, como los indicadores de dinámica y agógica, la gestualidad de un director coral u orquestal (ver Carbajal-Vaca, 2022), o los signos hápticos, que expresan significados a través de lo que percibe nuestra piel y que es un canal sensorial indispensable en el aprendizaje musical que aún no ha sido suficientemente estudiado (Papetti y Saitis, 2018; Carbajal-Vaca y Tiscareño-Talavera, 2022).

Las limitaciones que tienen los sistemas de representación gráfica tanto de la música como de las lenguas, para lograr el proceso de “conversión” de signo gráfico a signo sonoro (ver proceso de semiosis de Raymond Duval en Carbajal-Vaca, 2014), nos ha hecho dependientes de espacios educativos en donde ocurre la transmisión oral; de ahí la necesidad de conformar comunidades dedicadas a la conservación de las representaciones auditivas y sus significados.

El modelo de conservatorio ha sido cuestionado desde el paradigma decolonial en las últimas décadas. Shifres y Rosaba-Coto (2017) señalan que, a través de él, se ha normalizado la clasificación hegemónica de los seres humanos, de los conocimientos, la manera de acceder a ellos y las autoridades para validarlos. En la educación musical, señalan estos autores, el paradigma colonial –eurocéntrico– ha excluido al sujeto en la construcción de su objeto, porque el modelo es el que determina qué es música, califica o descalifica habilidades, jerarquiza roles, impone reglas y los medios para aprender el sistema.

Tomando en consideración lo anterior, en la siguiente réplica del maestro Hernández podemos explorar ciertos matices. El maestro Hernández está convencido de que los niños son capaces de comprender los sistemas de signos porque la simbología musical, representada gráficamente en una partitura, es también una vía de aprendizaje y señala:

[...] independientemente de las edades, ellos entienden; aunque ellos hayan aprendido su lengua a través del oído, a través de escucharnos, escuchar a sus padres, también pueden aprender otras cosas que nosotros ni siquiera nos imaginamos; por eso te preguntaba si tenías tú la idea de que podrías, a través de la escritura o la simbología, lograr un aprendizaje musical. (Santiago Hernández Nuño, 14 de diciembre de 2022)

El maestro Galindo comentó que, aunque no con niños, intentó someter a prueba su notación para que fuera lo más clara posible. La intención en las marcas que utilizó es que el niño, al ver una línea larga, tienda a prolongar la nota; si es una línea ondulada, que haga también esta inflexión con la voz; si hay una flecha hacia arriba, que dirija la voz hacia el registro agudo y que logre los glisandos según los dibujos de la gráfica, pero enfatiza: “No sé si lo logré”. El maestro Demian expresa que no tenía una intención pedagógica, pero “sí una intención de hacer más nítida la información y lo más legible posible para cualquier persona”; sin embargo, habrá que ponerlo a prueba directamente con niños.

[...] ver qué es lo que están recibiendo de la información; a ver si es tan clara como uno cree; [...] el compositor cree que es claro lo que está escribiendo, pero la verdad es que no, no siempre sucede. (Demian Galindo, 14 de diciembre de 2022)

Esta reflexión autocrítica, indispensable en cualquier proceso creativo, animó al maestro Hernández a proponer algunas recomendaciones.

[...] sí vi que tiene flechitas, tiene estas líneas y pensé que puedes poner el árbol que tú estás tratando de interpretar y eso también va guiando a los alumnos. Si pones dos árboles, a lo mejor serían dos sonidos, qué sé yo. Ésa es una de las formas en que yo he visto y he trabajado con alumnos desde preescolar y que identifican inmediatamente por su relación del sonido con la imagen. (Santiago Hernández Nuño, 14 de diciembre de 2022)

Sin menoscabo de la crítica decolonial, que implica otras dimensiones no analizadas en este texto, una de las grandes bondades del sistema musical tonal occidental es que dispone de un gran aparato educativo, de alcance inter-

nacional, con el que se ha logrado socializar los significados de los signos que lo conforma para estabilizarlos; ése ha sido su gran éxito. Se ha aprovechado la analogía con el lenguaje para explicar su funcionamiento y por esa razón se ha asumido que la música es un lenguaje universal. De la misma manera que la escritura de las lenguas ha posibilitado su aprendizaje, la notación musical ha sido utilizada para este propósito; sin embargo, habrá que recordar que la escritura es la representación gráfica de lo que se aprendió de manera oral, de ahí que, como sociedad, valoremos los espacios escolares como necesarios para la socialización de significados que ya son compartidos y valorados por un grupo muy amplio de sujetos.

De lo anterior se deduce que la gama de signos menos socializados, como la notación empleada por el maestro Galindo, requerirá procesos de diálogo y verbalizaciones para lograr acuerdos de significado o, como ya se aprecia en las composiciones donadas para este proyecto, incluir en las partituras el apartado de consideraciones.

El maestro Guillermo Vargas<sup>23</sup>, comentó que sí habría que considerar ser más empáticos con los docentes que van a utilizar las canciones; sobre todo porque algunas llegarán a comunidades alejadas de las zonas urbanas, donde hay ciertas carencias y condiciones de vida distintas a las de la ciudad, por lo que las grabaciones sí serían de gran utilidad. El maestro Santiago Hernández destaca que, de acuerdo con su experiencia docente con estudiantes con discapacidades, lo que es obvio para nosotros, no lo es para ellos y lo ejemplifica con la complejidad que ha encontrado para comunicar las nociones de ‘subir’ o ‘bajar’ el sonido. Normalmente lo muestra y los estudiantes lo imitan y lo hacen, pero también ha tenido que diseñar otras estrategias para lograrlo: “Lo más importante ha sido aprender a comunicarme con ellos [...] y no es fácil, es muy difícil; [...] hacen muchas preguntas que yo no me haría”.

La maestra Karla Silva Doray Ledezma, quien no es músico, comentó que eso de “arriba y abajo” lo relacionaba más con la intensidad. No se le habría ocurrido que se refería a lo agudo o grave del sonido. Desde su área de especialidad que es la comunicación, cree que las partituras se podrían acompañar de un *podcast* en el que se explicaran las intencionalidades de la notación y la idea general del compositor. Este fenómeno de ambigüedad que comentó la maestra Silva, se explica mediante el principio de “arbitrariedad” señalado por

---

23 Profesor investigador de la Universidad Autónoma de Querétaro. Correo: guillermo.vargas@uaq.mx

Saussure (1986: 93), que enfatiza que no existe ningún lazo entre el significado –la acción que se realiza– y el significante –las palabras que se utilizan para indicar la acción–; este principio es aplicable a signos lingüísticos o musicales, de ahí la dificultad que el maestro Hernández enfrenta con sus estudiantes.

Al respecto, el maestro Hugo David Tiscareño Talavera<sup>24</sup>, de Aguascalientes, relató una experiencia que tuvo como estudiante en la licenciatura en Música. Uno de sus profesores escribió unas canciones para niños menores de cinco años que iban a tocar en las estancias infantiles. Comentó que quizá parecería que, como músico del siglo XXI, ya debieran conocerse las nuevas notaciones; sin embargo recuerda que sí invirtió tiempo para lograr deducir algunos signos: “Lo conozco, gracias a que lo estudié, pero no sé si sea algo muy socializado”. El maestro Tiscareño relacionó este fenómeno con las semiosferas de la teoría de Yuri Lotman y comentó: “Vemos la periferia como algo nuevo que tiene que ir penetrando hasta el núcleo”. Para Lotman es claro que el funcionamiento de los sistemas de signos no es unívoco, “sólo funcionan estando sumergidos en un continuum semiótico” al que llamó semiosfera (1996: 11). La complejidad señalada por los maestros se explica en la siguiente descripción:

[...] la semiosfera del mundo contemporáneo, que, ensanchándose constantemente en el espacio a lo largo de siglos, ha adquirido en la actualidad un carácter global, incluye dentro de sí tanto las señales de los satélites como los versos de los poetas y los gritos de los animales. La interconexión de todos los elementos del espacio semiótico no es una metáfora, sino una realidad. (Lotman, 1996: 20)

Yuri Lotman concibió la semiosfera como un “gran sistema” dentro del cual ocurre el proceso de semiosis. La cultura, entendida como semiosfera, posee una organización interna, pero también su propia desorganización externa, cuyo dinamismo genera nueva información. En el núcleo se encuentran los sistemas semióticos dominantes conformados por estructuras cerradas; es decir, sistemas de signos especializados, como las lenguas, la numeración y la música tonal occidental. En la periferia se encuentran fragmentos de estas estructuras cerradas y otros elementos aislados. Esta heterogeneidad provoca

---

24 Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, y técnico de investigación en la UAA. Correo: davemftalavera@gmail.com

que su desarrollo ocurra a velocidades muy diversas: “Las lenguas naturales se desarrollan mucho más lentamente que las estructuras ideológico-mentales” (p. 17). La explicación que podría ofrecerse a esta aseveración es que los significados de las lenguas naturales se sedimentan poco a poco mediante su uso a través de los años; mientras que las estructuras con carga ideológica, son transmitidas con intencionalidades conscientes y sus estrategias están planificadas y dirigidas a espacios y sujetos específicos. El diálogo que se desarrolló entre estos compositores refleja que los signos musicales contemporáneos se encuentran aún en la periferia, entremezclados con otros signos nucleares, que son los que permiten la transición a la “lengua ajena”. La dificultad que señala Lotman para que expresiones innovadoras y dinámicas se desplacen de la periferia al centro, está en que “los destinatarios, por regla general, todavía están viviendo la etapa cultural precedente” (p. 19).

El maestro Galindo considera que este encuentro deja en claro la necesidad de diálogo entre compositores y educadores musicales. Cada músico se ha especializado disciplinadamente y este fenómeno ha derivado en que composición y pedagogía musical se perciban como dos áreas “completamente alejadas”. Recordó que una estudiante le preguntó por qué no había profesores pedagogos musicales en las clases de armonía y contrapunto. La respuesta fue que simplemente no eran áreas de su especialidad. Esto también le hizo pensar que podría darse el caso de que los pedagogos tuvieran “pavor a esto de la música contemporánea”, por lo que el diálogo sería una oportunidad real para clarificar y “borrar esos lindes entre pedagogía y composición”.

### **Tercer simposio**

El tercer simposio se realizó el 10 de marzo de 2023. El propósito de este encuentro fue presentar avances de las composiciones. La primera compositora que compartió su trabajo fue Diana Sofía Loaiza Navarro<sup>25</sup>, quien colabora con el maestro Guillermo Vargas Rodríguez en el proyecto artístico “UAQ comparte”. El primer acercamiento de Diana Sofía a la música fue a los 13 años de

---

25 Estudiante del segundo semestre de la Licenciatura en Composición Musical para Medios Audiovisuales y Escénicos de la Universidad Autónoma de Querétaro. Correo: sophia1djb@gmail.com

edad, a través del piano, la guitarra y la batería. Actualmente pertenece a una agrupación en donde tiene oportunidad de componer.

La canción con la que contribuyó se llama “Arbolitos, yo les canto”. La describe como un trabajo en el que propuso una melodía “muy fácil” –que se mueve entre el primero, quinto y cuarto grados de la tonalidad de *re mayor*– para que los niños la pudieran aprender con gusto. Incluyó un elemento que se repite: “Arbolitos, yo les canto, para decirles que hoy aprendí cómo cuidarlos”; dejó abierta la parte “Jacaranda, ¿cómo estás?” para que los niños tengan la posibilidad de ir agregando nombres de otros árboles que vayan conociendo.

Musicalmente, considera que se puede poner en práctica el pulso y el ritmo a través de la melodía. Imagina que se podrían integrar elementos coreográficos como saltos. Relató que pudo someter a prueba su canción con su sobrina –la que, precisamente, estaba en tercero de primaria– para ver si le gustaba: “Quiero que para ellos sea una manera de jugar y de aprender al mismo tiempo; que hagan conciencia [...] y también que sea una manera de divertirse”.

El aspecto lúdico ha sido considerado indispensable en la práctica pedagógica en el nivel preescolar. El doctor José Marcos Partida Valdivia, colaborador de este proyecto, ha estudiado las posibilidades que ofrece el juego en la formación musical desde la óptica fenomenológica de Alfred Schutz (Partida-Valdivia, 2022). Esta perspectiva permite explorar las vivencias de los niños en su mundo social, lo cual sería muy conveniente conocer sobre los niños de primaria con quienes se someterán a prueba las canciones de esta publicación. Partida Valdivia<sup>26</sup> presentó en esta sesión su contribución “Mangle”, la cual realizó en coautoría con la maestra Sheila Daniela Aldrete Alvarado<sup>27</sup>. Ambos profesores disponen de experiencia como maestros de educación básica y como compositores. En la reunión estuvo presente un grupo de estudiantes de la clase de Educación Artística que imparte el doctor Partida en la Universidad de Guadalajara. La contribución de los profesores la dedicaron a un árbol que crece en las costas de Nayarit, de donde son originarios. Durante la sesión relataron su proceso, el cual no expondremos ahora de manera amplia porque hemos dedicado un capítulo en coautoría específicamente para ello. El estilo de composición que eligieron fue el jazz con el propósito de recrear un

26 Psicólogo, maestro en educación y doctor en Música, profesor investigador de la Universidad de Guadalajara. Correo: marcos.maj7@gmail.com

27 Compositora, cantautora, comunicóloga y maestra en Educación Básica. Correo: sheyaldretemusic@gmail.com

entorno sonoro atractivo para los niños. En la letra aparecen “personajes que están asociados a la fauna que vive en los manglares”.

Durante la sesión tuvimos oportunidad de escuchar una primera grabación de la canción. En casa disponen de un pequeño estudio y comentaron que continuarían trabajando en ella:

[...] me gusta siempre dejar descansar las piezas y retomarlas a los días, porque así uno se va percatando de los niveles de volumen [...] si de repente escuchan sonidos de los vecinos [...] a veces es difícil grabar en un entorno doméstico porque ya pasa el del pan, el del gas, el del agua y demás. (Marcos Partida, 10 de marzo de 2023)

La pieza está escrita en tonalidad de *do mayor* pensando en que sería algo alegre; hacia el final modularon subiendo la tonalidad, aunque aún reflexionan sobre modificaciones. Los espacios de improvisación instrumental –*jam*– se incluyeron con la intención de que los niños bailaran.

La siguiente exposición fue la del maestro Darío Escobedo de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Chihuahua. Su aportación fue la canción “Sí creí” y comenzó explicando que la logró en medio de otro trabajo de composición que le solicitaron para el 50º aniversario de la UACJ que interpretaría la Orquesta Sinfónica Juvenil, lo cual le consumió casi todo su tiempo. Lo que llamó su atención para la canción que donó a nuestro proyecto fue una situación que atraviesa el parque El Chamizal, el cual tiene una historia interesante y compleja en la actualidad por el descuido que ha tenido en los últimos años (Martínez, 2022). El parque ha sido dispuesto para conciertos masivos y, aunque sin evidencias documentadas, se rumora que se han quitado árboles para despejar el espacio. El clima de Ciudad Juárez es extremo y caen árboles secos afectados por las heladas y la nieve, por lo que la deforestación también podría ser el efecto de un proceso natural de la región.

Ante esta incertidumbre, el maestro Escobedo se preguntó: “¿Y si fuera cierto?, ¿qué pensaría si pudiera expresarse el árbol?”. Sobre esta primera idea se dispuso a crear la música, pero, al no considerarse a sí mismo un buen letrista, le pidió a su estudiante Karen Sofía Martínez Zamora<sup>28</sup> –que, en su

---

28 Cantautora, estudiante de la Licenciatura en Producción Musical en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Correo: ksofiamtzz@gmail.com

opinión, “es una fiera para hacer letras” –, que lo apoyara. Le mostró la base musical y le pidió que creara una letra desde la perspectiva del árbol: “¿Cómo se sentiría el árbol?”. Durante la sesión escuchamos la canción “Sí creí” que, al igual que la de “Mangle” fue en una primera versión casera. Durante la creación de la letra, Karen Sofía centró su atención en que el árbol experimentaría sentimientos, no sólo se sentiría abandonado, sino que se sentiría traicionado. Estos atributos humanos dados al árbol son un recurso retórico conocido como *prosopopeya* en el campo de la literatura (García-Barrientos, 1998), figura que también se reconoce en el propio título del proyecto, al atribuirle a los árboles la capacidad de cantar. Karen Sofía pensó que son árboles que han dado oxígeno a la ciudad a varias generaciones durante décadas y que era muy triste ver que, por un evento masivo, ocurran este tipo de situaciones de dejar un espacio comunitario en malas condiciones. Como lo pudimos apreciar en las sesiones de sensibilización, los compositores enfatizaron que “quitar un árbol no es cualquier cosa”, es una gran responsabilidad y ése es el mensaje que desean compartir con esta canción.

La siguiente exposición fue del maestro Felipe Ysunza Breña<sup>29</sup> quien dispone de una amplia trayectoria profesional. Realizó la licenciatura en Educación Musical y la maestría en Didáctica de las Artes, pero no se formó como compositor. Comentó que tiene poca experiencia en la educación infantil, pero ya antes de unirse al proyecto había comenzado a hacer canciones para niños: “Tres estudios para multipercusión”, “Danadaga Dadanaga, para instrumental Orff”, “Pequeños ejercicios infantiles” y “Las espinas del nopal”. Su trabajo lo ha guiado por algunos principios pedagógicos clásicos que señalan que la iniciación musical debe ser mediante la voz y el movimiento, antes del instrumento; de ahí que sus propuestas sean sin acompañamiento instrumental. Actualmente trabaja con un grupo infantil y sólo han añadido un poco de percusión. Una de las dudas que surgió fue cuál era la tonalidad más adecuada para los niños. Le llamó la atención que Diana Sofía Loaiza hubiera comentado que la de *re mayor* es la más recomendable.

En sesiones anteriores los compositores ya habían hecho referencia a la importancia del *rango vocal*, lo cual, al igual que el cuidado de la voz de los niños, son temáticas que merecen ser atendidas con responsabilidad.

---

29 Percusionista de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Juárez del Estado de Durango y profesor de la Escuela Superior de Música de la UJED. Correo: rocinante4f@yahoo.com.mx

Hay trabajos realizados en las primeras décadas del siglo xx, como el de Jörgen Forchhammer (1938) –profesor de canto y fonética de la Universidad de Múnich– que enfatizan que, desde el punto de vista de la educación musical formal, la parte más importante de las clases de canto es la formación técnica de la voz y para ello no es suficiente ser un músico competente porque el entrenamiento de la voz es un asunto sumamente delicado. Preocupado por la carencia de materiales en su tiempo, Forchhammer se dedicó a elaborar una guía didáctica para quienes quisieran dedicarse a la enseñanza del canto. Además de gran habilidad y amplios conocimientos, señala este pedagogo, las clases de canto requieren un contacto vivo entre profesor y alumno, una fina empatía por parte del profesor y un seguimiento constante de los alumnos. Este escenario, por diversas razones derivadas de nuestra propia historia, no es el que podemos ofrecer en las escuelas de formación básica en México; sin embargo, las circunstancias particulares de cada caso no nos eximen de la responsabilidad que tenemos los educadores musicales de cuidar la voz de los niños.

El estudio realizado por Díez-Martínez (1996) en España, sobre la extensión y tesitura de la voz en niños de 7 a 14 años, nos deja ver que la preocupación sobre la formación vocal continuaba vigente en Europa décadas después de haber sido expuesta. Díez-Martínez señaló que la literatura sobre voces blancas era escasa y el problema al que se enfrentaban los maestros de canto era encontrar un repertorio que se ajustara a las tesituras reales de los niños con los que trabajaba. Sobre la literatura disponible comenta: “Abarca extensiones inalcanzables para nuestros niños, prueba evidente de que quienes han hecho tales composiciones o armonizaciones no han trabajado nunca con un coro infantil” (p. 53).

Estudios de este siglo, como el de Martina Vormann-Sauer (2008) realizado en Alemania, señalan que la cuestión del rango vocal en los niños sigue siendo controvertida. Desde su experiencia, como profesora de canto, sometió a análisis empírico sus experiencias en un grupo de niños de entre 6 y 11 años que no fueron seleccionados especialmente. Cuidó que los ejercicios no tuvieran una exigencia “atlética” y encontró niños con rangos vocales más amplios de lo que se informa en la literatura.

El profesor Andreas Mohr (2015), quien fuera profesor de formación vocal infantil en el Instituto de Música de la Universidad de Ciencias Aplicadas

de Osnabrück, Alemania, compendió diez reglas<sup>30</sup> para trabajar con niños, las cuales abarcan temáticas complejas como 1) la respiración, 2) el registro, 3) el ámbito (rango), 4) el volumen, 5) la vocalización, 6) el vibrato/tremolo, 7) el instrumento, 8) cantar con todos los sentidos, 9) el estudio de canciones, 10) sensación estética-sonora.

Respecto del rango vocal, Mohr señala que es muy amplio desde el nacimiento del niño; sin embargo, sólo se utiliza una sección para cantar y ésta se amplía con los años. De acuerdo con la organización de las octavas del piano de Grabner (Imagen 1), en edad preescolar los niños alcanzan aproximadamente una octava: del *re* en la octava prima al *mi* en la segunda octava ( $d^1$ - $e^2$ ). En la primaria se amplía del *do* en la octava prima al *fa* de la segunda octava ( $c^1$ - $f^2$ ) hasta lograr un rango de octava y media o dos, aproximadamente desde el *la* en la octava pequeña hasta el *la* de la segunda octava ( $a$ - $a^2$ ). Cuando los adultos canten con niños, Mohr recomienda no sobrepasar el rango ( $f^1$ - $f^2$ ), como guía del “buen tono”. Además, hace un llamado de alerta a no cantar demasiado pronto en el registro bajo, pues puede conducir al aislamiento del registro de pecho, con lo que se estrecha el rango vocal y se dificulta cantar en tonos.

---

30 Andreas Mohr, Alles über Kinderstimmgebung. [http://www.kinderstimmgebung.de/index\\_html\\_files/10%20Regeln.pdf](http://www.kinderstimmgebung.de/index_html_files/10%20Regeln.pdf)

The diagram illustrates the vocal range of a person, divided into three sections: Subcontratista, Contratista, and Cuarta Octava. Each section shows a staff with notes, solfège syllables, and octave labels.

**Subcontratista:** The range is from  $2^{\text{LA}}$  to  $2^{\text{SI}}$ . The notes are  $2^{\text{LA}}$ ,  $2^{\text{SI}}$ ,  $1^{\text{DO}}$ ,  $1^{\text{RE}}$ ,  $1^{\text{MI}}$ ,  $1^{\text{FA}}$ ,  $1^{\text{SOL}}$ ,  $1^{\text{LA}}$ ,  $1^{\text{SI}}$ . The syllables are  $2^{\text{LA}}$ ,  $2^{\text{SI}}$ ,  $1^{\text{DO}}$ ,  $1^{\text{RE}}$ ,  $1^{\text{MI}}$ ,  $1^{\text{FA}}$ ,  $1^{\text{SOL}}$ ,  $1^{\text{LA}}$ ,  $1^{\text{SI}}$ . The label is **Subcontratista**.

**Contratista:** The range is from  $1^{\text{DO}}$  to  $1^{\text{SI}}$ . The notes are  $1^{\text{DO}}$ ,  $1^{\text{RE}}$ ,  $1^{\text{MI}}$ ,  $1^{\text{FA}}$ ,  $1^{\text{SOL}}$ ,  $1^{\text{LA}}$ ,  $1^{\text{SI}}$ . The syllables are  $1^{\text{DO}}$ ,  $1^{\text{RE}}$ ,  $1^{\text{MI}}$ ,  $1^{\text{FA}}$ ,  $1^{\text{SOL}}$ ,  $1^{\text{LA}}$ ,  $1^{\text{SI}}$ . The label is **Contratista**.

**Cuarta Octava:** The range is from  $1^{\text{DO}}$  to  $2^{\text{SI}}$ . The notes are  $1^{\text{DO}}$ ,  $1^{\text{RE}}$ ,  $1^{\text{MI}}$ ,  $1^{\text{FA}}$ ,  $1^{\text{SOL}}$ ,  $1^{\text{LA}}$ ,  $1^{\text{SI}}$ ,  $2^{\text{DO}}$ ,  $2^{\text{RE}}$ ,  $2^{\text{MI}}$ ,  $2^{\text{FA}}$ ,  $2^{\text{SOL}}$ ,  $2^{\text{LA}}$ ,  $2^{\text{SI}}$ . The syllables are  $1^{\text{DO}}$ ,  $1^{\text{RE}}$ ,  $1^{\text{MI}}$ ,  $1^{\text{FA}}$ ,  $1^{\text{SOL}}$ ,  $1^{\text{LA}}$ ,  $1^{\text{SI}}$ ,  $2^{\text{DO}}$ ,  $2^{\text{RE}}$ ,  $2^{\text{MI}}$ ,  $2^{\text{FA}}$ ,  $2^{\text{SOL}}$ ,  $2^{\text{LA}}$ ,  $2^{\text{SI}}$ . The label is **Cuarta Octava**.

Imagen 4. Cuadro general de octavas (Grabner, 2001: 15).

Lo anterior confirma que la elección de la tonalidad de *re mayor* de Diana Sofía Loaiza encuentra un respaldo en la literatura; sin embargo, habrá que considerar el señalamiento de Díez-Martínez (1996): “No coinciden las tesituras reales de los niños con las que figuran en las pocas referencias escritas que podemos encontrar” (p. 43). Para este autor, no es posible fijar límites exactos y precisos a la voz infantil porque es cambiante y está influida por diversos factores físicos, climáticos y culturales, lo cual es un argumento vigente. Otra conclusión a la que llegó es que las tesituras de los niños que están en las primarias no se ajustan a las documentadas de niños de coros formales que han cultivado su voz. Especialmente para el interés de los niños que cursan el tercer grado de primaria en México, que estarán en el rango de edad de 8 y 9 años, es importante destacar que Díez-Martínez encontró que la mayoría no supera la tesitura de una octava. Estos datos son importantes porque es el profesor de música quien deberá “decidir el ámbito tonal que deben tener las canciones que pretende enseñar” (p. 53). Las diferencias observadas en la experiencia docente indican que cada maestro habrá de hacer un diagnóstico de cada niño y adecuar los materiales según las necesidades de su contexto, por lo que se prevé la modificación de la tonalidad de las canciones donadas a este proyecto.

Otra de las temáticas controvertidas que se comentó durante este simposio fue la utilización del *do* móvil. El maestro Felipe Ysunza comentó que prefiere dejar la tonalidad en *do mayor*, como el ejemplo que mostró “Las espinas del nopal”, para no utilizar el *do* movable: “Para mí es complicado porque para mí, *sol* es *sol* y *do* es *do*”. Entendemos que esta decisión dependerá de la habilidad desarrollada por el profesor en su entrenamiento auditivo, tono *absoluto* o *relativo*, así como de la valoración que dé a estos tipos de formación.

El maestro Santiago Hernández prosiguió con la presentación de la canción “Varita de cachanilla”, dedicada a una planta –*Pluchea sericea*– que crece en el Río Colorado, en Baja California. Cachanilla es también el gentilicio de quienes nacieron en la ciudad de Mexicali. El maestro Hernández comentó que, aunque hay una canción muy famosa titulada “Puro cachanilla”, que alude al gentilicio y describe la región, con su composición se propuso crear más una descripción de este arbusto de color café y de aroma agradable. Aparentemente, no tiene ninguna función, pero tiene un valioso significado cultural relacio-

nado con los habitantes originarios de la comunidad de Cucapá (Cucapah)<sup>31</sup>, quienes utilizaban este arbusto en sus construcciones y lo siguen utilizando en sus rituales. Comenta que incluyó en el texto de la canción la palabra “corimbo”, que es la forma que adquiere su floración, para que los niños aprendan palabras nuevas que despierten su curiosidad. El maestro deseaba incluir en su composición instrumentos indígenas que, de acuerdo con una investigación que realizó cuando fue coordinador del área de música del Museo de la Universidad Autónoma de Baja California, son limitados a sonajas y tambores; sin embargo, pensando en imitar el canto de pájaros, en su versión incluyó flautas dulces, que son los instrumentos disponibles en la mayoría de las escuelas.

La siguiente exposición fue “Los árboles de mi tierra” a cargo de la maestra Lourdes Santiago, pianista originaria de la ciudad de Guadalajara. Brevemente, comentó que su canción la pensó como una ronda en la que incluye la frase mágica “los árboles de mi tierra nos brindan frescura” y después integró los aprendizajes con mensajes sobre lo que hacen por nosotros, como nutrirnos, marcarnos las estaciones del año, embellecer las calles y purificar el aire. Según Holguín-Rivas y García-Pereyra (2018), las rondas en nuestro país tienen su origen en la región del Bajío mexicano; son cantos que se popularizaron a finales del siglo XIX y formaban parte del repertorio educativo de preescolar porque propiciaban el juego y apoyaban al aprendizaje de la lengua. Actualmente se ha revalorado su implementación en la educación infantil por su carácter lúdico (García-Baeza, 2012; Meneses-Luna, 2020; Lino-Piguave, 2021), y su potencial para la socialización por el contacto físico que tienen los niños al bailar en círculo tomados de las manos; una forma de danza practicada en Europa desde la antigüedad y conservada hasta la actualidad, como los *Reigen* en Alemania.

El maestro Ysunza prosiguió con la presentación de la letra de su canción “El mezquite y el huizache” que son árboles comunes en los estados de Aguascalientes y Durango. El mensaje principal surgió de la frase: “Dile al leñador no lo quite, dile a ese señor: es un mezquite”. Comentó que la idea surgió en un cartel que encontró navegando en internet. En nuestra búsqueda encontramos que se trata de una ilustración realizada por el artista plástico Santiago Boldó, quien ha desarrollado diversas temáticas para concientizar sobre el cuidado de

---

31 Secretaría de Cultura de Baja California. Documental sobre la comunidad Cucapá. Serie NUESTRA B. C., Cultura Comunitaria <https://www.facebook.com/BC.SecretariaCultura/videos/71378568599311/>

la naturaleza. Esta provocación, se interpreta como un fenómeno de intertextualidad literaria (Genette, 1989) válido para la música.



Imagen 5. Arquitecto Santiago Boldó. Artista plástico. Fuente: Tomado de Facebook<sup>32</sup> con autorización de su autor. Santiago de Querétaro, Qro.

El maestro Felipe Ysunza pensó en integrar el mezquite porque son árboles que a veces no son apreciados por no ser tan verdes; sin embargo, tienen otra serie de beneficios que debemos aprender a valorar. Asimismo, para el huizache propuso: “Dile por favor, no lo tache, no sea destructor, es un huizache”. El aprendizaje principal es “nos traen gotas de lluvia si los dejas crecer, las vacas y borregos buscan su sombra verde para tomar el fresco y no morir de sed”. Como recurso expresivo, incluyó una parte que es hablada con intención sin entona-

32 <https://www.facebook.com/santiagoboldo/about>

ción. Durante el trabajo de edición, el maestro Demian Galindo dialogó con el maestro para encontrar una indicación apropiada para esa intención.

La siguiente presentación fue “Quelites y flores” del pianista Marco Iván Nájera Ibarra de Guadalajara, Jalisco. Comenzó por relatar que su interés por unirse al proyecto se derivó de una experiencia que tuvo al tocar para el aniversario de un huerto comunitario. El colectivo que lo invitó promueve el cultivo de los quelites para apreciarlos no sólo como una planta ornamental, sino para reactivar su consumo. Los quelites se encuentran entre las plantas comestibles más importantes de México y para algunas comunidades forman parte de su alimentación básica<sup>33</sup>, por ejemplo, en la Sierra Tarahumara<sup>34</sup>. Su consumo ha disminuido por el abuso de productos químicos, la pérdida de los hábitats, modificaciones en las preferencias alimenticias, la migración, y cambios de ocupación y nivel económico (Castro-Lara *et al.*, 2011). A pesar de no ser un árbol, el interés del maestro Nájera es comunicar el mensaje de integrarnos a nuestro entorno, de observarlo, cuidarlo y aprovechar sus bondades; además, de concientizarnos de que es posible alejarnos de la lógica de consumo del supermercado. Musicalmente, al igual que la exposición anterior, eligió la forma de ronda. Su propuesta está dividida en dos partes: la primera *cantabile* y la segunda con mayor movimiento para que los niños puedan bailar e integrar alguna coreografía. En su opinión, sería conveniente que se realizara en áreas verdes y propone que se combine con actividades de entrevistas a abuelos tíos o amigos mayores para indagar sobre el consumo de quelites en la historia personal y familiar.

Prosiguió la maestra María Esther Vargas Rodríguez<sup>35</sup>, cuya canción “El guardián” también está dedicada al mezquite. La región de Querétaro donde vive es semidesértica, por lo que también hay muchos de estos árboles: “Nosotros en la casa crecimos junto a uno”. En el momento de esta reunión aún estaba en proceso; sin embargo, expuso que su idea musical es un huapango y relató el sentido metafórico que encuentra en la constitución física de este árbol, del cual se han expuesto sus bondades en éste y otros de los encuen-

---

33 Quelites en México, Capítulo 1. Biodiversidad Mexicana: CONABIO. <https://www.youtube.com/watch?v=ZfUnuKCF73M>

34 Quelites en la Sierra Tarahumara. Biodiversidad Mexicana: CONABIO. <https://www.youtube.com/watch?v=ceDqLgD-jWw&t=18s>

35 Licenciada en Derecho, estudiante de Música de la Universidad Autónoma de Querétaro. Correo: maytev42@gmail.com

tros anteriores. Al hablar de raíces profundas, lo relaciona con la identidad del niño, la cual debe formarse a través de esas raíces profundas que a veces no tienen. Comentó que con el título “El guardián” quiere reflejar la fortaleza del árbol: “A pesar de que no es el árbol más bello, es un árbol protector”. Otra característica es que, al ser árboles “que crecen para donde quieren”, podría relacionarse con el valor de libertad.

Posteriormente, el maestro Guillermo Vargas Rodríguez, quien coordinó a los participantes de la UAQ, comentó la contribución “Bajo la sombra del mezquite” realizada por el estudiante Jaén Cruz Maqueda<sup>36</sup> en estilo de *rap*. De acuerdo con Hernández-Mejía (2017), el *rap* se popularizó en la década de 1980 y es uno de los cuatro elementos de la expresión urbana estadounidense impulsada por afroamericanos y latinos, conocida como *Hip Hop*, junto con el *graffiti*, el *Deejaying* –música– y el *breakdance*; su carácter se basa en “valores humanos como el amor, el respeto, la inclusión y el sano esparcimiento” (p. 29). En la Ciudad de México el *rap* lo acogieron grupos que deseaban exaltar su pasado prehispánico, con lo que cumplen una función de juglar moderno que es portavoz de lo que ocurre en su presente. Para Alex Pate (2010) el *rap* es la manifestación literaria de la cultura del *Hip Hop* que funciona junto con los demás elementos. Hablar de *rap* es hablar de la totalidad de la expresión lograda por música, *performance* y poesía. Tomando en consideración que la musicalidad del *rap* está en la rima y en la propia voz, se entiende que la aportación de Jaén Cruz a nuestro trabajo sea un texto literario que prescinde de notación musical.

En esta reunión no pudieron estar presentes algunos de los estudiantes de Durango, pero la doctora Karla Reynoso comentó un poco sobre los avances de canciones sobre el pirul, el mezquite, el ahuehuete y el fresno. Entre las propuestas, llama la atención que uno de los estudiantes eligiera el estilo norteno, representativo de la región, y eligiera el acordeón como instrumento para su interpretación. Cabe destacar que, además de la contribución a la investigación, los estudiantes desarrollaron sus trabajos de titulación de la Licenciatura en Música en la UJED.

Al igual que en la sesión anterior, se dio oportunidad a que los participantes expresaran alguna reflexión de cierre. El único que comentó fue el maestro Santiago Hernández. Le pareció que algo interesante en las exposi-

---

36 Estudiante de Administración. UAQ. Correo: cruzjaen07@gmail.com

ciones de este día fue la variedad de géneros elegidos. Considera que será muy motivador para los niños tener canciones que coincidan con el gusto musical que tienen en su hogar. Hizo una mención especial a la canción “Sí creí”, la cual causó sorpresa entre los asistentes: “Es dura, es triste y se me hizo [...] la letra más efectiva para crear conciencia. [...] No es una canción alegre, pero seguramente a los niños les dejará marcado el mensaje”.

## Cuarto simposio

La última reunión de colaboradores fue el 27 de junio de 2023 y se realizó en el marco del 10° Coloquio Nacional, 7° Internacional, de Educación Musical a Nivel Superior del Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Aguascalientes<sup>37</sup>. Los moderadores del simposio fueron la doctora Karla María Reynoso Vargas y el maestro Guillermo Vargas Rodríguez, quienes en la dinámica de entrevista grupal prepararon las preguntas que propiciaron el diálogo. Las preguntas surgieron de los propios compositores y, posteriormente, los moderadores sintetizaron los contenidos para ajustar los tiempos y la dinámica de participación. La primera intervención fue para exponer el título y la idea central de la propuesta.

Susana Carbajal, por ser la responsable del proyecto de investigación sólo participó en la primera intervención para comentar brevemente su contribución. Expuso que su canción no está dedicada a un árbol en especial, sino que tomó el nombre del proyecto “Así cantan los árboles de mi región” con el propósito de abrazar la investigación mediante una canción. Demián Galindo comentó que tampoco pensó en un árbol específico, sino “en el conjunto de cosas y el panorama general”, por lo que su propuesta resultó en el ciclo “5 Saikei sonoros para la niñez”, a manera de “una fotografía viva de un contexto o un entorno natural” que integra otros elementos además del árbol. Darío Escobedo tampoco dedicó su canción “Sí creí” a un árbol en específico, sino a una problemática ecológica narrada desde la perspectiva melancólica de un árbol cuando éste es traicionado. El propósito es despertar el sentimiento de la gente para que reflexionen antes de quitar un árbol de su lugar. Iván Nájera, destacó que los “Quelites y flores” no está dedicada a un árbol, pero sí a un

---

37 Grabación disponible en: <https://www.facebook.com/UAACIEMNS>

entorno natural que puede ser cultivado en banquetas, jardineras, macetas. Le interesa enfatizar los beneficios para la salud de estas plantas por su valor nutrimental y medicinal. Marcos Partida y Sheila Aldrete sí dedicaron su propuesta al mangle, que forma parte de los ecosistemas costeros no sólo de Nayarit, sino de los de gran parte de la República mexicana. La elección del estilo de swing/jazz fue con el propósito de “fomentar una experiencia de improvisación para niños de educación básica”. María Esther Vargas dedicó su canción “El guardián” al mezquite y se propone enfatizar todas las cualidades y beneficios que brinda este árbol que concibe como “un personaje fuerte y seguro que nos invita a reflexionar”.

En la segunda participación, los autores comentaron sobre el detonante más significativo en su proceso creativo y los recursos compositivos que les resultaron más efectivos. Inició Demian Galindo señalando que el detonante básico fueron los propios elementos de la investigación: la niñez y los árboles. Tomó en consideración que la música para este tipo de audiencia ha estado relegada: “Para mí fue un gran reto trabajar canciones para niños. Los recursos compositivos [...] fueron intentar buscar un lenguaje propio, donde se mezclará esta audiencia infantil y ser novedoso hasta cierto punto en mi cabeza”. Continuó Iván Nájera, cuyo detonante fue su visita al huerto comunitario, donde le mostraron hierbas y flores comestibles. No pretendió lograr un lenguaje propio, sino que las infancias pudieran identificarse con la canción y apoyarse en sus elementos. Para Darío Escobedo el mayor detonante fue tener una fecha de entrega, la cual coincidió con un tiempo en el que tuvo una fuerte carga de trabajo, por lo que experimentó un bloqueo; sin embargo, leyó una historia en el periódico sobre los conciertos masivos que dañan los árboles del parque El Chamizal de Ciudad Juárez, que lo conmovió y lo hizo pensar en qué pasaría si el árbol hablara. Para María Esther Vargas, el detonador fue el lugar donde nació porque hay muchos mezquites. Reflexionó sobre la importancia de reconocer su protección, la fortaleza de sus raíces y la libertad. El recurso compositivo que utilizó fue el huapango. Para Marcos Partida y Sheila Aldrete el detonador de “Mangle” fue el tiempo que se han dedicado a la música, su cercanía a la educación básica y la experiencia previa en composición de piezas para niños. Su decisión de estilo de jazz surgió por una producción chilena que ya conocían. Consideraron que el jazz ofrecía sencillez y complejidad simultáneamente. Relacionaron la espontaneidad de los niños con la característica de improvisación del jazz.

Continuaron con una intervención para exponer la idea o emoción que pretendieron evocar en los niños a través de la composición y cómo enfrentaron los retos de componer para una audiencia infantil. Inició Iván Nájera comentando que el primer reto fue elegir el registro, la tonalidad y los recursos. Eligió una melodía sencilla muy *cantabile* sin saltos grandes, “que pudiera conectar con lo que es ser un niño”. Partió de su experiencia y buscó una línea que fuera pulcra “que remitiera a cierta inocencia, cierto carácter lúdico”. Así concibió una primera parte más calmada y una segunda más juguetona que transmitiera la emoción de ternura y también de juego y diversión. Para Darío Escobedo la emoción en la que se apoyó fue la apatía. A diferencia de sus colegas, comenta, se enfocó en una mente más madura, quizá en niños de secundaria o los últimos años de la primaria para que ya pudieran comprender con mayor profundidad la letra. Utilizó la tonalidad de *do mayor* en un tiempo tranquilo. María Esther Vargas se centró en la admiración: “Mirar al árbol como un héroe” que, en combinación con el género de huapango, alegre y pegajoso, apele a la identidad. Marcos Partida considera que el niño podría vincular la canción con su entorno inmediato; con elementos naturales que despierten su curiosidad, como los animales que aparecen como personajes en la canción: “Incluso para los adultos también es [...] muy llamativo tener que detenerse en la carretera porque hay un cocodrilo que está cruzando de un manglar a otro”. Para Demian Galindo el reto principal fue posicionarse en un universo niñocéntrico. Durante la elaboración del artículo en coautoría con la responsable del proyecto se encontró que las canciones que se hacen desde el terreno academicista son canciones dedicadas a los niños, pero en realidad es música de concierto. De ahí que para lograr una actitud niñocéntrica sea importante la observación. Apoyó su participación en el comentario de Marcos Partida sobre la contemplación de un cocodrilo, que “es toda una experiencia”, que también podría ocurrir al observar un campo lleno de flores o al usar la analogía de las raíces, como lo expresó María Esther, para reflexionar sobre nuestros fundamentos.

Se continuó con la reflexión sobre el resultado sonoro sin tomar en cuenta la letra de la canción. Iván Nájera consideró que es una pregunta que debiera ser respondida, no por el propio compositor, sino por quien escuche la canción. Una opinión con la que coincidió Marcos Partida: “Sería bueno escuchar primeramente a los niños y ver cómo la reciben”. Darío Escobedo considera que su propuesta se acerca más a la música pop porque quería lograr algo

que los muchachos tuvieran ganas de cantar. Demian Galindo comentó que el resultado sonoro será en tiempo real porque hay mucho espacio para crear. Santiago Hernández considera que, pensando en la realidad de las escuelas, el resultado sonoro será algo muy sencillo. Los maestros tienen pocas posibilidades de implementar instrumentos en sus espacios educativos. En su propuesta también tomó en consideración que muchas escuelas no tienen maestro de música, sino un maestro general. Para María Esther Vargas, al ser una propuesta de huapango, intuye que el resultado será una invitación al movimiento y al baile.

La siguiente intervención fue sobre los aspectos que les parecieron más significativos durante las reuniones que se realizaron con especialistas de distintos campos durante la etapa de sensibilización ambiental. Para Darío Escobedo fue significativo ver que la situación de escasez de agua en Chihuahua es compartida con otros estados de la República mexicana y que el problema de deforestación es global, por lo que la conservación del agua es un tema medioambiental fundamental. Marcos Partida destacó que las reuniones les permitieron ver de manera más nítida las conexiones entre ser humano y naturaleza. Fue relevante abordar la temática no sólo desde el aspecto biológico sino también como una problemática social y cultural. Las conferencias fueron un insumo importante porque detonaron el interés por documentarse e informarse sobre las características biológicas del mangle y su dinámica dentro de los ecosistemas. Para Santiago Hernández, lo más interesante fue convivir con maestros de diferentes partes del país y del extranjero que han estado trabajando en esfuerzos comunes para beneficio de nuestras comunidades. Para María Esther Vargas lo más significativo fue poder expresar el valor que tiene el mezquite para que los niños puedan aprenderlo y llevar ese conocimiento a sus casas y aprender a no despreciar a un árbol por su forma. Cada árbol tiene un lugar en el mundo, al igual que cada ser humano. Para ella fue muy importante trabajar juntos en este trabajo de concientización. Para Demian Galindo, lo más importante fue encontrar los detonantes e insumos para la investigación-creación: “Una creación sin una indagación mínima previa, pues no tiene mucho sentido”; pero en el proceso también hay que aprender a discriminar. Algo enriquecedor fue: “Coincidir con personas que también están preocupadas por lo mismo, al menos tenemos la brújula dirigida hacia el mismo rumbo”. Por último, Iván Nájera destacó el esfuerzo colectivo entre

ciencia y arte. Le pareció novedoso trabajar con una disciplina artística escuchando el testimonio e ideas de otras personas de otras disciplinas.

En esta reunión no expuso el maestro Hugo David Tiscareño Talavera; sin embargo, envió las reflexiones sobre sus avances por escrito. La contribución del maestro es “Mezquite sabio y viejo”, la cual desarrolló con ayuda de la inteligencia artificial. Considera que el *ChatGPT* es una herramienta complementaria para la composición porque es una actividad que requiere una gama de habilidades que no siempre tenemos desarrolladas; en especial, porque en las licenciaturas en Música que no tienen una salida de especialidad, no hay asignaturas en las que se ejercite la escritura de la lírica de canciones; al menos ésa fue su experiencia en la UAA. Al igual que el maestro Darío Escobedo, la escritura de la letra fue el principal problema al que se enfrentó.

[...] escribir la letra de una canción ha sido siempre un reto para mí, ya que no me suelen gustar las cosas que escribo una vez terminadas [...] y tampoco es que haya hecho el esfuerzo por pulir esa habilidad, siempre me he enfocado en el estudio del instrumento y la teoría. Escoger el tema fue la parte sencilla, ya que durante el proyecto se nos ofrecieron una serie de conferencias en donde se nos habló de los árboles de las distintas regiones de México y de sus características. En particular, por ser de Aguascalientes, estaba familiarizado con el mezquite, y cuando se nos ofreció la plática del mezquite aprendí más sobre este árbol y sabía que quería hablar de él. (Hugo Tiscareño, 27 de julio de 2023)

El maestro sabía qué quería comunicar con su canción; se enfocó en las características del árbol, como el crecimiento lento y su contribución a la flora regional y al entorno por ser un árbol viejo. Respecto a la armonía y la estructura de la pieza, relató que ya había trabajado con unas progresiones y ritmos, por lo que la música estaba en un 60 %: “Faltaba afinarla, pero estaba bien definida”.

Justo por esas fechas había un furor en las redes sociales por la nueva versión de *ChatGPT* 4<sup>38</sup>, la cual es una inteligencia artificial con la que se puede interactuar en forma de *chat*, como si le preguntaras a una persona; es capaz de contestar casi sobre cualquier tema de forma muy precisa. Dentro de algunos

---

38 Las siglas GPT provienen del inglés: “Generative Pre-trained Transformer”. La versión de *ChatGPT* con la que experimentó el maestro Tiscareño es la 3.5 de uso abierto. <https://openai.com/chatgpt>

videos había visto que ChatGPT podía hacer canciones. Después de unos cuantos días que veía que no avanzaba la letra de la canción decidí hacer uso de esta herramienta, no sin un cierto sentimiento de culpa, debo admitir. (Hugo Tiscareño, 27 de julio de 2023)

Al ser la primera vez que usaba la inteligencia artificial, solicitó ayuda a un tío que también ejerce la docencia, quien ya había utilizado *ChatGPT* con sus estudiantes. La breve introducción que le ofreció lo animó a utilizarlo y así relata su experiencia:

Le pedí que me hiciera una canción sobre el mezquite, así a secas, y lo que me regresó fue una canción que contenía toda la información que se había compartido durante las conferencias del proyecto, por lo que quedé impresionado. La canción no cumplía con lo que yo quería decir, al menos no de la forma que lo quería compartir, así que seguí jugando con los textos que introducía. La segunda vez le pedí que me hiciera una canción sobre el mezquite sabio y viejo, y ahí fue donde cumplió mis expectativas, no era exactamente lo que buscaba, pero ya cumplía más o menos con el concepto. Por lo que seguí pidiendo cosas más específicas hasta que llegué a una letra muy cercana. (Hugo Tiscareño, 27 de julio de 2023)

Aunque ya tenía definida la armonía, experimentó con *ChatGPT* para encontrar alguna progresión de acordes interesantes. Encontró que la herramienta sólo proporciona cifrados: “No crea melodías, ni es capaz de generar partituras”. Ninguna progresión que arrojó *ChatGPT* le fue satisfactoria, por lo que decidió no seguir ese camino y regresó a su idea original, la cual fue transformándose al ir incluyendo la letra. De este modo comenzó a modificar y a ajustar algunos ritmos de la pieza, ya que el *ChatGPT* 3.5 utilizado no tiene la capacidad de interpretar imágenes ni sonido como el GPT-4 (Heaven, 2023).

No hay forma de pedirle que cuadre la letra con la canción. En este punto, es donde realmente entra el proceso creativo. El gusto y la intención del compositor están por encima de las propuestas de la inteligencia artificial [...]; con sus instrucciones va afinando el trabajo de ChatGPT y, una vez que obtiene el resultado más cercano, hace que vayan cuadrando las cosas con la música. [...] Tuve que cambiar las letras por sinónimos, hacer los coros más cortos e

introducir algunas características que se habían omitido. Una vez terminado el proceso, me convencí de que *ChatGPT*, es una herramienta creativa poderosa, y debe ser considerada como tal, por lo que usarla no debe hacernos sentir como que “hacemos trampa”. Finalmente, si el compositor o el usuario sabe lo que quiere, su creatividad y conocimiento le darán las herramientas para escribir mejores instrucciones y, de esta manera, podrá encontrar en la inteligencia artificial ese chispazo que necesita para comenzar un proceso creativo. (Hugo Tiscareño, 27 de julio de 2023)

## Reflexiones

En la investigación que emprendimos no se analizó la complejidad del acto performático en las veintisiete posibilidades señaladas por Mazzola, ya que el interés de la investigación se dirigió hacia las intencionalidades que refiere el compositor durante su proceso creativo. Se buscó comprender el significado que otorgan a su propia música y valorar la comunicabilidad mediante el diálogo hermenéutico y, en este tránsito, se perfilaron otras rutas de exploración complejas, surgidas de otras combinatorias. De este modo, el compositor podrá autoevaluarse y reconocer en su propio diálogo lo siguiente:

1. *Nivel de realidad física de los signos del sistema*: relacionado con las posibilidades de instrumentación y ejecución vocal en cada caso. También aplicable en la inclusión de celulares, ruidos y sonidos del paisaje sonoro ajenos al sistema tonal occidental.
2. *Nivel de realidad psíquica de los signos del sistema*: para comprender el uso que cada compositor da a los signos del sistema o los sistemas implicados.
3. *Nivel de realidad espiritual –moral y emocional– de los signos del sistema*: para conocer si los mensajes éticos valorados por los compositores son coincidentes con la cosmovisión de los receptores.
4. *Realidad de la obra a nivel físico*: para valorar si la propuesta es realizable y viable en el contexto en el que se aplica.
5. *Realidad de la obra a nivel psíquico*: para conocer si la intencionalidad de los oyentes coincide con la intencionalidad explicitada por el compositor.

6. *Realidad de la obra a nivel espiritual –moral y emocional–*: para conocer si las temáticas medioambientales socializadas logran una conexión genuina con el receptor.
7. *Comunicabilidad de la obra a través del sistema de signos utilizado*: para verificar si los signos se han sedimentado en la comunidad de práctica o requieren mayor espacio para su socialización.

Estas combinaciones son sólo un abanico de posibilidades, el cual podría ampliarse, por ejemplo, desde *el creador como signo*, fenómeno que iría de la mano del rol que desempeñe en su comunidad, o bien, de la manera como sea percibido por los intérpretes de sus creaciones. En este caso, significado y significante, como elementos de una misma “entidad psíquica”, como lo sostuvo Saussure, dependerán de la percepción que se tenga sobre el creador. En esta comprensión están implicadas la trayectoria y el liderazgo que el compositor ejerza en su comunidad o en los destinatarios de su mensaje.

Los diálogos entre compositores permitieron reconocer que, en el caso de los signos utilizados en composiciones que se gestan actualmente en espacios universitarios –si aceptamos como premisa que están impregnados de tintes academicistas–, aún no han sido socializados suficientemente como para ser considerados un sistema semiótico estable alojado en la zona nuclear de la semiosfera. Quizá, por efecto de la especialización, sólo se han socializado en las comunidades de compositores universitarios, por lo que han quedado en la periferia de la semiosfera que conforma la cultura musical a la que tienen acceso las mayorías.

La duda que expresó la estudiante de composición al maestro Galindo sobre por qué los pedagogos musicales no impartían las clases de armonía y contrapunto, a la luz de la semiótica cobra sentido. Quizá podría plantearse la pregunta a la inversa para saber por qué los compositores no imparten cursos de pedagogía musical para mostrar cómo enseñar las nuevas notaciones; sin embargo, la respuesta quizá también se ahogue en el problema de la especialización. Probablemente, la respuesta no esté en el intercambio de espacios áulicos entre especialistas, sino, como se expresó en los simposios, en promover el diálogo entre compositores, pedagogos y receptores, para que cada uno exprese sus necesidades y comparta sus conocimientos. Este trabajo ha mostrado fehacientemente este potencial.

Es importante destacar que la tecnología que tenemos al alcance actualmente permite tener referentes auditivos fijos que corresponderán al guion gráfico que sirve de apoyo a la memoria del intérprete. No importa que por el momento no haya otra música que utilice la representación gráfica innovadora propuesta por un compositor; por el momento se acepta que ésa sea la representación gráfica para la nueva expresión sonora y la acción educativa será la que posibilite su socialización y que nos acerquemos a la intencionalidad original del compositor; o bien, modifiquemos la obra para adecuarla al contexto y necesidades físicas, psíquicas y emocionales de los estudiantes, una acción deseable en los procesos educativos. Las teorías semióticas planteadas desde la postura pragmática nos dicen que, entre más se utilicen los signos, mayor será su posibilidad de que se sedimenten sus significados, de ahí la necesidad de acercamiento de los pedagogos a los compositores actuales.

Los sistemas semióticos se sustentan en legitimaciones sociales –legisninos de la teoría peirceana– que, cuando adquieren valor, se integran en los programas educativos. La integración de textos a las composiciones, como los que incluyó el maestro Demian Galindo con la etiqueta de “consideraciones” son de gran valor para el pedagogo. Una bondad de este proyecto es que la posibilidad de consultar al compositor directamente está abierta. Aun si se trata de una propuesta que ofrece espacio para la improvisación y la libertad, hay una intencionalidad musical en el compositor que puede ser verbalizada. Una actividad pedagógica importante podría ser la recuperación de estas verbalizaciones que, al igual que en la dirección orquestal, ocurren durante los ensayos.

Respecto de las grabaciones que sugiere el maestro Vargas, se entiende que ofrecen seguridad a los docentes; sin embargo, siguiendo las distintas reflexiones sobre creatividad expresadas por los colaboradores, los docentes habrán de tener cuidado de no limitar posibilidades interpretativas. Una experiencia directa que tenemos en nuestra cultura es la canción de las mañanitas. Hay múltiples interpretaciones y grabaciones; sin embargo, en cada celebración de cumpleaños, dependiendo de quién comience a cantar, se tomará un tono y una velocidad distinta. A pesar de las variantes –incluso si no se cantan con la entonación precisa–, sí reconocemos la canción por sus características esenciales, tal y como lo hacemos con los conceptos; por ejemplo: al enunciar el signo lingüístico ‘mesa’, cada sujeto podrá evocar una representación distinta en color, número de patas, forma; pero siempre conservará las características esenciales: superficie plana, elevada, con apoyo hacia el piso. Ésa es la

razón por la que reconocemos los distintos estilos musicales y la dificultad que enfrentamos para conceptualizar músicas que se denominan “fusión”.

El principio de arbitrariedad del signo nos alerta a no dar por hecho comprensiones comunes en el proceso enseñanza-aprendizaje. Hemos visto que conceptos simples que nos parecen obvios, como ‘subir’ o ‘bajar’, en la música son complejos porque no se establece una relación directa con el significado lingüístico sedimentado previamente.

Apreciamos y agradecemos la diversidad de propuestas de estos compositores que abrieron al diálogo temáticas actuales, como la música popular, el jazz como expresión latinoamericana, el rap como forma de expresión y la utilización de la inteligencia artificial como detonador de los procesos educativos, que sin duda cobrarán fuerza en futuros encuentros.

## Referencias

- Abril, C. R. y Abril, J. E. (2017). Educación Musical Escolar en las Américas: Condiciones, prácticas, y políticas desde una perspectiva socio-ecológica. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 14, 29-45. <https://doi.org/10.5209/RECIEM.57178>
- Benson, B. E. (2003). *The Improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*. Cambridge University Press.
- Bronfenbrenner, U. (1987). *La ecología del desarrollo humano. Experimentos en entornos naturales y diseñados*. Paidós.
- Carbajal-Vaca, I. S. (2014) *Acercamiento semiótico y epistemológico al aprendizaje de la música*. Universidad de Guadalajara. <http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/cgraduados/pdf/2012/acercamiento2012.pdf>
- Carbajal-Vaca, I. S. (2022). *El hombre detrás del maestro, el amigo detrás del hombre: Jorge Pérez-Gómez en la formación de directores de orquesta*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. <https://doi.org/10.33064/UAA/978-607-8834-97-6>
- Carbajal-Vaca, I. S. y Tiscareño-Talavera, H. D. (2022). Activaciones semióticas para el violín acompañante: Institucionalización de la inteligencia colectiva emergente en escenarios de educación informal. *Hortus Semioticus* 9, 19-36. Tartu: University of Tartu. <https://www.hortussemioticus.ut.ee/hortus-semioticus-9-2022-02/>

- Castro-Lara, D., Basurto-Peña, F., Mera-Ovando, L. M. y Bye Boettler, R. A. (2011). *Los quelites, tradición milenaria en México*. Universidad Autónoma de Chapingo.
- De-Bono, E. (1999). *El pensamiento creativo. El poder del pensamiento lateral para la creación de nuevas ideas*. Paidós.
- Díez-Martínez, M. (1996). Las voces infantiles. Extensión y tesitura de voz en niños de 7 a 14 años. *Tavira. Revista Electrónica de Formación de Profesorado en Comunicación Lingüística y Literaria* 13, 43–54. <https://revistas.uca.es/index.php/tavira/article/view/9304>
- El Heraldo* (2018, 25 de marzo). Hacen un canto por la paz. *El Heraldo*. <https://www.heraldo.mx/hacen-un-canto-por-la-paz/>
- Forchhammer, J. (1938). *Simmbildung auf stim- und sprachphysiologischer Grundlage*. Bergman.
- Fubini, E. (2008). *Estética de la música*. Machado.
- García-Baeza, R. R. (2012). *La lírica tradicional infantil de México: letra y música*. [Tesis de maestría en Literatura Hispanoamericana]. El Colegio de San Luis, A. C. <https://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1013/325/3/La%20lírica%20tradicional%20infantil%20de%20México%20%20letra%20y%20música.pdf>
- García-Barrientos, J. L. (1998). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario* 2. Arco.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Gjerdingen, R. (2007). *Music in the Galant Style*. Oxford University Press.
- Grabner, H. (2001). *Teoría general de la música*. Akal.
- Heaven, W. D. (2023, 14 de marzo). GPT-4 is bigger and better than GPT-3 but OpenAI won't say why. MIT Technology Review. <https://www.technologyreview.com/2023/03/14/1069823/gpt-4-is-bigger-and-better-chatgpt-openai/>
- Hernández-Mejía, N. (2017). *Rap originario. Experiencias de vida y prácticas estéticas de jóvenes indígenas en la Ciudad de México*. [Tesis de maestría, Antropología social]. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Holguín-Rivas, E., y García-Pereyra, R. (2018). Educación musical en México: Una metodología para la enseñanza de la música a través de una aplicación en tecnologías móviles. *Cultura Científica y Tecnológica*, (65), 49-60 <https://revistas.uacj.mx/ojs/index.php/culcyt/article/view/2663>

- Lino-Piguave, A. E. (2021). *Rondas infantiles y su influencia en la expresión oral en niños de 4 a 5 años*. [Tesis de licenciatura en Educación Inicial]. Universidad Estatal Península de Santa Elena. <https://repositorio.upse.edu.ec/bitstream/46000/6678/1/UPSE-TEI-2022-0009.pdf>
- Lotman, Y. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis.
- Lozano-Díaz, V. (2006). *Hermenéutica y fenomenología. Husserl, Heidegger y Gadamer*. Edicep.
- Martínez, J. (2022, 8 de mayo). Parque 'El Chamizal' en Ciudad Juárez, área histórica convertida en basurero. *MILENIO*. <https://www.milenio.com/estados/parque-chamizal-ciudad-juarez-area-convertida-basurero>
- Mathisen, K. (2005). En D. Woodruff-Smith y A. L. Thomasson (2005). *Phenomenology and Philosophy of Mind*. Clarendon Press, 235-252.
- Mazzola, G. (1990). *Geometrie der Töne. Elemente der Mathematischen Musiktheorie*. Birkhäuser.
- Meneses-Luna, E. K. (2020). *Las rondas infantiles como estrategia didáctica para el desarrollo del lenguaje oral en niños de 3-5 años en la Unidad Educativa América Latina*. [Tesis de licenciatura, Educación inicial y bilingüe]. Universidad de las Américas. <https://dspace.udla.edu.ec/bitstream/33000/11955/1/UDLA-EC-TLEP-2020-03.pdf>
- Mohr, A. (2015). *Praxis Kinderstimmgebung. 123 Lieder und Kanons mit praktischen Hinweisen für die Chorprobe*. Schott.
- Papetti, S., y Saitis, C. (2018). *Musical Haptics*. Springer.
- Pareyón, G. (2021). Privaciones y constricciones en la carrera de Composición Musical en la Universidad de Guadalajara: cinco décadas (1969-2019). En I. S. Carbajal-Vaca, *Historia presente de la educación musical de nivel superior en México. Un acercamiento al panorama nacional en 2020*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, 269-286. <https://libros.uaa.mx/index.php/uaa/catalog/book/122>
- Partida-Valdivia, J. M. (2022). El juego en el preescolar desde la fenomenología del mundo social. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, 52(1), 321-350. <https://doi.org/10.48102/rlee.2022.52.1.471>
- Pate, A. (2010). *In the Heart of the Beat. The Poetry of Rap. African American Cultural Theory and Heritage*. Scarecrow Press.
- Saussure, F. (1986). *Curso de lingüística general*. Losada.
- Shifres, F. y Rosaba-Coto, G. (2017). *Hacia una educación musical decolonial en y desde Latinoamérica*. *Revista Internacional de Educación Musical*, 5,

85-91. <https://www.revistaeducacionmusical.org/index.php/rem1/article/view/153>

Takemitsu, T. (2009). Nature and Music. En D. Rothenberg y M. Ulvaeus, M. *The Book of Music and Nature. An Anthology of Sounds, Words, Thoughts.* Wesleyan University Press, 183-192.

Vormann-Sauer, M. (2008). *Der Ambitus der Kinderstimme - Physiologische Grundlagen und Umwelteinflüsse: Stimmumfang beim Singen, Rufen und Sprechen.* VDM.

# Jazz y manglares en Nayarit: Ecopedagogía musical para el cambio social

*Irma Susana Carbajal Vaca  
José Marcos Partida Valdivia  
Sheila Daniela Aldrete Alvarado*

*Árbol y hombre quedarán dormidos  
esperando otra era y otro cosmos,  
o alguna eternidad bajo las ramas.  
(Esmeralda Loyden, 2009)*

## **Introducción**

Este capítulo es resultado del diálogo entre tres profesores en cuyos mundos confluyen la música y la investigación. El 10 de marzo de 2023 durante el *Tercer simposio de colaboradores: Diálogos entre compositores* se presentaron propuestas de diversos géneros, entre ellas, una en estilo de jazz de dos profesores nayaritas que le cantan al ‘mangle’; un árbol que, más que apreciarse en solitario, se reconoce en comunidad con el nombre

de ‘manglar’. En este rico y productivo ecosistema cohabitan flora y fauna que dependen de la salud de los mangles para su subsistencia, de ahí el interés de los compositores en promover su cuidado a través de la música. Como se expuso en el primer capítulo, el sustento teórico-metodológico se sitúa en la ecopedagogía, terreno desde el cual es posible diseñar acciones que propicien el cambio social. Desde la postura socioecológica, se acepta que el bienestar no depende únicamente de los bienes materiales, sino de *bienes relacionales* como el amor, la amistad, la salud, la educación, la participación democrática y el tiempo (Ramírez-Gallegos, 2012), atesorados por los líderes comunitarios para promover conductas de responsabilidad sobre el medio ambiente (Zimmermann, 2005). Mediante la técnica de grupo de enfoque, al término de cada una de las sesiones se desarrolló un diálogo hermenéutico (Gadamer, 1999) que permitió conocer el horizonte de los participantes, mismo que se amplió durante el proceso de escritura en coautoría. Primeramente, se expone una breve descripción de la situación de los manglares en Nayarit. Se continúa con una comprensión sobre el jazz como una forma de expresión híbrida fuertemente cultivada en Latinoamérica, la cual trascendió su origen estadounidense (Delannoy, 2012), para convertirse en promotora de valores universales (UNESCO, 2011). Se prosigue con el relato y análisis del proceso creativo de los compositores emanado del diálogo hermenéutico. Se documentan las intencionalidades pedagógicas y ambientales, y se cierra con un apartado de reflexiones.

## **El manglar: un bosque en aguas salobres en peligro de desaparecer**

Los manglares de México, donde crecen las cuatro especies más comunes –rojo, blanco, prieto y botoncillo–, conforman el 6 % de los existentes en el mundo (CONABIO, 2021). Se desarrollan en los humedales de los 17 estados de la República mexicana que tienen litoral: Baja California, Baja California Sur, Sonora, Sinaloa, Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán, Guerrero, Oaxaca, Chiapas, Tamaulipas, Veracruz, Tabasco, Campeche, Yucatán y Quintana Roo. A excepción de Colima y Guerrero, todos los estados disponen de protección federal o estatal; sin embargo, a pesar de los múltiples beneficios que representan estos árboles que llegan a medir hasta 30 metros de altura, di-

versas intervenciones humanas –como la sobreexplotación, las actividades de minería, la instalación de granjas y estanques camaroneros, los desarrollos turísticos, los desechos industriales y agrícolas, los derrames de petróleo, la modificación de uso de suelo por cambios hidrológicos y la tala clandestina– los han puesto en peligro de desaparecer (Rodríguez-Zúñiga *et al.*, 2013; CONABIO, 2015; Moreno-Casasola e Infante-Mata, 2016).

El mangle es un árbol característico de humedales costeros de zonas tropicales, de bosques inundables. [...] Forman ecosistemas que pasan gran parte del año inundados por agua salina, ya que están asociados a las mareas y se clasifican como humedales estuarinos. Los distintos tipos de mangles forman el ecosistema de manglar; [...] es un bosque que mantiene las hojas todo el año, denso, compuesto por un pequeño grupo de especies de árboles (mangles) que marcan la transición entre el mar y la tierra. (Moreno-Casasola e Infante-Mata, 2016: 33)



Imagen 1. Manglar, San Blas, Nayarit. Foto: Christian García Ruano, 2021.

En 2015, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) declaró el 26 de julio como el Día Internacional de la Protección del Ecosistema de Manglar (SEMARNAT, 2018). En 2022, la señora Audrey Azoulay, directora general de la UNESCO, señaló que los manglares conforman un universo frágil y un refugio de vida que debemos proteger, ya que nuestras vidas dependen de estos ecosistemas; anunció la puesta en marcha de un proyecto de restauración para América Latina que, además de las oportunidades económicas, permitiría compartir conocimientos entre poblaciones locales y la comunidad científica:

Más allá de la protección y la restauración, lo que necesitamos es una toma de conciencia a gran escala. Para ello es necesario educar y sensibilizar, no sólo en las escuelas, sino en todos los lugares donde sea posible [...], porque también mostrando y explicando los misterios de los manglares podremos preservarlos de forma sostenible. El objetivo de este día es que todos los agentes de nuestras sociedades tomen conciencia del valor y la belleza, pero también de la vulnerabilidad de los ecosistemas de manglares y se comprometan a protegerlos. (UNESCO, 2022)

Por la importancia que tiene el cuidado de los manglares para contrarrestar el cambio climático, en México ya se han tomado medidas para su restauración (SEMARNAT, 2020). En el inventario de 2010, Nayarit albergaba el 8.7 % de la superficie nacional de manglares (Moreno-Casasola e Infante-Mata, 2016) y el mapa de monitoreo del CONABIO (2021) reportó una recuperación de casi 130 mil hectáreas entre 2015 y 2020. Publicaciones recientes en las redes sociales de la Reserva de la Biosfera Marismas Nacionales Nayarit (Luna-Hernández, 2023) –uno de los humedales más importantes al noroeste del estado (CONANP, 2017)– muestran ya la recuperación de fauna; sin embargo, aún se denuncian prácticas de los desarrolladores inmobiliarios (Santos, 2019) que ponen en riesgo este ecosistema, por lo que aún hace falta socializar conocimiento para proteger, además de los árboles, insectos, reptiles y mamíferos que cohabitan en este espacio (ver Moreno-Casasola e Infante-Mata, 2016).

## El jazz como expresión musical en Latinoamérica

Se reconoce la ciudad estadounidense de Nueva Orleans como la cuna del jazz (Delannoy, 2012); un género cuyos antecedentes son complejos. En sus diferentes etapas, el jazz ha ido integrando innovaciones estilísticas que, hasta nuestros días, continúa en constante transformación (Gioia, 2011). A pesar de tener un siglo de existencia, en la década de 1980 se consideraba que el jazz seguía en busca de un hogar propio; la precariedad de los jazzistas para continuar su actividad musical en los Estados Unidos por tener que sortear problemáticas como el racismo, propició la migración hacia Europa. En ese tiempo se reclamaba un cambio de actitud en el público para su supervivencia (Aronson, 1982); sin embargo, esta situación parece haber dado un vuelco importante en los últimos años. Hace poco más de una década que la UNESCO (2011) reconoció el 30 de abril como día internacional del jazz, asumiendo que esta forma de expresión fomenta valores universales como la participación intercultural, la empatía, la solidaridad, la tolerancia, entre otros asociados a una cultura para la paz. Trabajos de investigación realizados recientemente en México muestran el interés de los músicos mexicanos por comprender el fenómeno de la música de jazz (Cortés-Peyron, 2019; Tiscareño-Talavera, 2020; Gim-Olivas, 2021).

Desde el punto de vista musicológico, el jazz se caracteriza por sus diferentes progresiones armónicas y melódicas que, de acuerdo con Cabrelles-Sagredo (2016), varían según el estilo o subgénero que se adopte: *blues*, *ragtime*, *New Orleans*, *dixieland*, jazz de Chicago y Nueva York, *swing*, *bebop*, *cool* y *hard bop*, *free jazz*, jazz fusión o jazz contemporáneo.

El elemento fundamental en común es la improvisación o el *jam*<sup>1</sup>, que involucra una serie de intercambios entre los músicos que interpretan una pieza, pero siempre tomando como punto de referencia uno o varios temas acordados. El panorama de estilos de jazz es tan complejo que en ocasiones resulta desconcertante para los oyentes poco habituados a este tipo de música (Gioia, 2016), de ahí quizá la dificultad señalada por Aronson (1982) para su consolidación.

---

1 Las *jam sessions* es la "actuación espontánea de un grupo de músicos de jazz para su propio solaz y disfrute" (Aronson, 1982: 664).

En la época actual el jazz es una expresión artístico-musical con gran aceptación internacional. Para Luc Delannoy, músico, investigador, filósofo y escritor belga con gran presencia en México, el universo del jazz es global. Describe el *jazz latino* como “una tentativa para relacionar de forma dinámica diversidades musicales, con base en sus similitudes y sin pretender marcar fronteras claras ni objetivas” (Delannoy, 2012: 40), porque es una actividad que involucra distintos procesos de encarnación del arte que van forjando y transformando la personalidad de cada músico a través de cambios que ocurren con el tiempo, de ahí que las fronteras sean móviles. Delannoy afirma que “somos cuerpos culturales en construcción” (p. 56) y el jazz latino forma un tercer cuerpo que se erige por la capacidad de escuchar al otro; y, aunque no se ha escapado de la dinámica mercantilista, en el jazz aún se reconocen valores humanistas que conforman “un tejido que se hila primero entre los músicos y su comunidad, luego entre los músicos y entre los músicos y públicos. Un cuerpo invisible, pero que percibimos, vivimos y hacia el cual orientamos nuestra sensibilidad y nuestros movimientos” (p. 67).

Los orígenes del *jazz mexicano*, como lo denomina Eugenio Toussaint (1954-<sup>2</sup>), se remontan a la década de 1920 y, por el mestizaje característico del país, es un *jazz híbrido*. Para el pianista y compositor Héctor Infanzón, esta característica de hibridación del jazz en México es la que permite reflejar la cultura de su contexto (Delannoy, 2012), como lo evidencia su obra “De a diez varos”<sup>3</sup>, en la que improvisa sobre el paisaje sonoro de la Ciudad de México. De este modo, cada compositor de jazz elige elementos de su contexto para que su audiencia pueda dar sentido a su propuesta.

## Procesos creativos: música, investigación y aprendizaje autodidacta

La canción “Mangle” que se expone en este documento fue compuesta en coautoría por un compositor que creó la música y una compositora que creó la letra. Además de compartir sus vidas como pareja, comparten su pasión

---

2 Sitio web de Eugenio Toussaint: <https://www.eugeniotoussaint.com/index.php>

3 Soundcloud, Héctor Infanzón. [https://soundcloud.com/user-344870351/de-a-diez-varos-1?si=70f3913e1ff3413dabc0082381f0558e&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/user-344870351/de-a-diez-varos-1?si=70f3913e1ff3413dabc0082381f0558e&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

por la música, por la docencia y por la naturaleza. Desde hace 13 años el compositor se ha interesado por la educación en la infancia temprana. Considera que casi toda su carrera la ha dirigido hacia el público infantil, una decisión que no ha sido fortuita, sino “una plena convicción”, lo que se evidencia en las composiciones que utiliza en su práctica pedagógica. Para este docente, la música es una fuerte herramienta para incentivar y motivar: “Frecuentemente mis actividades docentes han estado orientadas a clases especiales como computación o pequeños talleres de música de verano. Parte de estas actividades han involucrado hacer canciones para niños, algunas se encuentran grabadas y otras no” (Compositor).

Una de las canciones que compuso con propósitos educativos para el tercer grado de primaria es “Mi Estado”<sup>4</sup>, la cual utilizó en la asignatura “La entidad donde vivo (Nayarit)”<sup>5</sup> en el Colegio Cervantes, Tepic, en el ciclo escolar 2016-2017. Entre las temáticas de estos textos se encuentran las “Afecciones al medio ambiente” y “Pequeñas acciones, grandes cambios” (*Nayarit. La entidad donde vivo*, 2020: 82-83).

Una característica que se reconoce en este compositor es su flexibilidad. Ha ejercido la docencia desde el jardín de niños hasta el nivel universitario, pero ha sido fiel a su interés por las infancias. Sus trabajos de investigación más recientes los ha dedicado a comprender el papel del juego en el desarrollo de los niños (Partida-Valdivia, 2022).

[...] transité de la formación en psicología de licenciatura hacia la formación en educación en el posgrado. Me ha interesado siempre la faceta de preescolar, yo lo adjudico a que [...] en el jardín de niños en el que cursé este nivel había una cierta deficiencia en la calidad de atención educativa. También porque tengo un fuerte interés en comprender cómo aprendemos y dominamos el mundo desde las primeras etapas de nuestra vida. (Compositor)

El compositor ha realizado diversas actividades musicales con su compañera de vida. Durante algún tiempo se dedicaron a la amenización de eventos sociales, lo que ya no realizan frecuentemente porque él ha dedicado tiempo

---

4 Letra de María de los Ángeles Carrillo Rincón, disponible en: <https://youtu.be/hNV0l1woJDw>

5 Se dispone de un libro para cada uno de las 32 entidades federativas del país.

a su desarrollo académico y ella al desarrollo de su técnica vocal y compositiva. Desde hace siete años la compositora comenzó a realizar obras propias y a actuar como solista, lo que le permitió desarrollar proyectos propios en los que la apoya su compañero. El compositor relata que su colaboración ha sido principalmente con los arreglos y fue a partir de sus primeras experiencias en agrupaciones con dos guitarras que comenzó a pensar armónicamente para acoplar los instrumentos.

[...] después de dejar el “hueso”<sup>6</sup>, nos dedicamos a colaborar en su proyecto que incorpora diferentes géneros como la trova, el folk, el rock, entre otros géneros basados en la esencia de cantautora. Considero que mutuamente hemos aprendido uno del otro, porque a pesar de no ser músicos formados en ambientes formales, hemos compartido experiencias diferentes que creo que han enriquecido nuestra musicalidad. El proyecto de solista de ella consiste en un formato acústico, en donde yo toco el cajón flamenco. En el formato de banda completa, toco la guitarra eléctrica. (Compositor)

Es evidente que la música ha sido también un pilar fundamental en la práctica docente de la compositora. La pieza “La sílaba tónica”<sup>7</sup> la compuso también para niños de tercer grado de primaria del Colegio Ciencias y Letras de Tepic, como un proyecto escolar que realizó en colaboración con sus alumnos en la asignatura de español en 2017.

El compositor se describe a sí mismo como un músico autodidacta. Aprendió a tocar la guitarra aproximadamente a los 18 años observando videos –en un inicio en formato vhs (Video Home System), el cual dominó el mercado durante los últimos cuarenta años del siglo xx (Britannica, 2020)– y, posteriormente, consultando páginas en internet. Recuerda en especial un sitio que aún está activo titulado “Rock & Roll para Muñones”<sup>8</sup>, cuyo responsable es Luis Ángel Rico Tejedor de España. En la actualidad, el Internet ofrece una amplia gama de posibilidades que facilitan el aprendizaje autodidacta, por lo que el compositor continúa consultando videos en la red, incluso recomien-

---

6 Expresión coloquial que utilizan los músicos en México para referirse a las actividades de animación remuneradas en eventos sociales.

7 Disponible en: <https://youtu.be/SareDGfcki8>

8 <https://www.rockandrollparamunones.com/>

da un canal en *YouTube*, conducido por Adam Neely<sup>9</sup>, y el canal de Jerónimo de Carmen “Tres técnicas básicas para aprender guitarra flamenca”, un estilo que ha sido del interés del compositor desde hace varios años, el cual, por ser propio de una región de España, difícilmente podría estudiarse de manera formal en México.

Además de las consultas en línea, que satisficieron algunos de sus intereses musicales, el compositor también comenzó a participar con otros músicos en diversas agrupaciones de Nayarit. Algunas de ellas: “Domani” (2010-2012) en la que principalmente se realizaban adaptaciones de música popular al estilo de *rocksteady*<sup>10</sup>, aunque, en algunas ocasiones, también se compusieron canciones originales no grabadas; “La burundanga”<sup>11</sup> (2011-2017) agrupación que aún está activa, que cultiva el género *ska fusión*<sup>12</sup> con composiciones propias; “Los Huizapoles”<sup>13</sup> (2018-2020) agrupación en la que se interpretaba música de su autoría en estilo de rock alternativo.

[...] formé una agrupación de rock con mi pareja; ese proyecto duró aproximadamente dos años, pero en él estuve con músicos más cercanos a mi grado de experiencias con la música, también aprendí bastante de cómo coordinar y organizar diferentes aspectos de la banda: procesos compositivos, grabaciones, gestiones de recursos, organización de eventos o filmación de videos. [...] Comencé junto con mi pareja a tocar música para eventos sociales, en lo que se le conoce en la jerga musical como *hueso*, tocando la guitarra y el cajón flamenco, este último porque me pareció apropiado armónicamente para el formato de dueto que conformábamos. Esta experiencia fue significativa y aprendí bastante en diferentes aspectos, es otro mundo al hacer música y de comprenderla. Aunque nunca me he sentido cómodo tocando *covers*, me mantuve tocando ininterrumpidamente cerca de 7 años. Esta experiencia con el cajón flamenco

9 [https://www.youtube.com/watch?v=lz3WR-F\\_pnM&t=13s](https://www.youtube.com/watch?v=lz3WR-F_pnM&t=13s)

10 Género jamaicano precursor del reggae: Rocksteady! (Volume 1) The Roots of Reggae - Jamaican Music Compilation. <https://www.youtube.com/watch?v=0HrHuLa7y1E>

11 <https://www.youtube.com/channel/UCAnOwvZrIOM1a9b1gdGikdw>

12 Género popularizado durante las décadas de 1950 y 1960, precursor del Rocksteady, el cual fusiona ritmos afroamericanos y caribeños. <https://www.youtube.com/watch?v=HIYQE24XP9w&list=PL29B72064F1448B01>

13 <https://www.youtube.com/@loshuizapolesmx2924>

me ha valido a mejorar mi desarrollo rítmico y a identificar otras áreas que creo que puedo desarrollar como músico. (Compositor)

De manera paralela a otras actividades musicales, desde 2019 el compositor trabaja en el proyecto “Preludio menor”<sup>14</sup>, el cual consiste en la realización de adaptaciones de música del periodo barroco en estilo *punk*. En estas adaptaciones ha influido la concepción musical del jazz, ya que han propiciado momentos de improvisación en la interpretación; la participación en grupos de rock fue un incentivo para observar atentamente a sus guitarristas favoritos y experimentar, por sí mismo, distintas maneras que le ayudaron a cultivar su técnica.

[...] ha servido como laboratorio de experimentación sonora, para mantener mi práctica en el instrumento. [...] Este proyecto me ha acercado de manera más concreta a la notación musical y a la teoría musical de forma muy poco ortodoxa. En este proyecto recupero las partituras de la obra de Vivaldi y las adapto a música instrumental de punk-rock. Trato de combinar dos mundos o culturas musicales que pueden aparentar un antagonismo, pero creo que combinadas generan una sonoridad muy interesante que siempre busqué como músico; esto ciertamente ha sido un reflejo de lo que asumo es una parte de mi madurez musical. (Compositor)

Estas estrategias empleadas para formarse como músico se reconocen como prácticas de la educación informal; un espacio que, aunque carece de sistematicidad, ofrece la ventaja de responder con mayor rapidez a problemáticas inmediatas que la educación formal institucionalizada, la cual requiere procesos de validación y administrativos que retrasan la actualización curricular (Carbajal-Vaca y Tiscareño-Talavera, 2022).

[...] Comencé tocando *rocksteady*, que es un género jamaicano emparentado con el *Ska* que es más lento en el tempo. Posteriormente suplí a un guitarrista de una banda de ska-fusión que ya tenía trayectoria en Nayarit como parte de la escena rockera. A partir de ahí me integré como segunda guitarra y eventualmente esto me llevó a involucrarme de lleno y tratar de profesionalizar lo

---

14 Escuchar programa Ventana al Sonido 9x26 – “Punk con Preludio Menor” <https://radio.uaa.mx/show/ventana-al-sonido/>

que hacía, aunque nunca lo hice en ambientes formales. Formé parte de esta banda por aproximadamente 8 años y aprendí bastante porque los músicos tenían mucha mayor experiencia que yo. (Compositor)

Una de las herramientas para acceder al aprendizaje de la guitarra en el ámbito de la música popular ha sido la tablatura: sistema gráfico para representar las cuerdas, los trastes del instrumento y el lugar donde deben colocarse los dedos (Gerou y Lusk, 1996). El compositor señaló que también utilizó este sistema para aprender música clásica que estaba disponible en sitios como *Ultimate Guitar*<sup>15</sup>, *GTP Tabs*<sup>16</sup>. Así conoció los Valses venezolanos No. 2 (Andreina) y No. 3 (Natalia) del compositor venezolano Antonio Lauro<sup>17</sup>, los cuales logró dominar; y una de las danzas de la Partita para violín No. 1 en Si menor de Johann Sebastian Bach<sup>18</sup> en adaptación para guitarra que comenzó a estudiar, aunque no la concluyó<sup>19</sup>.

Esta música normalmente es de acceso libre y puede ser descargada y abierta en programas especializados de notación musical para guitarra, como *Guitar Pro* y *Power Tab*. Este acercamiento a las plataformas en línea ha sido una rica fuente de aprendizaje, ya que mucha de esta información no se socializa en las academias de música. Las nuevas opciones, como *YouTube* y otras redes sociales siguen siendo para él una oportunidad para su aprendizaje porque se ha integrado a cursos de teoría musical y foros de investigación en donde reconoce teóricamente lo que ejecuta de manera natural. En su relato se aprecia que se ha ido apropiando de nociones teórico-musicales que ya utiliza para explicar lo que logró de manera empírica; considera que la etapa de aprendizaje que ha emprendido recientemente en producción musical, también de manera autodidacta, le ha permitido mejorar la calidad de sus proyectos musicales y acrecentar su comprensión sobre la notación musical y armonía.

Recientemente he aprendido bastante tratando de entender lo que toco, lo que improviso o lo que veo que tocan otros músicos, así como continuar aprendiendo de los diferentes músicos que conozco, independientemente si son o

---

15 <https://www.ultimate-guitar.com/>

16 <http://gtptabs.com/>

17 Guitarra: Ana Vidovic. <https://www.youtube.com/watch?v=MNNbFkb0gBk>

18 bwv 1002, tempo di bourrée. Violín: Itzhak Perlman. <https://www.youtube.com/watch?v=tuTtTGga1Hg>

19 Guitarra: Mario Zedog. <https://www.youtube.com/watch?v=f0p-1Wk6Ojs>

no instrumentistas de guitarra [...] he comprendido denominaciones teóricas de algunos aspectos que me doy cuenta de que soy capaz de ejecutar. Desde que comencé a participar en agrupaciones de rock, he adquirido un hábito de practicar a diario diferentes temas sobre ritmo, armonía, melodía y técnica, específicamente en la guitarra. (Compositor)

## Intencionalidades pedagógicas y ambientales

Es importante comprender que componer en coautoría o colaborar en proyectos artísticos, desde el punto de vista fenomenológico, implica asumir actos de conciencia creadora entrelazados. En este esfuerzo se encuentran dos seres que codifican el mundo de manera distinta (Lotman, 1996) pero que comparten una intencionalidad. Para el compositor de “Mangle”, la práctica y la experiencia le han permitido alcanzar cierta madurez musical y es evidente que tiene presente el respeto por el mundo del otro sujeto con quien interactúa:

[...] pensar cómo puedo aportar con arreglos sin intervenir en la propuesta de cada instrumento, tratando de mantener un equilibrio y con lo que requiere cada composición en función de que se trata de un proyecto en formato musical de una solista. (Compositor)

Los motivos por los cuales el compositor decidió participar en este proyecto de investigación dedicado a los árboles se relacionan con tres de sus intereses personales. El primero, por la actividad artística musical que ha desarrollado en el estado de Nayarit en diferentes agrupaciones de rock y otros géneros de música popular. El segundo se relaciona con su experiencia profesional como educador en diferentes niveles del sistema básico de educación pública, en donde ha compuesto, grabado y arreglado canciones para niños. Y el tercero responde a sus actividades académicas en educación musical en la infancia. Como investigador, ha presentado su trabajo en distintas ocasiones en los eventos organizados por el cuerpo académico UAA-CA-117, Educación y conocimiento de la música, con el que colabora de manera sostenida desde hace ya varios años.

Por su parte, la compositora refiere haberse sentido motivada por la idea de crear una vez más una canción con propósitos educativos: “Me encanta

componer, me gusta mucho componer canciones, me gusta la parte educativa que conlleva el proyecto” (Compositora).

La temática de los árboles fue un aspecto relevante, ya que le interesa la naturaleza y la manera como los seres humanos nos conectamos con ella; un interés que ya estaba presente en su producción discográfica más reciente<sup>20</sup>. Lo que llamó su atención fue que en esta ocasión se trataba de componer de una manera diferente a lo que ella normalmente realiza; había una investigación previa sobre el mangle por parte del coautor y datos biológicos sobre los que se fue ajustando la melodía.

La letra de la canción se basó principalmente en la búsqueda en diferentes fuentes de información científica sobre las funciones biológicas del manglar. Se habla sobre el papel que cumplen los manglares como otras especies vegetales en la absorción de dióxido de carbono, ante las situaciones climáticas provocadas por los huracanes.

Nuestra cercanía con las playas de Nayarit fue una de las razones principales para pensar en el Mangle como el tema de la composición. Por mi experiencia de trabajo con niños, sé que a los niños les interesan las especies animales, por ello consideré que la especie del mangle, al estar asociada al ecosistema de especies de animales como el jaguar, cocodrilos y aves, sería apropiado incorporar a estos como personajes dentro de la pieza musical. (Compositor).

Se menciona cómo el mangle cumple una función como filtro de aguas de arroyos y ríos aldeaños donde se encuentra la especie. Además, se introdujeron personajes de animales frecuentemente asociados a esta especie vegetal, como el cocodrilo, que es muy común observar en algunas de las playas donde crece el mangle en las costas de Nayarit. Se han documentado avistamientos de jaguar en las marismas, sin olvidar la amplia diversidad de aves silvestres. Los tres pajaritos que se mencionan en un segmento de la letra, además de relacionarlos con el mangle, son una alusión o tributo a la canción *Three Little Birds* de Bob Marley & The Wailers<sup>21</sup>, tema que fue incluido en el álbum *Exodus* de 1977: “Desde mi punto de vista expresa musicalmente un mensaje de

---

20 Escuchar programa Ventana al Sonido 9x27 “Procesos de Composición con Shey Aldrete” <https://radio.uaa.mx/show/ventana-al-sonido/>

21 Bob Marley - Three Little Birds (Official Music Video). <https://www.youtube.com/watch?v=lmr4344uZ3g&t=8s>

optimismo y alegría que encaja bien para dirigirse a la infancia. De hecho, en el video oficial de esta canción aparecen dibujos animados que interactúan con una niña” (Compositor).

El compositor comenzó a interesarse por el jazz poco tiempo después de que comenzara a aprender a tocar la guitarra:

[...] principalmente me deslumbró en ese entonces la velocidad con que tocaban los músicos de jazz [...], deseaba desarrollar mucha velocidad en la ejecución de la guitarra, intentaba aprender mediante la búsqueda de recursos disponibles en internet, pero mucho de ello no lo comprendía por completo. A pesar de que no lo comprendía, el interés por entender y practicar jazz nunca dejó de estar presente en mí; [...] con la acumulación de conocimientos que he logrado de manera autodidacta y con el acompañamiento de músicos de mayor experiencia he podido comprender a grandes rasgos la propuesta musical del jazz en términos melódicos y armónicos. Esto me ha permitido entender la importancia de pensar en colectivo a la hora de tocar música con otros, más que en sobresalir mediante una técnica veloz de interpretación. (Compositor)

El compositor refiere que esta forma musical le ofrece un punto intermedio entre la tradición musical clásica y la música popular. En el jazz ha encontrado un recurso para continuar estudiando y aprender formas melódicas y armónicas que le han permitido mejorar su técnica de ejecución. Comenta que su rutina de práctica se centra en la improvisación sobre pistas de acompañamiento disponibles en *YouTube* de diferentes tipos de jazz<sup>22</sup> –latino, swing, gypsy jazz, entre otros–, lo cual realiza paralelamente con su trabajo como compositor de música para niños de otros géneros.

Desde mi bagaje como educador, pensé que, así como existe en ocasiones en la educación un adultocentrismo –del que habla Montessori–, también parece existir algo similar en la música compuesta para niños. Se piensa la música para niños desde el punto de vista adulto, o bien, en ocasiones, que la música

---

22 Videos recomendados:

Muñoz, C. (19/07/2021). ¿Qué es el jazz? *La cata musical*. <https://www.youtube.com/watch?v=4xDvTZPYqZQ&list=RDLVfcGfu3-i8ok&index=2>

La historia del jazz (completa). (30/04/2018). *Music for Freedom*. <https://www.youtube.com/watch?v=xDi1vIEMV4w&list=RDLVfcGfu3-i8ok&index=3>

ca debe ser muy sencilla. La música de jazz [...] combina la complejidad y la sencillez; un ejemplo de esto es la estructura del *vamp*<sup>23</sup>. En algunas formas de jazz se puede generar una infinidad de improvisaciones sobre pocos acordes que se repiten una y otra vez. Consideré que artísticamente hacer música de jazz para niños permitiría transmitir la idea de la niñez como algo complejo, principalmente al adulto, quien no se encuentra exento de escuchar la composición. Pensé que para los niños la composición en música de jazz sería una manera atractiva de enriquecer lo que Murray Schaffer denomina su paisaje sonoro<sup>24</sup>. (Compositor)

## Reflexiones

La escritura de artículos en coautoría ha permitido comprender con mayor profundidad el proceso creativo de los compositores y las intencionalidades que emergen de sus propios procesos de formación, por lo que se aprecia esta acción como una herramienta metodológica adecuada para el cumplimiento del objetivo general de investigación. En este sentido, hemos identificado que con este procedimiento metodológico gadameriano se logró una introspección personal muy particular; los ámbitos que se intersectan son, por un lado, la investigación académica y, por otro, la experiencia de los autores en la práctica musical.

Esta interacción ha contribuido a reflexionar sobre el proceso de construcción de conocimiento y la comprensión del fenómeno al que nos acercamos como investigadores de la música. Al mismo tiempo, ha requerido un esfuerzo para comprender teóricamente la acción compositiva personal que emerge aquí en relación con otro sujeto, con lo cual se confirma la noción de “cuerpos culturales en construcción” que ha enfatizado Delannoy como una característica del jazz latino.

Esto sugiere la necesidad de seguir explorando las implicaciones epistemológicas que la hermenéutica provee como enfoque de investigación; una hermenéutica que no se limita a la interpretación de textos, sino, como lo sos-

---

23 En el diccionario de jazz del Centro de Estudios de Jazz de la Universidad de Columbia se define como una progresión de acordes o figuras rítmicas que conduce o sale de una melodía o composición. <https://cnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/v/vamp.html>

24 Ver: Conferencia magistral Murray Shaffer. (2014). *Centro Nacional de las Artes*. México: Secretaría de Cultura. <https://interfaz.cenart.gob.mx/video/conferencia-magistral-murray-schafer-paisaje-sonoro/>

tiene Gadamer, amplía horizontes a través del diálogo que, en el estudio de fenómenos musicales, no ocurre únicamente en la dimensión verbal, sino que involucra una gama de signos de diferente naturaleza. En el acto de ‘escuchar al otro’, verbal y musicalmente, están implicadas creencias, conocimientos e intencionalidades particulares que no son traslúcidas.

Se reconoce que esta forma de analizar hermenéuticamente el proceso compositivo, la cual ha sido implementada por la responsable del proyecto con otros compositores participantes, es viable para el análisis de trayectorias formativas y procesos creativos de nivel superior y posgrado, no únicamente musicales.

Consideramos que el análisis del proceso compositivo de “Mangle” ha permitido explorar, a la par, el potencial del jazz para la educación en la infancia. Se aspira a que los elementos de improvisación, que son característicos de este tipo de expresión musical, sean implementados de distintas maneras por los profesores, de modo que, en preescolar y primaria se permita la expresión libre mediante distintos instrumentos musicales que estén disponibles.

En “Mangle” se incluyó la emisión sonora de un *kazoo* de construcción casera, el cual puede ser aprovechado por el educador musical para implementar otras actividades previas a la escucha, como el reuso de materiales que están disponibles en casa. Es deseable explorar la práctica de reusar materiales considerados ‘basura’ en la elaboración de cotidiáfonos; acción estrechamente relacionada con la conservación del medio ambiente.

La producción musical lograda en este libro de acceso abierto evidencia de forma fehaciente, una vertiente de producción académica que debiera ser cultivada y sostenida en programas de educación musical de nivel superior en todo el país. Los reclamos de los padres de familia por el tipo de música que se socializa en las escuelas probablemente deriven de la carencia de propuestas actuales al alcance de los profesores. Internet y los medios de comunicación tradicionales como la radio y la televisión nos llevan la delantera con propuestas que son calificadas por los docentes como inadecuadas para los fines educativos que se han propuesto; sin embargo, es posible recuperar terreno generando espacios de educación informal en redes sociales, como lo evidencia el proceso autodidacta, relatado de propia voz del compositor de “Mangle”.

La investigación “Así cantan los árboles de mi región: Voces de esperanza para México” abre una vía de transferencia de conocimiento inmediato que esperamos tenga impacto social al vincularse a la asignatura ‘La entidad donde vivo’, del plan y programa de estudios de tercer grado de primaria vigente en México.

Disponemos de más de una veintena de composiciones donadas, cuyos procesos creativos pueden ser estudiados de manera similar al que se presenta en este capítulo. Este tratamiento ratifica la conveniencia de realizar ciencia de incidencia en la investigación de la educación musical y nos invita a reflexionar sobre los retos que conlleva establecer una relación sana entre los centros de investigación y las instituciones que podrán aplicar los resultados para resolver problemáticas sociales urgentes en beneficio de nuestras comunidades.

En este caso, hemos asumido el reto de apoyar a los profesores de educación básica con materiales que motiven a la reflexión sobre la importancia de la conservación y protección del ambiente, a través de las asignaturas artísticas. Los retos en materia de educación ambiental y educación artística han sido documentados ampliamente; sin embargo, parece ser que, como materias aisladas ‘disciplinares’, no han logrado el impacto necesario. Sabemos que cuidar el ecosistema es la única manera de garantizar nuestra subsistencia, por lo que estamos convencidos de que la labor participativa entre músicos e investigadores de distintas disciplinas, que ya hemos logrado durante este proceso de investigación, así como las acciones de liderazgo que ejercerán los profesores en las aulas en las escuelas primarias, son posibilidades reales para lograr el cambio social que frenará los daños ambientales que son consecuencia de una cosmovisión individualista impuesta a nuestros contextos latinoamericanos.

Consideramos que “Mangle”, más allá de una experiencia estética, nos invita a pensar en que la supervivencia de este árbol depende de su permanencia en comunidad como manglar. “Mangle”, como expresión artística, ilustra metafóricamente la urgente necesidad que tenemos como seres humanos de abandonar el individualismo impuesto y pensar en colectivo para vivir en comunidad y asumir una cultura del cuidado mutuo.

Las aparentes tensiones entre las ciencias duras, las tecnologías, las artes y las ciencias sociales se ven diluidas cuando, juntos, atendemos problemáticas que nos afectan a todos, como la preservación de ecosistemas, el cambio climático, el acceso a la educación integral o el derecho a la inclusión, mediante valores que contribuyan a ampliar la gama de acciones que fomentarán el “buen vivir” (León, 2010). Está en nuestro interés continuar explorando los procesos creativos de músicos y artistas en colaboración con profesionales de diferentes disciplinas para que, juntos, podamos generar el añorado cambio social.

## Referencias

- Aronson, D. (1982). El jazz: una música en el exilio. *Revista Internacional de Ciencias Sociales. Los componentes de la música*. 34(4), 649-666. [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000054739\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000054739_spa)
- Britannica (2013, 13 de septiembre). Tape recorder. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/technology/tape-recorder>
- Cabrelles-Sagredo, M. S. (2016). El jazz, un género musical innovador. *Revista de Folklore* 214, 61-64. <https://funjdiaz.net/folklore/pdf/rf414.pdf>
- Carbajal-Vaca, I. S. y Tiscareño-Talavera, H. D. (2022). Activaciones semióticas para el violín acompañante: Institucionalización de la inteligencia colectiva emergente en escenarios de educación informal. *Hortus Semioticus* 9, 19-36. University of Tartu. <https://www.hortussemioticus.ut.ee/hortus-semioticus-9-2022-02/>
- CONABIO (2015). De las costas a los paladares: Manglares. Ecosistemas de México. Biodiversidad Mexicana. *Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad*. Gobierno de México. <https://www.youtube.com/watch?v=m6oIRp8s0wE>
- CONABIO (2021). Manglares. Ecosistemas de México. Biodiversidad Mexicana. *Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad*. Gobierno de México. <https://www.biodiversidad.gob.mx/ecosistemas/manglares>
- CONANP (2017, 12 de mayo). La Reserva de la Biosfera Marismas Nacionales Nayarit celebra el 7º aniversario de su decreto. *Comisión Nacional de Áreas Nacionales Protegidas*: Gobierno de México. <https://www.gob.mx/conanp/articulos/la-reserva-de-la-biosfera-marismas-nacionales-nayarit-celebra-el-7-aniversario-de-su-decreto>
- Cortés-Peyron, L. (2019). *Diferencias en la habilidad para imitación directa y la transcripción entre contrabajistas con dos perfiles formativos distintos*. [Tesis de maestría en música]. Universidad Nacional Autónoma de México. [https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/GU7G2UKGYUREFIVYHKXQJVVB-PUSALF97EGNH4G36JX8IT3J2ST-21862?func=full-set-set&set\\_number=202596&set\\_entry=000001&format=999](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/GU7G2UKGYUREFIVYHKXQJVVB-PUSALF97EGNH4G36JX8IT3J2ST-21862?func=full-set-set&set_number=202596&set_entry=000001&format=999)
- Delannoy, L. (2012). Convergencias. *Encuentros y desencuentros en el jazz latino*. Fondo de Cultura Económica.

- Gerou, T. y Lusk, L. (1996). *Essential Dictionary of Music Notation*. Alfred Publishing.
- Gim-Olivas, J. F. (2021). *Aprendizajes y enseñanzas desde lo no escolarizado: experiencias, métodos y tensiones*. [Tesis de maestría en música]. Universidad Nacional Autónoma de México. [https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB\\_UNAM/TES01000810857](https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000810857)
- Gioia, T. (2011). *The History of Jazz*. Oxford University Press.
- León, I. (2010). Resignificaciones, cambios sociales y alternativas civilizatorias. En I. León (Coord). *Sumak Kawsay / Buen Vivir y cambios civilizatorios*: FEDAEPS, pp. 7-12.
- Lotman, I. M. (1996). *Semiótica de la cultura I*. Cátedra.
- Loyden, E., Garibay, R. M., Fossey, O. (2009). *Poesía Arbórea*. CONABIO. [https://www.biodiversidad.gob.mx/publicaciones/versiones\\_digitales/Poesia.pdf](https://www.biodiversidad.gob.mx/publicaciones/versiones_digitales/Poesia.pdf)
- Luna-Hernández, J. (2023, 16 de marzo) Reserva de la Biosfera Marismas Nacionales Nayarit. Video en Facebook. [https://www.facebook.com/rbmarismasnayarit/posts/pfbid02x7NQigM-96Bzb8YUDSVu8qyxyHjQxWou3VMYe48EmuW7LqFZSvYp-NC8UGBSFdK833l?comment\\_id=1383697215786590&notif\\_id=1679068714977145&notif\\_t=comment\\_mention&ref=notif](https://www.facebook.com/rbmarismasnayarit/posts/pfbid02x7NQigM-96Bzb8YUDSVu8qyxyHjQxWou3VMYe48EmuW7LqFZSvYp-NC8UGBSFdK833l?comment_id=1383697215786590&notif_id=1679068714977145&notif_t=comment_mention&ref=notif)
- Moreno-Casasola, P. e Infante-Mata, D. M. (2016). *Conociendo los manglares, las selvas inundables y los humedales herbáceos*. INECOL-OIMT-CONAFOR. [http://www.itto.int/files/itto\\_project\\_db\\_input/3000/Technical/Conociendo%20los%20manglares%20y%20selvas%20inundables.pdf](http://www.itto.int/files/itto_project_db_input/3000/Technical/Conociendo%20los%20manglares%20y%20selvas%20inundables.pdf)
- Nayarit. *La entidad donde vivo* (2020). Secretaría de Educación Pública. <https://drive.google.com/file/d/1yTNB41BePHm7gfbx0xLqm60bdZyQwLiy/view>
- Partida Valdivia, J. M. (2022). El juego en el preescolar desde la fenomenología del mundo social. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, 52(1), 321-350. <https://doi.org/10.48102/rlee.2022.52.1.471>
- Ramírez-Gallegos, R. (2012). *La vida (buena) como riqueza de los pueblos. Hacia una socioecología política del tiempo*. IAEN. <https://editorial.iaen.edu.ec/wp-content/uploads/sites/12/2016/06/La-vida-buena.pdf>
- Rodríguez-Zúñiga, M.T., Troche-Souza C., Vázquez-Lule, A. D., Márquez-Mendoza, J. D., Vázquez- Balderas, B., Valderrama-Landeros, L., Velázquez-Salazar, S., Cruz-López, M. I., Ressler, R., Uribe-Martínez, A.,

- Cerdeira-Estrada, S., Acosta- Velázquez, J., Díaz-Gallegos, J., Jiménez-Rosenberg, R., Fueyo- Mac Donald, L. y Galindo-Leal, C. (2013). *Manglares de México/ Extensión, distribución y monitoreo*. Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad.
- Santos, J. (2019, 2 de junio). Denuncian tala ilegal de mangle en Punta de Mita. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2019/06/02/estados/025n2est>
- SEMARNAT (2018, 26 de julio). Día Internacional de la Protección del Ecosistema de Manglar. Llama la UNESCO a conservar este tipo de humedal único, especial y vulnerable. *Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales*. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/semarnat/articulos/dia-internacional-de-la-proteccion-del-ecosistema-de-manglar?idiom=es%23:~:t ext=Pero%2520los%2520manglares%2520han%2520sido,Protecci%25C3%25B3n%2520del%2520Ecosistema%2520de%2520Manglar>.
- SEMARNAT (2020, 17 de diciembre). Manglares de México: soluciones naturales al cambio climático. *Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales*. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/conanp/es/articulos/manglares-de-mexico-soluciones-naturales-al-cambio-climatico?idiom=es>
- Tiscareño-Talavera, H. D. (2020). *Pensamiento armónico en el violín: una guía didáctica para el acompañamiento en música de jazz y géneros afines*. [Tesis de maestría]. Maestría en Arte. Universidad Autónoma de Aguascalientes. <http://hdl.handle.net/11317/1986>
- UNESCO. (2011, 30 de abril). Message from Ms Audrey Azoulay, Director-General of UNESCO, on the occasion of International Jazz Day. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000367772.pdf>
- UNESCO (2022). Mensaje de la Sra. Audrey Azoulay, Directora General de la UNESCO, con motivo del Día Internacional de Conservación del Ecosistema de Manglares <https://www.unesco.org/en/days/mangrove-ecosystem-conservation>
- Zimmermann, M. (2005). *Ecopedagogía: el planeta en emergencia*. Ecoe Ediciones.

# Miniaturas sonoras para los niños de hoy: Diálogos socio-ecológico- educativos con un compositor

*Irma Susana Carbajal Vaca  
René Demian Galindo Ramírez*

*[...] si continuamos talando  
árboles sanos a este ritmo,  
en menos de seiscientos  
años habrá quedado a un  
tocón hasta el último árbol  
del planeta.*

(Jahren, 2017: 323-324)

## **Intro: Contextualización y propósitos**

Los compositores que se unieron a este proyecto de investigación reconocieron la necesidad de voltear su atención compositiva a un sector de la población que ha sido desdeñado por la música academicista: la audiencia infantil. Desde la perspectiva transdisciplinar propuesta por el Programa de Sistemas

Socioecológicos (PRONACES, 2023) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, fue posible articular las creaciones musicales solicitadas en estilo, género y forma libres, para socializar con niños que cursan su educación primaria temáticas ambientales que requieren atención urgente.

Se animó a los compositores a dirigir su mirada hacia los árboles de distintas regiones de México mediante conferencias de sensibilización impartidas en modalidad virtual sincrónica. Este capítulo cumple con el objetivo de reportar el proceso creativo de uno de los compositores, documentado hasta marzo de 2023. Con base en la perspectiva hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, para quien la comprensión es resultado de un diálogo que fusiona horizontes (Lawn & Keane, 2011), se implementó la “conversación hermenéutica” (Gadamer, 1999: 464) al final de cada una de las conferencias.

Al momento de escribir este texto se habían realizado diez reuniones virtuales, dos de ellas dedicadas al diálogo entre compositores. Como se expuso en el capítulo de intencionalidades compositivas, durante estos encuentros se expusieron avances de las creaciones y se clarificaron aspectos metodológicos. Se atendió la advertencia de Bruce Ellis Benson (2003), para que la fusión de horizontes –*Horizontverschmelzung*– no condujera el diálogo hacia el desvanecimiento de la otredad y disolución de voces, sino a la ampliación del presente. Nos apoyamos en la perspectiva ecológica de Bronfenbrenner, para comprender este acercamiento como un proyecto integrado desde un enfoque sistémico, el cual pertenece a un equipo de colaboradores y no a un solo investigador (Ramos Pontes, Souza da Costa Silva & Colino Magalhães, 2019).

Se presentan los resultados del diálogo hermenéutico que permitió un acercamiento al proceso creativo de uno de los compositores con quien se sostuvieron conversaciones más profundas. El texto se escribió en coautoría. La mayoría de las reflexiones se integraron a manera de paráfrasis; pero se colocaron comillas para algunos conceptos y frases significativas que indican que fueron textualmente utilizadas por el compositor. El documento se estructuró aludiendo a las partes de una canción: *Intro*, contextualización y propósitos del artículo; *Verso*, problematización y sustento teórico; *Solo*, acercamiento al concepto de analogía como detonante del proceso creativo; *Coro*, resultados del diálogo hermenéutico; *Outro*, conclusiones.

## Verso: problematización y sustento teórico

Por motivos de índole multifactorial –ignorancia, desinterés, falta de estímulos, anclaje en los sistemas más valorados, entre otros– el sector infantil ha sido uno de los más descuidados por los compositores mexicanos quienes, en las últimas décadas, han dado preferencia a creaciones con tintes académicos, dejando a su soledad, a las imposiciones, a las ignorancias y, quizá, a la dinámica de ‘lo más vendido’ en las plataformas de compra-venta musical, estéticas que podrían contribuir con las necesidades de atención a la otredad y al yo esencial-integral que demandan nuestras sociedades actualmente, entre ellas, las que mueven conciencias medioambientales que podrían resonar en los públicos infantiles.

Según Hilda Mercedes Morán-Quiroz (1998), tradicionalmente, las canciones se han utilizado en la educación formal para responder a necesidades extramusicales y no para lograr metas de aprendizaje musical. Manuel M. Ponce (1882-1948) dedicó varias de sus obras a los niños con temáticas diversas, entre ellas, el ciclo de Canciones mexicanas para niños –*La primavera, La luna, La aurora, La lluvia*– y Canciones infantiles para los jardines de niños –*Himno nacional, Himno al niño, Himno a la madre, Hogar limpio, Nuevo hogar, Frío, Las floristas, Herreros, La margarita, Golondrinas viajeras y Las golondrinas llegan*–; sin embargo, a pesar de que sí fueron utilizadas en el sistema educativo, en las últimas décadas perdieron su vigencia (Oliveira-Alcaide, 2006). Morán-Quiroz (1998) señala que, aun cuando la música de Ponce “es impecable, en tanto que los ámbitos e intervalos son adecuados a las voces de los preescolares” (p. 56), en el momento que realizó la investigación había otras canciones que eran más utilizadas en las escuelas, como: *Cantos y juegos para el hogar, el jardín de niños y la escuela*, de Carmen Calderón Córdova; *Nuevos Ritmos. Ritmos para el jardín de niños y la escuela primaria*, de Luz María Serradel; y *Ritmos, cantos y juegos para jardines de niños*, de Rosario R. Alvarado Roldán.

Tanto las decisiones que toman los compositores, como las que toman los educadores para integrar materiales en su práctica pedagógica, responden a una “intencionalidad” vinculada a ópticas del significado distintas. Este concepto fenomenológico, mediante el cual Edmund Husserl reconoció que nuestro pensamiento siempre se dirige hacia algo que llama nuestra atención o nos preocupa (Lozano Díaz, 2006), ha sido útil en el análisis del acto perfor-

mativo. La hermenéutica musical (Benson, 2003) analiza las intencionalidades de los jugadores implicados –compositor, intérprete y escucha–, en el entendido de que hacer música es un acto que “[...] ningún jugador puede controlar. Es de todos y de ninguno” (p. 191).

En este trabajo se centró la atención en las intencionalidades que refiere el compositor durante su experiencia creativa y su proceso de significación, interés principal de la investigación, asumiendo la premisa de intencionalidad *ética* señalada por Enrico Fubini (2008); sin embargo, también se consideró la visión de Hans-Georg Gadamer, quien consideraba que el significado en el arte no está ligado a condiciones sociales especiales como el dominio de una lengua, sino a su capacidad de comunicar un mensaje de integridad que surge en “[...] la experiencia de lo bello [...] la evocación de un orden íntegro posible, dondequiera que éste se encuentre [...], entre el lenguaje sin palabras de la música” (Gadamer, 1991: 40 y 45).

Esta comprensión gadameriana respalda la intencionalidad *hedonista* también propuesta por Fubini, la cual se centra en la estética; sin embargo, independientemente de que el compositor se guíe por una intencionalidad ética (educativa) o una hedonista (estética), habrá que considerar que cuando la música está presente en una sociedad, es “éticamente significativa” (Fubini, 2008: 34); es decir, la comunidad acepta su potencial comunicativo, que puede desprenderse tanto de los textos que la acompañan –sistema semiótico lingüístico–, como de su propia estructura sonora –sistema semiótico musical; pero también acepta la música como una forma de expresión estética.

Uno puede emocionarse con la música y no tener ni idea de lo que está pasando. El lenguaje no es así, se debe poder hablar un idioma para saber lo que se dice. La música es sólo en parte un lenguaje, esa parte que se entiende cuando se aprenden sus reglas y cómo usarlas; pero el resto puede conmovernos aun- que no sepamos explicar por qué. (Rothenberg y Ulvaeus, 2009: 1)

Como se expuso en el capítulo dedicado a las intencionalidades compositivas, una posible explicación del fenómeno expuesto la ofrece el concepto de “contenido emocional de la música” (Correa, 2020), el cual es susceptible de ser analizado en las estructuras musicales: melodías, armonías, ritmos, timbres, articulaciones, *tempi*, entre otras, las cuales son percibidas y procesadas por el oyente, independientemente de que disponga de conocimientos

teórico-musicales formales. Ya en el siglo XIX, Eduard Hanslick sostuvo que el contenido en la música se encuentra en las líneas y formas sonoras, las cuales no tienen otros contenidos que ellas mismas (Hanslick, 1854).

Otrora en México, Francisco Gabilondo Soler –Cri-Cri–, como algunas otras personas que compusieron de manera docta, hicieron esfuerzos para componer canciones para niños; empero, en la gran mayoría de casos, lo realizaron desde una perspectiva adultocéntrica. Aunque hay una vasta lista de compositores mexicanos que han dedicado algunas de sus creaciones a la niñez –Silvestre Revueltas (1899-1940), Joaquín Gutiérrez Heras (1927-2012), Mario Lavista (1943-2021), Graciela Agudelo (1945-2018), Leonardo Velázquez (1937-2004), Marcela Rodríguez (1951), Eugenio Toussaint (1954-2011), Hilda Paredes (1957-), Alberto Cruzprieto (1958-), Cecilia Medina Hernández (1958-), Ana Lara (1959-), María Granillo (1962-), Juan Trigos (1965-), Georgina Derbez (1968-), entre otros– sus músicas no han sido acogidas en los espacios educativos.

A Cri-Cri se le apreció en su tiempo por su intencionalidad educativa –ética–, por la gran influencia que logró a través de la radio, que respondía a las necesidades nacionalistas de principio del siglo XX (García, 2015). Actualmente, se le aprecia por la belleza de sus canciones, intencionalidad estética, hedonista, confirmada por la aceptación de la audiencia y el interés de preservar sus creaciones en la memoria histórico-cultural (Ibarra, 2022); sin embargo, en publicaciones recientes, tanto académicas como de opinión pública (Chew, 2018; Infobae, 2019) –apelando a la dinámica educativa extramusical, señalada por Morán-Quiroz (1998)– se han interpretado en los textos de algunas de sus creaciones contenidos racistas, clasistas y de violencia que, actualmente, ya no sería pertinente utilizar como ejemplares para las nuevas generaciones, lo que trae como consecuencia una intromisión en la apreciación formal, concerniente al sistema semiótico musical y su contenido emocional; quizá de ahí aflore la intencionalidad de descartarlas.

Se reconoce que la perspectiva de conservación de valores del pasado ha estado presente en las documentaciones de cantos y juegos infantiles socializados en México. Se ha aceptado la elaboración histórica del propio pasado como una característica de la cultura occidental: “La historia nace, precisamente, del recuerdo y la reflexión sobre el pasado y de la conciencia de que el presente se retrotrae a un bagaje en el que se reconoce y en el que hunde sus propias raíces” (Fubini, 2008: 37). En la década de 1950, Vicente T. Mendoza

(1984) publicó *La lírica infantil de México*. Su interés, afirma, era “salvar del olvido todos aquellos cantos que han llegado hasta nosotros y que fueron el patrimonio de nuestros padres y abuelos” (p. 13). El compendio abarca cantos heredados de la cultura hispánica con temáticas como el arrullo, las festividades religiosas y los juegos para niños de entre 6 y 7 años.

Encontramos que el interés por preservar estos cantos en la memoria cultural ha seguido vigente. En el libro titulado *Niñez. Spanish Songs, Games, and Stories of Childhood*, Virginia Nylander Ebinger (1993) publicó las canciones y materiales populares recolectados durante toda su vida y, entre sus fuentes de consulta, aparece el compendio de Mendoza. Por su parte, Partida-Valdivia (2021) estudió el reconocimiento de las canciones de esta colección en niños de entre 8 y 12 años en el estado de Nayarit y reportó que algunas de ellas aún siguen presentes en el oído de los niños. Los cantos reconocidos por el 50 por ciento o más de los encuestados fueron “A la ruru niño”, “A la rueda de San Miguel” y “La muñequita”. Los cantos para pedir posada, en cambio, fueron los menos reconocidos, situación que abre posibilidades para analizar los significados músico-culturales de los niños en el presente.

Recientemente, en una investigación realizada en la zona metropolitana de Guadalajara se evidenció que los cantos de arrullo que las madres cantan a sus hijos, a excepción de “A la ruru niño” –que, coincidentemente con el estudio de Partida Valdivia, sigue vigente– no provienen de la lírica hispana de finales del siglo XIX y principios del XX, sino de ejemplares populares de su historia presente:

[...] Ella, aún sentada, súbitamente lo toma en brazos, e inclinándolo su cuerpo hacia él, lo mece mientras le comienza a cantar una canción que popularizó la Sonora Tropicana a ritmo de salsa: *Ese chico es mío*, pero, curiosamente, le cambia la letra original de la siguiente forma: ese niño es mío; mío, mío, mío; mío, mío, mío; mío y nada más. Repite el estribillo mientras el niño sonríe, la escucha complacido y se deja mecer entre sus brazos. [...] al escuchar a esa madre cantar a su hijo: “Ese niño es mío”, a ritmo de salsa, probablemente, si somos mexicanos, si somos tapatíos, la hemos bailado y nos permite evocar la emoción de nuestra propia historia (Gómez-Martínez, 2021: 7, 13).

La investigación de Gómez-Martínez (2021) revela que, a pesar de que en la escuela se socialicen cantos de antaño, lo que permanece en el oído de los

sujetos son los ejemplares a los que están expuestos de forma cotidiana a través de los medios de comunicación. Desde el punto de vista educativo, ¿podría ser este fenómeno un indicio de la necesidad de implementar un cambio de paradigma? De acuerdo con Scott, Posner, Martin & Guzmán (2018), la unión de objetivos educativos con los de sus usuarios es una alternativa práctica de la educación que se legitima mediante el poder que tiene el conocimiento local contextualizado. Este tipo de conocimiento, afirman los autores, abre paso a la emancipación del individuo.

Aquí será importante subrayar que, colocarnos en el terreno de la historia del tiempo presente y comprender este fenómeno como indicios de cambio social, no implica tomar una decisión maniquea precipitada que ignore las ópticas conservadoras para imponer ópticas emancipadoras. Se trata, pues, de conciliar los horizontes del pasado con los del presente (Gadamer, 1999), para abrir paso a otra forma de conciencia colectiva sustentada en una intencionalidad social que comprenda la pluralidad, la empatía, la intersubjetividad y la co-subjetividad (Mathisen, 2005).

[...] No por esto debe concluirse que la música constituye un eterno presente donde todo es posible, donde todo está permitido. Se trata, más bien, de reconocer que la música pone en escena un modo diferente de historicidad, un modo distinto de conciencia de la propia historicidad y, en consecuencia, un diverso modelo de memoria histórica. [...] La música nos ha enseñado, sobre todo en lo que hace referencia al pasado, una forma inédita de cómo la historia, su propia historia, puede ser vivida y transmitida fuera de los canales palaciegos y académicos; una forma ni mejor ni peor que la del modelo humanista e historicista. (Fubini, 2008: 48)

La voz de la experiencia docente nos alerta sobre el desinterés que existe por la composición para la audiencia infantil en algunas licenciaturas de México, como la de la Universidad de Guadalajara, donde a las personas que anhelan componer se les enseña a escribir obras para formatos instrumentales, de cámara, orquestales o vocales; también a aspirar al dominio técnico, estético, formal, estructural y a dominar un sinnúmero de etcéteras que, si bien son temas vastos e importantes para la tarea compositiva, a la larga, terminan por ser sólo un medio académico.

No es habitual que se enseñe a las personas que desean componer a conectar con sus emociones, un lugar de donde surgen materiales importantes, que crean un vínculo fortísimo para conectarnos entre humanos. Como lo expone Enrico Fubini (2008), la estética musical ha estado dominada por diversas especulaciones sobre la naturaleza de los sonidos, la mayoría, limitadas a las reglas de un único sistema tonal que ha sido calificado como un lenguaje autónomo analizable desde su naturaleza matemática: “Quien ha investigado la naturaleza matemática de la música se ve empujado a destacar más los valores intelectuales y metafísicos vinculados al arte de los sonidos que esos otros de orden emocional” (p. 32), de ahí la importancia de incluir el análisis de contenido emocional en el currículo universitario.

El análisis del significado afectivo de la estructura musical puede facilitar el diseño de estrategias de difusión, que van desde la elección del repertorio idóneo para lograr un efecto deseado, hasta el diseño de intervenciones didácticas que abarquen el rango de público esperado. (Correa y Carbajal-Vaca, 2021: 188).

Desde la perspectiva de la historia del tiempo presente nos preguntamos qué y para quién componen nuestros músicos actualmente, cuál es el discurso musical contemporáneo y si, inintencionadamente, nuestras comunidades están formando parte de lo que Laura Gutman (2023) llama un desastre ecológico, por no atender las necesidades actuales de los niños ni contribuir a la conformación de lo que ella conceptúa como una civilización niñocéntrica que actúe de manera respetuosa, amorosa y solidaria. Si los compositores han adoptado una actitud niñocéntrica, el compositor estaría enfrentando uno de los principales desafíos que plantean las pedagogías críticas: alejarse de un currículo prescriptivo para centrar su atención en el aprendizaje del niño, de manera que el conocimiento surja de la experiencia y de las interacciones sociales y con la naturaleza (Scott *et al.*, 2018).

Probablemente un ejemplo de nuestra historia presente de la educación musical en México que ha asumido esta responsabilidad emancipadora lo encontramos en el educador y compositor César Tort:

[...] se enfocó fuertemente en los recursos musicales de diversas culturas que cohabitan el territorio mexicano. En ellas encontró una vasta fuente de inspiración como creador, trabajó el oficio de la composición para reelaborar

la lírica infantil, la música tradicional y aprovechó los instrumentos de distintas regiones del país que le posibilitaron explorar timbres y sonoridades que, a su vez, dan cuenta del imaginario de su época en torno a la identidad nacional. (Payán-Ramírez, 2021:110)

Hoy entendemos que las necesidades educativas van más ligadas a un modelo socio-ecológico (Abril & Abril, 2017) con el que se aspira a contribuir al desarrollo humano. Desde la perspectiva ecológica de Bronfenbrenner (1987), este desarrollo está influido por distintas dimensiones –incluyendo una política– las cuales interactúan en un sistema a nivel *micro*, *meso* y *macro* para propiciar “un cambio perdurable en el modo en que una persona percibe su ambiente y se relaciona con él” (p. 23).

Se asumió que estudiar los procesos compositivos desde la perspectiva socio-ecológico-educativa permitirá comprender la dificultad que algunas de nuestras instituciones han tenido para:

[...] conectar de manera fructífera la práctica creativa con la tradición musical de origen diverso; no necesaria ni enfáticamente de origen europeo como modelo colonial, sino una tradición que facilite una interpretación sobre las necesidades de una comunidad culturalmente plural y muy variada y que en su propia amplitud requiere la formación de criterios y métodos propios, y no copias directas de moldes ajenos. (Pareyón, 2021: 270)

## **Solo: La analogía como detonante del proceso creativo**

Comprender un proceso compositivo nos invitó a reflexionar sobre el concepto de creatividad. A pesar de que artistas e inventores han atribuido sus logros al arduo trabajo invertido en la tradición de lo que se ha llamado genéricamente música académica, de forma general se ha aceptado que el compositor posee un talento especial de origen desconocido.

A pesar de que Bach insistía en que cualquiera podría haber hecho lo que él hizo con suficiente esfuerzo, la forma en que concebimos el proceso de composición minimiza la influencia de la tradición (por no mencionar el papel del esfuerzo) y, en cambio, enfatiza los “poderes” especiales del compositor

individual. Dada esta concepción del compositor como demiurgo, no es de extrañar que la composición tienda a ser vista como un proceso misterioso. (Benson, 2003: 10-11)

La creatividad, señala Achouri (2014), vive de la intuición y muchas soluciones creativas se preparan inconscientemente, por lo que el intento por describir el proceso detalladamente parece infructuoso. Benson (2003) señala que ni Mozart ni Beethoven pudieron explicar de dónde surgían sus ideas y que Copland aseguraba que un tema musical era como “un regalo del cielo” (p. 38).

Para desentrañar el enigma de la intuición, la investigación ha dirigido su interés en comprender dos fenómenos: el talento y la experticia. La investigación del talento se enfoca en identificar las capacidades a edad temprana, y la de la experticia estudia, retrospectivamente, la combinación de experiencia y pericia a partir del rendimiento obtenido para indagar cómo se logró. Este tipo de investigación ha atribuido la excelencia en el desempeño a la capacidad de aprendizaje y no al talento (Achouri, 2014).

Para ser “original”, señala Benson (2003) hay que ir más allá de las reglas previas y proponer las nuevas que creó indirectamente. Para Edward de Bono (1999) es ‘creativo’ quien confecciona algo que antes no existía; se identifica por algún rasgo particular que no es obvio, razón por la que le otorga valor. Como se señaló en el capítulo de Intencionalidades compositivas, para este autor, la creatividad no es resultado de algo inexplicable sino resultado de un sistema de información autoorganizado que inicia por una provocación “po”.

En este sentido, atendiendo a la libertad compositiva deseada para la investigación y, tomando como provocación el título del proyecto –“Así cantan los árboles de mi región: voces de esperanza para México”–, el compositor con quien se entabló este diálogo expresó que su proceso inició por explorar la posibilidad de utilizar como analogía compositiva la idea de un *bonsái* sonoro. El concepto de analogía ha sido descrito como un criterio generalizado de lo simbólico, el cual es frecuentemente utilizado en contextos estéticos y científico-culturales; apela a juicios de semejanza que varían en cada persona, de acuerdo con el lugar y el tiempo en el que se emiten. Se trata de un proceso cognitivo, heurísticamente relevante, para reconocer el entorno cotidiano, aunque no pueda determinarse por estándares lógicos (Nöth, 2000).

Aquí valdrá la pena detenernos en el significado del concepto de ‘heurística’, el cual ha variado a través de la historia. Gastón Breyer (2007) sintetiza la heurística como el “momento de invención, descubrimiento” (p. 10); considera que la comprensión del concepto ha sido un proceso que comenzó en la dialéctica entre el acto de “descubrir” y el de “inventar”; ambas acciones con el propósito de buscar. Al descubrir se logran encuentros, hallazgos y reconocimientos, ya sea por azar, o bien, por reflexión y voluntad. Al inventar, en cambio, se imagina, se crea, se fantasea. De acuerdo con Cyrus Achouri (2014), los artistas son como investigadores que buscan su propio camino en el mundo, una analogía que se hizo evidente en el compositor cuando relató su propio proceso heurístico.

Cuando exploró las características del *bonsái*, descubrió que estaba pasando por alto “el poderoso concepto de ‘región’” que le hizo reflexionar en que un árbol nunca se encuentra aislado, siempre hay un entorno, diversos elementos topográficos que lo rodean: “el árbol es un ente inserto en lo majestuoso del paisaje, entre elementos que no se contemplan en el arte del *bonsái*”. Por lo anterior, la analogía del *bonsái* que, en su opinión “quedaba corta”, impulsó el proceso creativo a continuar la búsqueda de otras analogías hasta llegar al arte del *saikei* japonés, cuya traducción es ‘paisaje plantado’: “El *saikei* no tiene límites; evita la formalidad rígida que a menudo es evidente en el *bonsái*, por lo que se prestaba más a la experimentación y la libertad en la composición” (Kawamoto, 2014).

A diferencia del *bonsái*, su creador –Toshio Kawamoto– incluye en su técnica el micro paisaje, una suerte de fotografía viva de un escenario natural con más elementos (Kawamoto, 1976). El *saikei* tiene mayor énfasis en la forma y la estructura del paisaje que el *bonsái*; tiene mucha más libertad en el diseño y los materiales, características que contribuyeron a que el compositor se distanciara de la estructura rígida del *bonsái*.

Caracterización del *saikei* (Kawamoto, 2014):

- Mayor énfasis en la forma y la estructura del paisaje.
- Libertad en el diseño.
- Ausencia de reglas para agrupar árboles y elementos.
- Inclusión de elementos fijos que conforman el esqueleto del paisaje para hacerlo más realista; como rocas que semejan montañas y acantilados.

- El *saikei* no se enfoca en los detalles del árbol.
- El tamaño es limitado.
- Integra árboles inmaduros y de múltiples especies.
- Los principiantes pueden obtener resultados efectivos en poco tiempo.
- Los árboles no requieren manipulación especializada.
- El paisaje puede transformarse con nuevos árboles.
- Los árboles integrados en el paisaje se conservan y pueden ser transformados posteriormente en un *bonsái*.

Se infiere que, a partir de esta analogía con las características del *saikei*, el compositor comenzó a conceptualizar sus creaciones, en sentido metafórico, como ‘paisajes sonoros en miniatura’, noción que trascendió el significado literal original hacia un significado figurativo. Es así como comenzó a configurar el ciclo que tituló “5 *saikei* sonoros para la niñez”:

1. “Las plantas”, para voz de niños y piano.
2. “Viento”, para voz de niños y piano.
3. “El mezquite y el huizache”, para dos o dos grupos de niños sin instrumentos.
4. “Árbol”, para un grupo de niños.
5. “Así cantan los árboles tapatíos”, para al menos dos niños con dispositivos móviles con acceso a internet.

Entre las descripciones del *saikei* hay algunas frases que motivaron el planteamiento de preguntas sobre elementos concretos que podrían tener un equivalente en la forma musical, por ejemplo: “Dado que el *Saikei* está influido por escenas de la naturaleza, el estudio cuidadoso de las montañas y los paisajes que retratan la escena que le gustaría recrear ayudará a que su *Saikei* se vea natural” (Kawamoto, 2014: 4). Entre los elementos que componen el paisaje hay ‘árboles’, ‘rocas’, ‘montañas’, ‘acantilados’, que no se comprenden de manera literal en el discurso musical, pero que quizá podría haber relacionado con contenidos de la estructura musical, como melodías, armonías, ritmos, timbres, articulaciones, *tempi*, señalados por Correa (2020) como elementos del contenido emocional.

A partir de un primer acercamiento interpretativo, se reconoce que el compositor utilizó elementos lingüísticos que transformó en los títulos de las

creaciones. Es evidente que existe una correspondencia entre las escenas de la naturaleza y los conceptos que integró de su contexto cultural-natural: mezquite, huizache, tapatío, internet. Esta primera comprensión es conceptual, gracias a que los interlocutores disponen de una lengua común; sin embargo, un estudio hermenéutico-musical requiere la interpretación de otros sistemas semióticos no lingüísticos. El conocimiento de las artes, señaló Alexander Baumgarten, no pasa por el concepto, sino por los sentidos: “lo universal está ahí por sí mismo, de modo sensible” (Gadamer, 2002: 185). De este modo, para descubrir el potencial comunicativo de la propia estructura sonora, se recurrió al diálogo hermenéutico que inició con la transformación de las analogías explícitas que ofreció el compositor en las preguntas que permitieron abrir diversas temáticas inherentes al proceso creativo.

## Coro: Resultados del diálogo hermenéutico

Se ha expuesto que el método de este estudio se fundamenta en la comunicación hermenéutica para comprender el proceso compositivo mediante la fusión de horizontes (Gadamer, 1999). En este caso, el de dos sujetos que ejercen los oficios de la música y la investigación, cuyos horizontes temporales y locales son distintos, por lo que se aspira a su ampliación.

Desde el punto de vista del compromiso ecológico con el desarrollo humano (Ramos Pontes, Souza da Costa Silva & Colino Magalhães, 2019) –aproximación biológica delineada por Uri Bronfenbrenner–, se comprende la generación de conocimiento como una construcción social que es producto de la interdependencia persona-contexto; es decir, el conocimiento surge de la interacción entre investigadores y participantes en un lugar y tiempo determinados.

La dinámica de diálogo hermenéutico es una perspectiva fenomenológica para comprender la experiencia consciente del sujeto tal como la vive (Woodruff-Smith & Thomasson, 2005). Tomando como base las características del *saikei*, expuestas en el apartado anterior, se idearon preguntas que, hipotéticamente, motivarían al compositor a descubrir su propio proceso creativo y dialogar sobre él. Así, se dialogó sobre la estructura y libertad compositivas, las reglas de agrupación, los elementos fijos que conforman el esqueleto de los cinco paisajes sonoros, la extensión, la analogía con la inmadurez de los elementos que

los integran, los resultados esperados, entre otros aspectos surgidos espontáneamente durante el diálogo sobre los que aún no se había reflexionado.

De manera general, el compositor refiere que sí se enfocó en la libertad del diseño y, respecto del énfasis en la forma y la estructura, considera que influyó sólo en algunos casos. En la miniatura *Las plantas*, para piano y voz, por ejemplo, el autor describe que comenzó con una estructura que califica como “muy clásica” y la acompaña con el adjetivo “cuadrada”, por estar basada en frases y semifrases, lo que nos ofrece información sobre los elementos compositivos conscientes adquiridos en su formación académica. En esta pieza se integraron indicaciones convencionales de la notación del sistema musical tonal. Al tratarse de signos altamente socializados en las comunidades académicas –*símbolos*, en la concepción semiótica peirceana– se espera que sean recreados de manera muy similar entre los intérpretes; es decir, el espacio para la intencionalidad del intérprete está delimitado por la estabilidad del sistema semiótico. El papel de un “músico clásico”, señala Benson (2003), es el de un modesto y fiel servidor de la partitura del compositor, por lo que el “margen de maniobra es relativamente pequeño y debe mantenerse cuidadosamente controlado” (p. 5).

El compositor señala que la miniatura “Viento”, para piano y voz, también tiene una estructura; sin embargo, la considera “más orgánica, puesto que la vida de los eventos sonoros depende de la resonancia de los *clusters* que detonan los eventos subsiguientes”. Se reconoce, en este caso, el énfasis en la libertad y, al utilizar el concepto “vida”, evidencia la visión ecológica que le motivó a buscar mayor flexibilidad en su proceso creativo. Los recursos de notación no se restringen al sistema de notación tonal, sino que incluye signos lingüísticos adicionales –por ejemplo, “registro aproximado”– que, siguiendo el señalamiento de Benson (2003), ofrecen un mayor espacio para que entre en juego la intencionalidad del intérprete en el acto performativo.

Cuando el compositor señala que en la miniatura “Viento” se requerirá dirigir la atención hacia la sonoridad del instrumento, se infiere que el intérprete comenzará a activar su creatividad y a hacer funcionar el sistema de información autoorganizado propuesto por De Bono (1999). Se advierte que algunas indicaciones podrían no ser del todo transparentes para el ejecutante; sin embargo, este espacio brumoso se interpreta como una intencionalidad compositiva. Se anticipa que la interpretación referida al sistema semiótico lingüístico se tornará polisémica en el concepto “Contemplativo”, el cual, de forma imprecisa apela a la meditación intensa, a la complacencia, a la bondad, a la especulación,

la pasividad y a la divinidad. La polisemia amplía las posibilidades performáticas y, con ellas, el espacio para explorar la intencionalidad del intérprete. Se infiere que el mismo fenómeno estará presente en las otras tres miniaturas del ciclo que están aún en proceso. El compositor considera que la estructura y la forma no son realmente relevantes: “[...] lo importante son los contenidos y de ellos se desprenderá<sup>1</sup> alguna estructura y forma”. Esto indica que el compositor espera que sea el propio intérprete quien estructure su experiencia musical y, probablemente, el escucha actuará en consecuencia, con lo que se verificaría la tesis de Benson: la composición es improvisación.

Respecto de las reglas de agrupación y los elementos que, desde la intencionalidad compositiva, ‘debían’ contener sus creaciones, el compositor no ahondó en la explicación, sólo expresó que en algunas de las miniaturas sí las consideró y en otras no. En el momento en que el compositor relató su proceso, calificó las miniaturas sonoras como ‘inmaduras’, pues aún estaba trabajando en ellas; sin embargo, comentó: “Cuando estén terminadas, supondrán un trabajo madurado”. Esta respuesta abre una nueva oportunidad de investigación musicológica. Cuando el compositor haya concluido el ciclo y que, a su vez, refiera que las miniaturas se encuentran en un estado de madurez, será el momento de realizar un análisis musical con mayor profundidad.

En relación con el aspecto de los ‘detalles musicales’, que corresponden análogamente a los que se cuidan en el tratamiento de un *bonsái*, el compositor considera que su decisión varió en cada miniatura: “[...] para muchas no es importante el personaje (árbol) en sí, haciendo analogía con elementos musicales tradicionales como lo son la melodía, la armonía, el ritmo, sino los resultados de los entornos (efectos, resonancias, espacialidades, etc.)”. Conjeturamos que estos elementos que refiere como “entornos” son, probablemente, los que coinciden con los elementos que conforman el paisaje, expuestos anteriormente: ‘árboles’, ‘rocas’, ‘montañas’, ‘acantilados’. Resulta significativo que el concepto de “personaje” haya sido utilizado para referirse al árbol. Al igual que en la canción “Sí creí” del maestro Darío Escobedo y Karen Sofía Martínez Zamora, se reconoce la figura retórica de prosopopeya –o personificación–, con el que se le ha otorgado un atributo humano al árbol. Estos casos, quizá fueron motivados por el propio título del proyecto “Así cantan los árboles de mi región” el cual se asocia a una metagoge (García Barrientos, 1998), ya que se le atribuyen al árbol

---

1 Lo expresa en futuro porque al momento del diálogo las composiciones aún estaban en proceso.

cualidades sensoriales. Este fenómeno de mimesis –imitación de la figura retórica– confirma el potencial del componente “po” –provocación– de la teoría de De Bono (1999) como detonante del proceso creativo; también se presenta la mimesis –como fenómeno de imitación de la naturaleza– cuando el compositor señala que sus creaciones sí podrían tener la capacidad para representar algún tipo de realidad, principalmente, en “Viento”. En algunos casos, cree que incluso sería posible “ver las cadenas montañosas”, o lograr “evocaciones de animales”.

En relación con la extensión de las miniaturas, el compositor refirió que es variable. Tres de ellas no tienen límite porque no se especifica la duración ni fueron estructuradas en compases. Dos de las piezas sí están delimitadas por el número de compases; una de estas dos incluye un indicador de tiempo, por lo que se prevé una duración específica y, en la otra, el tiempo siempre dependerá de la resonancia natural del piano, fenómeno en el que la intencionalidad del intérprete se activará con mayor fuerza, como se expuso anteriormente.

El compositor refiere la relación con la característica de ‘multiplicidad de especies’ del *saikei*, como “multiplicidad de gestos, en algunos casos, derivados de la fonética de las palabras; en otros, derivados de lo indeterminado de la retroalimentación de los dispositivos móviles”. Aquí es evidente la perspectiva ecológica que ha integrado los elementos del entorno natural –fonética humana–, y la tecnología telefónica que, en las nuevas generaciones, parece haberse convertido en una extensión del cuerpo o, como lo señaló Roger Bartra (2014), en una prótesis cultural, un exocerebro que funciona con recursos simbólicos, signos y señales como una extensión de los sistemas biológicos.

En las características del *saikei* se enfatiza que un lego podría incursionar en su realización y obtener resultados exitosos en poco tiempo. En este sentido, se preguntó al compositor si consideraba que los niños sin conocimientos musicales podrían tener resultados efectivos en poco tiempo. El compositor considera que en algunas los resultados serían casi inmediatos y en otras se requeriría mayor inversión de tiempo; especialmente por la preparación técnica para la interpretación, que no estaría al alcance de las mayorías:

[...] hay miniaturas para piano y voz, entonces en dichos casos se reduce la viabilidad a personas con acceso a piano. Hay una miniatura para la cual es indispensable internet y al menos dos dispositivos móviles que se puedan conectar entre sí, supongo que eso reduce la viabilidad. Hay una que se podría hacer sin ningún problema por cualquier grupo de personas, ya que los niños

deben de salir en ese momento a elegir sus “instrumentos” (piedras, ramas, zapatos, cuerpo, etc.). (Compositor)

Al igual que en los *saiki*, el compositor considera que a partir de las miniaturas sonoras creadas será posible desarrollar nuevos paisajes, incluso crear una pieza más cercana a las características de un *bonsái*: “[...] pero no sé para qué alguien quisiera hacer eso [ríe]”. Posteriormente, el compositor expresó algunas recomendaciones sobre los elementos musicales que podrían implementar los músicos que deseen componer miniaturas sonoras inspiradas en la analogía del *saiki*:

[...] que se permitan la libertad a sí mismos, que intenten pensar más allá de su elemento principal y presten atención a los elementos que rodean al mismo, otorgándoles la importancia que merecen, para poder generar un paisaje mucho más enriquecedor y que la audiencia pudiese fijar su atención en los detalles y no sólo en las capas principales; de igual manera, que intenten capturar un momento y hacerle una fotografía viva. (Compositor)

## Outro: Conclusiones

En primera instancia, este trabajo ofreció a músicos e investigadores la oportunidad de dialogar para explorar juntos, como un proyecto integrado, la diversidad de intencionalidades en los procesos compositivos. Se ha logrado documentar una forma de acercamiento fenomenológico a la experiencia de un compositor durante su proceso creativo.

Problematizar el adultocentrismo en las composiciones dedicadas a la infancia, las cuales requieren intérpretes profesionales, permitió que el compositor tomara distancia de las propuestas tradicionales para abrir paso a nuevas intencionalidades compositivas.

Durante el proceso de diálogo se reflexionó sobre algunas piezas para piano y voz, donde la parte vocal es ejecutada por cantantes con entrenamiento en *bel canto*, por lo que no son adecuadas para ser interpretadas por legos; también se cuestionó si los textos son adecuados para las audiencias infantiles actuales y si las temáticas son propiamente de interés infantil, es decir, si hay indicios en los compositores de intencionar una actitud niñocéntrica.

Se enfatizó que, lo alarmante en no intencionar esta actitud niocéntrica en un siglo como en el que vivimos, entre los sistemas y contextos en los que nos desarrollamos y, aunados a nuestras circunstancias y culturas, terminamos por ser adultos fracturados, poniéndonos máscaras de egos que nos ayudan (o tal vez no) a creer que sobrevivimos en el ámbito en el que nos desenvolvemos. Con el tiempo, vamos olvidando el niño que fuimos y, por ende, el que somos. Lo anterior, en parte, dirige por lo regular las intencionalidades compositivas hacia lugares de competencia, alejándonos así del compromiso de compartir y del interés por otras creaciones que han sido consideradas de menor importancia, como la composición para las audiencias infantiles.

Rara vez se impulsa o nos impulsamos a hacer piezas tan complejas como puede ser la composición creada para niños, se ignora la virtud que hay en ello y el reto que representa pensar compositivamente desde la niñez (por olvidada, reprimida, adiestrada, condicionada) que pudiéramos llegar a ser, para la niñez actual. Quizá habrá que comenzar a reflexionar en tratar a los niños como personas completas y no como una especie humana fragmentaria. Personas que pueden tomar decisiones, aportar a la creación con sus opiniones, sus universos imaginativos e intencionalidades y, con ello, llegar a acuerdos colectivos a través del diálogo.

Se confirma que la analogía del *saikei* cumplió con la función de provocación que, en sentido fenomenológico arropa una intencionalidad explícita y se evidencia la labor del compositor como investigador al distanciarse de la noción de *bonsái* para buscar otras analogías más convenientes para su intencionalidad compositiva.

La conversación hermenéutica mostró de manera suficiente que el compositor relaciona conscientemente las analogías utilizadas como provocaciones en su proceso compositivo; sin embargo, el diálogo intencionado reveló que no todas las características de la analogía elegida pasaron por un proceso de reflexión previa, por lo que el acercamiento fenomenológico hizo posible la reflexión y la comprensión del proceso, incluso para el mismo creador.

Esta colaboración representa, entre otras cosas, una oportunidad para volver a la parte más humana que ha quedado desconectada, reencontrarse con intereses primarios y una invitación a componer para las audiencias más honestas, ésas que no aplauden si no les agrada, ésas que dicen la verdad sin importar nada, las mejores audiencias, empero las más olvidadas. A su vez, en una sociedad como en la que vivimos, es de vital importancia poner la música

en función de alguien, algo o cierta comunidad y que deje de ser lo sonoro, un objeto estético detrás de una vitrina para ser admirado, es decir, llevar la fruición al campo de batalla, a ensuciarse las manos.

[...] y nació la idea de los “5 *saikei* sonoros para la niñez”, bajo la premisa de abrazar conciencia medioambiental, a través de micro paisajes sonoros que tuviesen relación con los árboles y lo natural en un sentido poco más panorámico. El entrenamiento compositivo llevó a iniciar con una pieza para voz y piano, después hubo conciencia de lo inadecuada de esa decisión, ya que discriminaba a muchas de las poblaciones que no tienen acceso a un piano para poder ejecutarla. Después, gracias a la luz verde de la directora del proyecto para echar a volar la creatividad surgieron ideas para otras piezas donde son necesarios dispositivos móviles e internet –mismo caso discriminatorio–; [por último] ningún material excepto dos niños o dos grupos de niños sin necesidad de un entrenamiento vocal académico, así como cotidiáfonos. (Compositor)

## Referencias

- Abril, C. R.; Abril, J. E. (2017). Educación Musical Escolar en las Américas: Condiciones, Prácticas, y Políticas desde una Perspectiva Socio-Ecológica. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 14, 29-45. <https://doi.org/10.5209/RECIEM.57178>
- Achouri, C. (2014). *Talent: Wie entscheidend ist es wirklich für Erfolg?* Springer Gabler.
- Bartra, R. (2014). *Antropología del cerebro. Conciencia, cultura y libre albedrío*. Fondo de Cultura Económica.
- Benson, B. E. (2003). *The Improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*. Cambridge University Press.
- Breyer, G. (2007). *Heurística del diseño*. Nobuko.
- Bronfenbrenner, U. (1987). *La ecología del desarrollo humano. Experimentos en entornos naturales y diseñados*. Paidós.
- Chew, S. A. (2018). Representations of Black Womanhood in Mexico. *Studies in Latin American Popular Culture* 36, 108-127. <https://www.muse.jhu.edu/article/696188>

- Correa, J. P. (2020). *El análisis del contenido emocional de la música y cómo usarlo para una ejecución expresiva*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. <https://libros.uaa.mx/index.php/uaa/catalog/view/87/62/419>
- Correa, J. P. y Carbajal-Vaca, I. S. (2021). Códigos del significado afectivo de la música. En Gómez- Goyzueta, X. *Artes, Lengua y Cultura: Construcción de Saberes y Deconstrucción de Conocimiento*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, pp. 167-194. <https://libros.uaa.mx/index.php/uaa/catalog/view/133/124/625>
- De Bono, E. (1999). *El pensamiento creativo. El poder del pensamiento lateral para la creación de nuevas ideas*. Paidós.
- Fubini, E. (2008). *Estética de la música*. Machado.
- Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Paidós.
- Gadamer, H.-G. (1999). *Verdad y Método I*. Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (2002). *Anotaciones hermenéuticas*. Trotta.
- García Barrientos, J. L. (1998). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Arco.
- García, O. A. (2015). Poética literaria y musical de Francisco Gabilondo Soler “Cri-Cri”. *América sin nombre* 20, 81-90. DOI: <https://doi.org/10.14198/AMESN.2015.20.07>
- Gómez Martínez, R. G. (2021). *El canto materno a los niños pequeños de familias tapatías un análisis cultural en la Zona Metropolitana de Guadalajara, Jalisco* [Tesis de doctorado]. Universidad Autónoma de Aguascalientes. <http://hdl.handle.net/11317/2109>
- Gutman, L. (2023). *Una civilización niñocéntrica. Cómo una crianza amorosa puede salvar a la humanidad*. Universidad de Guadalajara.
- Hanslick, E. (1854) Cap. VII “Die Begriffe” “Inhalt und Form” in der Musik. En *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft pp. 95-104.
- Ibarra, J. (2022, 21 de julio). Remasterizan obras de Gabilondo Soler Cri-Cri que nunca estuvieron en un disco. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2022/07/21/espectaculos/a07n1esp>
- Infobae (2019). “Cri-Cri es racista”: la opinión de Rubén Albarrán, de Café Tacvba, sobre el legendario músico mexicano. <https://www.infobae.com/america/entretenimiento/2019/03/12/cri-cri-es-racista-la-opinion-de-ruben-albarran-de-cafe-tacvba-sobre-el-legendario-musico-mexicano/>
- Jahren, H. (2017). *La memoria secreta de las hojas. Una historia de árboles, ciencia y amor*. Paidós.

- Lawn, C. & Keane, N. (2011). *The Gadamer Dictionary*. Continuum.
- Lozano-Díaz, V. (2006). *Hermenéutica y fenomenología. Husserl, Heidegger y Gadamer*. Edicep.
- Mathisen, K. (2005). En D. Woodruff-Smith & A. L. Thomasson (2005). *Phenomenology and Philosophy of Mind*. Clarendon Press, 235-252.
- Mendoza, V. T. (1984). *Lírica infantil de México*. Fondo de Cultura Económica.
- Morán-Quiroz, H. M. (1998). Mujeres, canciones y educación. *Estudios Jaliscienses* 31. El Colegio de Jalisco, 54-67. <http://www.estudiosjaliscienses.com/1998/02/01/num-31/>
- Nöth, W. (2000). *Handbuch der Semiotik*. Metzler.
- Nylander-Ebinger, V. (1993). *Niñez. Spanish Songs, Games and Stories of Childhood*. Sunstone.
- Oliveira-Alcaide, H. (2006). La música compuesta por Manuel M. Ponce para los Jardines de Niños y su aplicación en el Programa de Educación Preescolar vigente. [Tesis de Licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México. [https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB\\_UNAM/TES01000609212](https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000609212)
- Palafx, J. A. (2022). En el nombre del cielo, os pido... la letanía para pedir posada ¡completa! *Música en México*. <https://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/en-el-nombre-del-cielo-os-pido-la-letania-de-las-posadas-completa/>
- Pareyón, G. (2021). Privaciones y constricciones en la carrera de Composición Musical en la Universidad de Guadalajara: cinco décadas (1969-2019). En I. S. Carbajal-Vaca, *Historia presente de la educación musical de nivel superior en México. Un acercamiento al panorama nacional en 2020*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, 269-286. <https://libros.uaa.mx/index.php/uaa/catalog/book/122>
- Partida Valdivia, J. M. (2021). La vigencia de algunas piezas musicales antiguas en un contexto educativo de primaria en Nayarit. *A&H Revista de Artes, Humanidades y Ciencias Sociales*, (14), 37-56. <https://revistas.upaep.mx/index.php/ayh/article/view/234>
- Payán-Ramírez, M. A. (2021). César Tort, un hombre de su tiempo: Músico, compositor y educador. En L. Palacios (Coord.) *Pensamiento Pedagógico Musical Latinoamericano. César Tort –México*. Avanti-Fladem.
- PRONACES (2023). *Programas Nacionales Estratégicos*. CONACYT. <https://conacyt.mx/pronaces/>

- Ramos Pontes, F. A., Souza da Costa Silva, S., & Colino Magalhães, C. M. (2019). The Ecological Engagement, the Role of the Research Group and the Collective Construction of Knowledge. En S. H. Koller, S. dos Santos Paludo & N. Araujo de Morais (Eds.). *Ecological Engagement Urie Bronfenbrenner's Method to Study Human Development*. Springer, 233-256. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-27905-9>
- Rothenberg, D. & Ulvaeus, M. (2009). *The Book of Music and Nature. An Anthology of Sounds, Words, Thoughts*. Wesleyan University Press.
- Saikei, making a living landscape. (1976). *The Australian Women's Weekly* 27, 73-74. National Library of Australia. <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/55480208/5849978>
- Saikei. The History and Art of Japanese Landscape (2014). *The Dai Ichi Gazette* 29(12). <https://artofsaikei.com/misc/Saikei-091017-web.pdf>
- Scott, D., Posner, C. M., Martin, C., & Guzman, E. (2018). *Education System in Mexico*. UCL Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt21c4tg5>
- Woodruff-Smith, D. & Thomasson, A. L. (2005). *Phenomenology and Philosophy of Mind*. Clarendon Press.

# Aportes psicopedagógicos de las canciones ecológicas

*Karla María Reynoso Vargas*

*El término medio es, precisamente, el ecologismo personalista.  
En él se considera al hombre como «Humus pensante»,  
es decir, como un ser natural capaz de ser razonable  
con su entorno y no como su depredador.  
Se acepta como ser dependiente de su entorno,  
pero también como guardián suyo.  
Es una especie de guardabosques cosmológico.  
(Mauricio Beuchot, 2020: 47)*

## **Introducción**

El proyecto “Así cantan los árboles de mi región. Voces de esperanza para México” tuvo como propósito principal crear canciones didácticas que contribuyeran a desarrollar la conciencia ecológica de niños de educación básica, dotándoles de

conocimientos sobre los árboles y plantas regionales, para provocar reflexiones sobre su función vital en nuestro planeta, en los ecosistemas locales y en nuestra vida humana. De manera paralela, propició el desarrollo de habilidades pedagógicas, musicales y ambientales de quienes participamos; en este sentido, fue un proyecto transformador. Este capítulo presenta de manera sucinta algunos aportes psicopedagógicos tanto de las canciones ecológicas, como de su elaboración.

### **Aportaciones psicopedagógicas de las canciones ecológicas**

La canción es una de las formas características de construir la realidad en la medida en que expresa, representa y ordena la experiencia dinámica de la acción humana (Hemsey-de-Gainza, 1964). En el ámbito educativo se sabe que la canción es una herramienta poderosa para transmitir conocimiento, valores y tradiciones; pero, ¿por qué? Es un recurso didáctico atractivo y emotivo, lo que le vuelve invaluable debido a su capacidad para captar atención, presentar información, facilitar su retención, crear ambientes propicios para el aprendizaje, sincronizar a los miembros de un grupo, fortalecer el sentido de comunidad y cohesión entre los estudiantes, crear un ambiente colaborativo y motivador.

Timbres, tonalidades, ritmos, melodías y estructuras musicales modulan el estado de ánimo, lo que permite a los estudiantes generar un vínculo emocional con los contenidos y, por lo tanto, volviendo más significativos los aprendizajes. Su carácter lúdico reside precisamente en este vínculo emocional. Si bien, por el placer y la sensación de bienestar que provocan, la mayor parte de las canciones infantiles suelen ser divertidas y alegres, pero hay que aclarar que no sólo las canciones en tonos mayores y ritmos rápidos son didácticas. Hay muchos tipos de aprendizajes y cada uno se conecta de diversa manera con nuestras emociones. Sin importar el nivel de desarrollo o nivel educativo, los humanos incorporamos conocimientos acomodándolos en nuestros esquemas mentales en relación con lo que vivimos y cómo lo vivimos. Así pues, también hay aprendizajes cuyo impacto emocional implica tristeza, enojo o miedo. La música y las letras de las canciones pueden ayudar a gestionar adecuadamente la angustia o la incomodidad emocional producida por algunas experiencias. Parte del carácter didáctico de una canción es

precisamente modular la emoción adecuada para transmitir los mensajes y gestionar las emociones implicadas.

Aquello que se canta en la escuela debe ayudar a mejorar la calidad educativa, lo que significa que los contenidos deben ser relevantes para el alumno y, al mismo tiempo, promover valores universales. En este proyecto, los valores corresponden al respeto por la naturaleza y el cuidado ambiental, que vislumbramos no sólo como deseables sino como indispensables para que la humanidad pueda hacer frente a los grandes problemas ambientales actuales que amenazan la vida en nuestro planeta. El cuidado del medio ambiente constituye uno de los temas transversales más importantes en la educación actual, en todos los niveles educativos. En consecuencia, es un contenido obligatorio también dentro del campo de la educación musical (França, 2011). Como indica Valenzuela (2023), a primera vista, la música podría parecer irrelevante para este problema, pero es un recurso útil.

“Las canciones ecológicas son composiciones con letras inspiradas en dar a conocer un mensaje sobre la importancia del cuidado del medio ambiente, conciencia ambiental y desarrollo sostenible” (Huacasi-Valdivia, 2018: 21). Por sus alcances, tienen contribuciones para los campos de la educación ambiental, la psicología ambiental y la psicología musical. Son en esencia un recurso didáctico, en tanto que cumplen las funciones básicas (Gimeno Sacristán, 1981): son portadoras de conocimiento, tienen una función motivadora y una función estructuradora, esto último significa que permiten guiar ordenadamente las actividades de aprendizaje. En el campo de la educación ambiental permiten sensibilizar, dotar de conocimiento ecológico, interactuar con el ambiente, valorar y propiciar acciones proambientales, acciones sugeridas ya en la Carta de Belgrado (ONU, 1994). Por otro lado, no dejan de ser arte, como indican López-Abril *et al.* (2017), un arte con fin socioambiental, una puerta al asombro, a la maravilla por el entorno natural que nos rodea, la puerta a la pregunta y, por tanto, al aprendizaje significativo. Como toda manifestación artística permiten percibir y conocer de una forma nueva nuestro entorno y sus problemas, entender nuestra participación en ellos, establecer nuevas fórmulas para la reconexión con el paisaje y con la comunidad, potenciar la recuperación y la conservación de las relaciones entre los seres humanos y la naturaleza de la que formamos parte. El paisaje es portador de nuestra memoria cultural, cualquier intervención para su conservación se verá vinculada con las tradiciones y con el territorio.

Dada la situación de crisis ambiental en la que vivimos, se vuelve necesario reflexionar en cómo el arte puede contribuir a mejorar nuestra relación con la naturaleza de la cual somos parte, cómo generar dinámicas de acción-intervención artística de carácter colectivo, que generen un diálogo equilibrado con el espacio para comprender su función social y ambiental. Para ello, hemos de fomentar la creatividad y la participación social para la recuperación y la apropiación de espacios de intercambio y diálogo colectivo en conexión con la naturaleza, recuperando así paisajes y relaciones. La perspectiva artística es apasionada; y justamente es la pasión la que nos permite reconectar con nuestro entorno y nuestra comunidad, asumir responsabilidades y llevar a cabo acciones concretas. Como indica Simón (2013), las artes propician la participación activa de los estudiantes en experiencias, procesos y desarrollos expresivos, de tal manera que desarrollan una imaginación fértil, una inteligencia emocional y una “brújula” moral que aporta capacidad de reflexión, sentido de autonomía y libertad de pensamiento.

### **Aportaciones para quien elabora canciones ecológicas**

Desde el punto de vista metodológico este proyecto planteó retos derivados de su carácter multi e interdisciplinario, así como de la heterogeneidad de perfiles educativos. Fue un proyecto en el que participamos compositores, músicos instrumentistas, cantantes, educadores musicales, psicólogos e investigadores. Profesores y estudiantes trabajamos juntos en calidad de iguales. Cada quien aportó lo que sabía o podía. Nadie era experto en temas ambientales, por lo que la colaboración de especialistas fue fundamental. La realización de este proyecto, sin duda, nos hizo aprender a todos. Este apartado recuenta algunos de los aprendizajes que incorporamos, ya expuestos en el simposio realizado en el Seminario Permanente del Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (SEMPER) (Carbajal-Vaca *et al.*, 2023) y que consideramos plausibles de adquirir en proyectos similares.

## La socioformación en el marco de la “Educación Musical para el desarrollo sostenible”

La socioformación es una propuesta latinoamericana para la transformación de los procesos formativos. Propone un cambio paradigmático en la concepción de la educación por objetivos y contenidos a una educación por competencias centrada en la contextualización de los problemas, una educación que dé la práctica, desde el accionar en situación, donde los actores sociales responsables del hecho formativo se encuentran ante la compleja realidad de educar en la era del conocimiento. Ofrece un espacio inclusivo en el que tienen cabida todos por igual, favoreciendo el reconocimiento de la diversidad. Su enfoque por competencias se articula en la conjugación del pensamiento crítico y saberes necesarios que atienden el criterio fundamental de la permanencia de la vida (Rodríguez-Reinoso y Luna-Nemecio, 2019). El proceso de cambio que implica tiene raíces en el aprendizaje colaborativo, en comunidad, donde se vive la práctica del colectivo. Esto conlleva a la educación a una completa redefinición en todos sus ámbitos, uno de ellos la educación para las artes, en lo específico, la educación musical (Tobón, 2015).

Nosotros debimos rebasar las aspiraciones teóricas de la investigación y plantear un proyecto con impacto social, crear una comunidad académica colaborativa, involucrar a los estudiantes a componer canciones ecológicas que puedan ser implementadas en contextos reales, asumirnos todos como aprendices, tomar una postura personal sobre los árboles y las plantas que estudiamos, y dar prioridad al sentido didáctico de las canciones sobre el sentido estético.

La educación musical no escapa a los problemas estructurales ni a las concepciones pedagógico-didácticas centradas en modelos que no responden a las exigencias de hoy día (García López, 2018). Así, la vinculación a través de la composición de canciones ecológicas implicó momentos de cuestionamientos hacia lo ya aprendido: conceptos, metodología y música. Por ejemplo, ¿qué contenido ecológico es importante transmitir?, ¿qué es lo que vuelve didáctica a la canción?, ¿cómo resolver aspectos musicales?, ¿qué se puede hacer en el aula con esta canción?, ¿cómo se puede hacer más accesible?; es decir, la perspectiva socioformativa desplazó la reproducción e implementación de saberes ya construidos por la generación de iniciativas, tomas de decisiones y creación de materiales didácticos con un fin socioambiental. Los diversos encuentros

virtuales y seminarios llevados a cabo durante los años del proyecto permitieron externar todas estas cuestiones y desarrollar una interlocución sobre ello.

## Conocimientos ambientales

Cada participante debió investigar sobre el árbol o la planta elegida para su composición. Esto por sí mismo representó una investigación bibliográfica y adquisición de conocimientos. Una buena contribución se dio a través de colaboradores especialistas de los ámbitos de la ecología y la composición musical. Como nota útil para otros proyectos colaborativos hay que mencionar que la asesoría con especialistas se facilitó porque la comunidad de aprendizaje activamente puso a disposición sus contactos. Aprendimos nombres, datos científicos, desarrollamos la capacidad de identificar flora de nuestra región, sus necesidades y sus aportes ecológicos. Como quedó claro en las sesiones conjuntas, para poder componer las canciones, cada compositor generó un involucramiento personal, muchas veces emocional, y provocó reflexiones sobre aquello que escribió.

Quienes elaboraron documentos de titulación, incorporaron conceptos como “ecomusicología”, “bioculturalidad”, “patrimonio natural”; argumentaron la importancia del “desarrollo sostenible”, y discurrieron la necesidad de que los educadores musicales se involucren en temas ambientales.

## Apertura musical

En el contexto de programas universitarios que priorizan la música académica, (también llamada “clásica” o “cultura”), el proyecto ofreció libertad para realizar las composiciones. Esta apertura permitió crear música no-académica de manera “sí-académica”; generó un marco propicio para el desarrollo de procesos creativos y la expresión a través de estilos musicales diversos, de tal manera que cada compositor plasmó su mensaje y elementos expresivos de la manera en que le pareció más conveniente. Esta emancipación estética implicó asumir las decisiones tomadas de manera personal, justificar la elección de esos elementos y en muchos casos, confrontar ideas o solicitar apoyo.

Algunos compositores se pusieron como propósito elaborar canciones educativas que incluyeran no sólo datos ecológicos de la flora regional, sino

también estilos musicales regionales, lo que les supuso rescatar el folclor y abogar por el rescate del patrimonio cultural.

## Competencias pedagógico-musicales

La mayoría de los músicos participantes tenían conocimientos, al menos básicos, de teoría musical y composición. Pero los niveles formativos eran dispares: desde músicos en formación hasta compositores consolidados. Para los más novatos, elaborar la canción ecológica supuso el aprendizaje de algunos aspectos musicales: reglas armónicas, aspectos de notación, entre otros. Para los músicos más avanzados, acostumbrados a priorizar la estética, los retos fueron acotarse a los rangos vocales de los niños y crear elementos lúdico-musicales. Todos debimos pensar en contenidos que fomentaran la reflexión ecológica, que favorecieran el desarrollo de actitudes respetuosas, inclusivas y responsables, y en la utilización de lenguaje adecuado para la edad escolar escogida. En los seminarios hubo varias interlocuciones referentes a los procesos creativos y elementos didácticos de la canción, pues como se comentó en alguna ocasión: “No es lo mismo escribir canciones, que escribir canciones didácticas para niños”.

Quienes realizaron documentos de titulación, debieron fundamentar la canción ecológica como recurso didáctico. Debían explicar por qué la canción facilita el aprendizaje, ¿cuáles son esas características que la vuelven didáctica? Luego, complementaron su trabajo con algunas estrategias de implementación factibles de llevar a cabo con grupos de nivel primaria y con apoyo de profesores sin formación musical especializada. A ellos, dentro de las clases se les recordó la importancia del aprendizaje integrador. Un proceso artístico en la naturaleza nos permitirá aprender sobre sus características y sobre los ciclos naturales; descubrir el entorno; observar y contemplar el espacio de una forma distinta; recolectar y recoger elementos; clasificar y separar; amontonar y colocar; entrelazar y unir; dejar nuestra huella; habitar y ocupar el espacio. Todas estas acciones parten del descubrimiento sensorial y del aprendizaje cinestésico, son las que nos permiten analizar los elementos del entorno, sus interrelaciones, sus problemas ambientales, promoviendo el conocimiento profundo de nuestro entorno (López-Abril *et al.*, 2017).

Otros aprendizajes complementarios se dieron en la producción musical. Por una parte, el uso del *software* para editar las partituras, que principal-

mente fueron *MuseScore*, *Finale* y *Sibelius*. Por otra parte, los tesistas de la Universidad Juárez del Estado de Durango grabaron sus piezas musicales para proporcionar a los profesores de educación básica sin formación musical un recurso de apoyo en la implementación. En el marco de una experiencia educativa electiva, hicieron su propia producción musical.

## Conclusiones

Tal como ha expresado Tojeiro-Pérez (2019), una educación de calidad debe contribuir a la creación de un medioambiente más saludable, así como tomar conciencia de la problemática ambiental, para lo cual la música puede constituir un medio de concienciación, al representar una forma de conocimiento, comprensión y expresión de la cultura. Las aproximaciones interdisciplinarias entre música y medioambiente promocionan y divulgan iniciativas sostenibles, a la vez que se reformulan la educación musical y ambiental desde una visión innovadora.

La experiencia derivada de este proyecto permite recomendar la realización de proyectos artístico-ecológicos a través de comunidades de aprendizaje, la realización de estudios colaborativos y la toma de una perspectiva socioformativa que prioriza la resolución de problemas, como los socioambientales.

Las canciones ecológicas pueden convertirse en un elemento educativo con múltiples ventajas. Las proponemos como material didáctico para trabajar en el aula, para dar a conocer árboles y plantas regionales, como un medio de análisis crítico, reflexión y debate sobre las problemáticas ecológicas y riesgos ambientales locales; y como un elemento potenciador de la expresión socio-cultural de la propia realidad, al recoger creencias, visiones o emociones que surgen en torno a temas ambientales.

A manera de consideración final, aclaramos que las canciones que se presentan en este libro fueron creadas para fomentar un conocimiento integrado; sin embargo, como recurso didáctico pueden ser empleadas a través de estrategias que permitan enfatizar más el contenido ambiental, provocar reflexiones socioambientales, desarrollar expresividad, enseñar elementos musicales, etcétera. La única recomendación es no perder de vista que el objetivo es acercar al alumnado a la naturaleza de una manera creativa, estimulando la curiosidad, la motivación y la transversalidad.

## Referencias

- Beuchot-Puente, M.-H. y Del Moral-Palacio, J.-A. (2020). *Reflexiones sobre bioética y ecología*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. [https://editorial.uaa.mx/docs/reflexiones\\_bioetica\\_ecologia.pdf](https://editorial.uaa.mx/docs/reflexiones_bioetica_ecologia.pdf)
- Carbajal Vaca, I.S., Reynoso Vargas, K.M. y Galindo Ramírez, D. (2023, 1 de junio). “Avances de investigación del proyecto PIE 22-1. Así cantan los árboles de mi región. Voces de esperanza para México” (Simposio virtual). *SEMPER Seminario Permanente del Departamento de Música*, Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- França, C. C. (2011). Ecos: educação musical e meio ambiente. *Música na educação básica*, 3(3), 28-41. [http://abemeducacaomusical.com.br/revista\\_musica/ed3/pdfs/artigo2\\_3.pdf](http://abemeducacaomusical.com.br/revista_musica/ed3/pdfs/artigo2_3.pdf)
- García-López, N.J. (2018). Educación musical y currículo en la enseñanza primaria española: de la legislación general a la concreción autonómica. *Revista da Abem* 26(41), 56-76. <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/782>
- Gimeno-Sacristán, J. (1981). *Teoría de la enseñanza y la teoría del currículo*. Anaya.
- Heimsy-de-Gainza, V. (1964). *La iniciación musical en el niño*. Ricordi.
- Huacasi-Valdivia, L. M. (2018). *Programa de juegos, canciones y cuentos ecológicos para desarrollar la conciencia ecológica infantil* [Tesis de Licenciatura]. Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo. <https://repositorio.unprg.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12893/4081/BC-TES-TMP-2899.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- López-Abril, M., Vega, M. y Lorén, L. (2017). *El arte como herramienta para la educación ambiental. La mirada hacia el paisaje desde una percepción artística*. CENEAM. [https://www.miteco.gob.es/es/ceneam/articulos-de-opinion/2017-07-08-abril-vega-loren\\_tcm30-419306.pdf#:~:text=La%20educaci%C3%B3n%20ambiental%20y%20el%20arte%20pueden%20y,%C3%BAnica%20v%C3%ADa%20posible%20de%20acercamiento%20a%20la%20realidad.](https://www.miteco.gob.es/es/ceneam/articulos-de-opinion/2017-07-08-abril-vega-loren_tcm30-419306.pdf#:~:text=La%20educaci%C3%B3n%20ambiental%20y%20el%20arte%20pueden%20y,%C3%BAnica%20v%C3%ADa%20posible%20de%20acercamiento%20a%20la%20realidad.)
- ONU. (1994). “*A carta de Belgrado*”. Colección Educação Ambiental-Textos Básicos, Editor Instituto Nacional do Ambiente.
- Rodríguez-Reinoso, O. y Luna-Nemecio, J. (2019). Educación musical para el desarrollo sostenible: una revisión documental, *Revista da Abem*, 136-

143. <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/854>
- Simón, A. (2013). *La educación artística: transformar el presente, soñar el futuro*. Fundación Aquae. <https://www.fundacionaquae.org/wiki/educacion-artistica/>.
- Tojeiro-Pérez, L. (2019). *Música y Naturaleza: experiencias interdisciplinarias para la Educación Ambiental". Equidad e innovación en educación* [Tesis doctoral]. Universidad de Santiago de Compostela. [https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/17456/musica\\_y\\_naturaleza.pdf](https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/17456/musica_y_naturaleza.pdf)
- Valenzuela-Arellano, C. (2023). *Cantando con Eucalipto* [Propuesta didáctica inédita]. Escuela Superior de Música de la Universidad Juárez del Estado de Durango.

Segunda parte  
Así cantan los árboles





# Así cantan los árboles

## El Fresno -- Aldo Rocha Franco

### El Fresno

Aldo Rocha Franco

$\text{♩} = 100$

E - se fres-no que es-ta a-hí me pro - te - ge mu-cho a-mí con su gran fo-l-la je me a-com-pa-ña rá E - se

5 fres-no que es-ta a-hí me pro - te - ge mu-cho a mí Y en sus fuer-tes ra-mas ho-jas cre - ce - ran En o -

9 to - ño cam-bia-ran a - ma - ri - llas es - ta - ran por la ca-lle el fres-no pue-des en-con trar e en un  
par-que lo ve - ras de - ma - sia - do gran-de es-tá consu - e - nor-me tron-co te sor-pren-de -

13 ras

18 E - se fres-no que es-ta a-hí me pro - te - ge mu-cho a mí y en sus fuer-tes ra-mas ho-jas cre - ce -

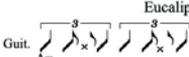
22 ran En o - to - ño cam-bia-ran a - ma - ri - llas es - ta - ran por la ca-lle el fres-no pue-des en-con-  
par-que lo ve - ras de - ma - sia - do gran-de es-tá consu - e - nor-me tron-co te sor-pren-de -

26 trar  
rá o en ras vein-te me-tros cre - ce rá y cien a - ños vi - vi - rá pues un

30 fres - no siem-pre bus - ca la hu - me - dad pues un fres - no siem-pre bus - ca la hu - me - dad.

## Desierto Verde -- Carolina Valenzuela Arellano

Chacarera  $\text{♩} = 130$  Carolina Valenzuela A.  
Intro. Am-Dm-E

Guit. 

1. Ven - go de tie-rras le - ja - nas... y me vi-ne a que-dar los  
2. Don - de es que yo me a-pa - rez... co no de-ja-re flo-re - cer

27 que a mi me co-no - cen mi tron - co ha - cen so - nar y mis ho - jas  
al - gu - na o - tra flor pues su a - gua he de be - ber y mis ho - jas

24 1. de o - ri - gen me - di - ci - nal. 2. nun - ca de - ja de bro - tar.

28 eu - ca - lip - to paz e - qui - li - brio y

32 pros - pe - ri - dad ¡Ay! ¡Ay ay ay! sue - nan al vien - to pa -

36 sar yo siem - pre vis - to ver - de... mi tron - co siem - pre cre - ce... con una hoz li - ge - ra que mi ra -

41 ma las flo - re - ce y can - tan - do... mi cor - te - za se cae - rá Me di - cen de - sier - to ver - de... que

47 bos - que he de pa - re - cer los que no pue - den res - pi - rar mi ho - ja han de be - ber y el a - li - vio...

51 muy pron - to sen - ti - rán... ¡Ay! ¡Ay ay ay! Paz e - qui - li - brio y

57 pros - pe - ri - dad ¡Ay! ¡Ay ay ay! sue - nan al vien - to pa - sar

62 Eu - ca - lip - to - paz e - qui - li - brio y pros - pe - ri - dad

## El ahuehete, El Mezquite -- Cristian Daniel Núñez Guerra

### Norteño Tradicional

C G C  
 Les pre - sen - to a es - te ár - bol es el a - hue - hue - te

5 F C G  
 mis - ti - co im - po - nen - te de ra - iz muy fuer - te tam - bién

9 C F C  
 es re - co - no - ci - do co - mo el sa - bi - no

13 F C G  
 del a - gua del ri - o siem - pre ha si - do ve - ci - no en Mé -

17 C F C  
 xi - co y Gua - te - ma - la es - te ár - bol es na - ti - vo a - dor -

21 F C G  
 na be - llos pai - sa - jes es - te ár - bol tan bo - ni - to a - hue -

25 C F C  
 hue - te mi - le - na - rio me des - pi - do can - tan - do

29 F C G<sup>7</sup> C  
 de ti cui - da - re - mos ya se - guir re - fo - res - tan - do

## ELMEZQUITE

Norteño Tradicional

CRISTIAN NUNEZ

G D7

A - qui en Du - ran - gui - to hay un ar - bo - li - to

5 G

por nom - bre el Mez - qui - te y es es - pi - no - si - to

9 D7

A - bun - da en el nor - te y es au - tén - ti - co

13 G

pues es - te arbo - li - to es - tá en ca - da rin - cón le

17 D7

na - ce u - na le - gum - bre y es lla - ma - da vai - na

21 G

tie - ne pro - te - i - nas y tam - bién es muy sa - na es

25 D7

te ár - bol se des - pi - de con es - te be - llo can - tar que

29 G

naz - ca y naz - ca y naz - ca mu - cho mu - cho mez - qui - tal.

## Sí, creí -- Darío Valentino Escobedo Ortiz y Karen Sofía Martínez Zamora

$\text{♩} = 80$

C Am G<sup>7</sup> C G<sup>(sus4)/D</sup> C/E

Sí, cre-í, cre-í que yo e-ra-im-por-tan-te pa-ra ti. Sí, cre-í, cre-í

7 Am G<sup>7</sup> F Fm<sup>6</sup> C Cmaj<sup>7</sup>/B

que al fi-nal da-rías to-do por mí. Pue-de ser ver-dad que no qui-se a-cep-tar que sen-tía que te es-tor-ba-ba mi-lu-gar.

12 Am Am<sup>7</sup>/G F Fm<sup>6</sup> C Cmaj<sup>7</sup>/B Am Dm<sup>7</sup>

Y pue-de ser ver-dad que me qui-se a-fe-rrar al es-pa-cio que aho-ra es pa-ra al-guien más. No cre-í que te ol-vi-

18 G<sup>7</sup> E C A<sup>b</sup> B<sup>b7</sup>/A<sup>b</sup> Gm

da-ras de to-do lo que te di. Las ra-í-ces que cre-cí-mos jun-tos, ju-ran-do que

24 Cm Cm/B<sup>b</sup> A<sup>b</sup> B<sup>b7</sup>/A<sup>b</sup> D<sup>m7</sup>/G G<sup>7</sup> C

ja-más se rom-pe-rí-an. Me que-bré al que-rer dar-te el mun-do. Me e-qui-vo-qué ¿Por qué?. Sí, cre-í

30 Am G<sup>7</sup> C G<sup>(sus4)/D</sup> C/E Am G<sup>7</sup>

cre-í que yo e-ra-im-por-tan-te pa-ra ti. Sí, cre-í, cre-í que al fi-nal da-rías to-do por mí.

37 F Fm<sup>6</sup> C Cmaj<sup>7</sup>/B Am Am<sup>7</sup>/G F

Pue-de ser ver-dad, que no qui-se a-cep-tar, que sen-tía que te es-tor-ba-ba mi-lu-gar. Y pue-de ser ver-dad que me

42 Fm<sup>6</sup> C Cmaj<sup>7</sup>/B Am

qui-se a-fe-rrar al es-pa-cio que aho-ra es pa-ra al-guien más no

45 Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C

cre-í que ter-mi-na-ra a-sí to-do lo que te di.

## Arbolitos, yo les canto -- Diana Sofía Loaiza Navarro

$\text{♩} = 95$

D A D G D A D

Ar - bo - li - tos yo les can - to pa - ra de - cir - les que hoy a - pren - dí co - mo cui - dar - los

4 G D A D G D

co - mo di - ce es - ta can - ción, pri - me - ro hay que re - gar - los cui - dar - los y a - mar - los

7 A D G D Bm

e - vi - tar a to - da cos - ta mal - tra - tar - los y cor - tar - los. Va - mos a nom - brar a

10 A D Bm A D

u - nos ar - bo - li - tos. Va - mos a nom - brar a u - nos ar - bo - li - tos

13 G A Bm Em D G A

Ja - ca - ran - da ¿Có - mo es - tás? Ga - ram - bu - llo

16 Bm Em D G A Bm Em D

¿Có - mo es - tás? No, pa - lar car - do - ñon ¿Có - mo es - tás?

19 G A Bm Em D A D

Ca - sua - ri - ña ¿Có - mo es - tás? Va - mos to - dos a re - gar - los

22 G D A D G D

cui - dar - los y a - mar - los e - vi - tar a to - da cos - ta mal - tra - tar - los y cor - tar - los.

25 A D G D A D G D

Re - cor - dar que es - tos brin - dan mu - cha som - bra y co - mi - da tam - bi - én nos brin - dan mu - cho o - xi - ge - no y vi - da

## Canción del pino -- Edgardo Daniel Maldonado Herrera

$\text{♩} = 100$

Es - cu - chen hoy a - pren - de - re - mos a cer - ca de un bo - ni - to ár - bol con

3  
él fa - bri - can mu - chos mue - bles pe - ro ya se es - tán a - ca - ban - do a -

5  
quién Du - ran - go es don - de cre - ce lo co - no - ce - mos co - mo el pi - no re -

7  
cuer - den que es muy gran - de y fuer - te y ya es tiem - po de pro - te - jer - lo y cui - da -

9  
re - mos nues - tros pi - ni - tos pro - te - ge - re - mos son se - res vi - vos y des - de

11  
ni - ños a - pren - de - re - mos a res - pe - tar lo na - tu - ral Él cre - ce en lo al - to de la sie - rra y

14  
mi - de has - ta los trein - ta me - tros sus ra - mas son pi - ra - mi - da - les pi -

16  
ño - nes son sus fru - tos se - cos sem - brar y sem - brar más pi - ni - tos no

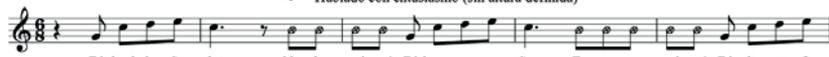
18  
de - je - mos que los las - ti - men o - xi - ge - no tam - bién nos brin - da y has -

20  
ta el pa - pel de los cua - der - nos y cui - da - re - mos nues - tros pi - ni - tos pro - te - ge -

22  
re - mos son se - res vi - vos y des - de ni - ños a - pren - de - re - mos a res - pe - tar lo na - tu - ral

## El mezquite y el huizache -- Felipe Ysunza Breña

☉ = Hablado con entusiasmo (sin altura definida)

1  
  
 Di-le al le-ña - dor ¡No lo qui - te! Di-le a se - ñor ¡Es un mez - qui - te! Di le por - fa -

6  
  
 vor ¡No lo ta - che! No sea des-truc - tor ¡Es un hui - za - che! ¡No lo qui - te! ¡Es un mez - qui - te! ¡No lo

12  
  
 ta - che! ¡Es un hui - za - che za - che! ¡Za - che! ¡Za - che! ¡Za - che! El ár - bol de mez - qui - te Y el

18  
  
 ár - bol de hui - za - che nos tra en go - tas de llu - via si los de - jas cre - cer las

24  
  
 va - cas y los bo - rre - gos bus - can su som - bra ver - de pa - ra to - mar el fres - co y

30  
  
 no mo - rir de sed. Tam - bién los pa - ja - ri - llos co - ne - jos y ra - to - nes se a

36  
  
 cer - can a su fron - da bus - can do su a - mis - tad. Sus ho - jas al ca - er se pro -

42  
  
 du - ce suc - lo fér - til don - de la vi - da bro - ta y siem - pre bro - ta - rá ¡es un mez -

48  
  
 qui - te es un hui - za - che! ¡es un mez - qui - te es un hui - za - che! ¡za - che! ¡za - che! ¡Mez - qui - te! ¡Hui - za - che!

# El pino, el gorrión y el ruiseñor, Juguemos con el TA -- Guillermo Rodríguez Guzmán

Andante moderato

Voz

Piano

*mf* *p* *f*

5 *mf* *p* *f* *mf*

1. Yo ten-go en mi ca-sa un pi-no muy chi-qui-to tan chi-  
2. En mi Es-ta-do Du-ran-go hay pi-nos por do-quier me en-

qui-to tan chi-qui-to tan chi-qui-to co-mo yo lo rie-go en la ma-ña-na le a-  
vuel-ven con su a-ro-ma siem-pre al a-tar-de-cer yo cui-do bien mi pi-no pa-

ASÍ CANTAN LOS ÁRBOLES DE MI REGIÓN

11

bo - no bien la tie - rra yo le qui - to la hier - bi - ta pa - ra que él crez - ca muy bien.  
ra que crez - ca bien tú no los ta - les no los cor - tes por que e - llos vi - da dan.

14

*p* Pin pin pi - no *p* pin pin pin pin *f* pi - no cre - ce  
en tus *mf*

17

1. pron-to cre-ce sa-no cre-ce fuer-te co-mo yo 2. *mf* ra-mas can-ta y tri-na el go rrión y el rui-se ñor  
*p*

## Juguemos con el "TA"

L. y M. Guillermo Rodríguez Guzmán

Moderato (♩ = c.108)

*mf* *p*

Alto

1. Ju - gue-mos con pa - la - bras que em - pie - cen con "ta" y lue-go las can - ta - mos  
ta - les nin-gún ár - bol no ta - les no no por que si tú los cor - tas

Piano

7 Palmas

*f* *mf* *pp*

ta ta ta - ta - ra a - bue - lo ta ta ta ta ta ta - ta - ta a - bue -  
no ta ta ta ta ta - les no ta ta ta ta ta - les no no no

14

1. 2.

lo ta ta ta - ta - ra a - bue - lo ta ta - ta - ra a - bue - lo. 2. No rá  
no por que si tú los cor - tas pro - ble - mas nos trae - - -

The musical score is written for Alto and Piano. It features a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The tempo is Moderato, with a quarter note equal to approximately 108 beats per minute. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) includes lyrics for the first line of the song. The second system (measures 7-13) includes lyrics for the second line and is marked with 'Palmas' (clapping) in measure 7. The third system (measures 14-15) includes lyrics for the third line and features first and second endings. Dynamics include mezzo-forte (mf), piano (p), forte (f), and pianissimo (pp).

## Mezquite sabio y viejo -- Hugo David Tiscareño Talavera

♩=100 Intro. Solo gtr.  
 2 G(add9) Bm7 Em7 B♭ F# G(add9)

Hay un ár - bol en

12 D/E G(add9) D/E  
 el de-sier - to, vic - jo y sa - bi - o co - mo el tiem - po el mez - qui - te nos en - se - ña - so - bre la vi - da y

18 A B♭ C7 A7 C#m7 Gm11 simile 5  
 su le - ga - do e - ter - no su sus - tan - cia y sus - ten - to.

30 A7 D Dmaj7 G(add9) D/E D  
 En su tron - co ru - go - so se - cre - tos gar - da que tra - scien - den. ge - ne - ra - cio - nes la sa - bi - du - ría del pa

36 Dmaj7 G(add9) Bm7 A7 D Dmaj7  
 sa - do y pre - sen te. His - to - rias de tiem - pos u - ni - ver - sa - les. es - cu char su voz. es un gran re - ga lo la

42 G(add9) D/E D Dmaj7 G(add9)  
 sa - bi - du - ría - del mez - qui - te - nos ha - bla. de nues - tro - va - lor y me - jor le - ga - do la na - tu - ra - le - za y de

47 Bm7 A7 B♭ Fine G(add9)  
 sus cui - da - dos de lo e - scen - cial. de a - pren - der y trans - mi tir. ca - da ra - mi - ta - y

53 D/E G(add9)  
 ca - da ho - ja - sus ra - í - ces pro - fun - das re - po - sa la cu - ra - nues - tra pro. tec - ción y sal - va - ción. la

58 D/E A7 B C D.S. al Fine  
 som bra del mez - qui - te un fres - co re - fu - gio y su vai - na de - li - cia de dul - zor y e - ner - gía. En su

## Así cantan los árboles de mi región -- Irma Susana Carbajal Vaca

Así cantan los árboles de mi región.  
 Voces de esperanza, trae mi canción.  
 Voces de esperanza, para nuestra nación.

Siémbrales, riégalos, mójalos, cuidalos,  
 siempre con mucha paciencia.  
 Cántales, háblales, míralos, huélelos,  
 tócalos, siéntelos más

Así cantando juntos veremos llegar,  
 hojas verdes y fuertes, que formarán,  
 un hogar para todos, con bienestar.  
 Nuestras voces unidas siempre estarán.

Andante

*p*

A - sí can-tan los ár - bo - les de mi re - gión. Vo - ces de es - pe - ran - za,

7

trae mi can - ción. Vo - ces de es - pe - ran - za, pa - ra nues - tra na - ción.

2

**Allegretto**  
*mp*

13

Siem-bra - los, rié - ga - los, mó - ja - los, cui - da - los, siem - pre con mu - cha pa - cien - cia.

17

Cán - ta - les, há - bla - les, mí - ra - los, hué - le - los, tó - ca - los, sién - te - los más.

**Allegro**  
*mf*

21

más. A - sí can-tan-do jun - tos ve - re - mos lle - gar, ho - jas ver - des y fuer - tes,

**poco rit.** . . . .  
(sólo rumbo a casilla 2.)

28

que for - ma - rán, 1. un ho - gar pa - ra to - dos, con bien - es - tar. 2. Nues - tras vo - ces u - ni - das, siem - pre es - ta - rán.

**Andante**

*p* Cm Fm/C G Cm Fm/C Cm

Voz

A - sí can-tan los ár-bo-les de mi re-gión. Vo-ces de es-pe-ran-za,

7 B° Cm Fm Cm B° Cm

trae mi can-ción. Vo-ces de es-pe-ran-za, pa-ra nues-tra na-ción.

**Allegretto**

*mp* Cm Fm/C Cm Fm/C Cm Fm/C Cm

13

Siém-bra-los, rié-ga-los, mó-ja-los, cui-da-los, siem-pre con mu-cha pa-cien-cia.

17 Cm Fm/C Cm Fm/C Cm Dm/C (sin 5ta) Cm

Cán-ta-les, há-bla-les, mi-ra-los, hué-le-los, tó-ca-los, sién-te-los más.

**Allegro**

21 *mf* C F/C G C F/C C

más. A-sí can-tan-do jun-tos ve-re-mos lle-gar, ho-jas ver-des y fuer-tes,

**poco rit.** . . . .  
(sólo rumbo a casilla 2.)

28 G/B C F/C C G<sup>7(b9)</sup> C

que for-ma-rán, 1. un ho-gar pa-ra to-dos, con bien-es-tar. 2. Nues-tras  
vo-ces u-ni-das, siem-pre es-ta-rán.

## Mangle

Swing jazz

$\text{♩} = 180$

L y M Shey Aldrete y Marcos Partida

Introducción

Coro (Kazoo)

Em/G Cm(b9)/Gb Bbmaj7/F C(sus2)/F Cmaj7

5 Am Dm7 G7 Cmaj7 Am

Verso 1

14 Dm7 G7 Cmaj7 Am

Si-gi-lo-so en las a - guas del mar\_\_

22 Dm7 G7 Cmaj7 Am

ha cre - ci - do un her-mo-so man- gle\_\_ su-mer-gi-do en ilu-sión salada es - tá\_\_ tie-ne un

31 Dm7 G7 Em7 Am Dm7

sen - ti-do cu - id - ar el ai-re el lu-gar fa-vo-ri - to del co-co - dri - lo\_\_ que en sus rai - ces

40 G7 Em7 Am Dm7

se ha me - ti - do\_\_ son tan-tas las pri-ma - ve-ras las que ha sen - ti - do\_\_ el pre-ser - var - lo\_\_

Coro (Kazoo)

48 G7 Cmaj7 Am Dm7 G7

es un mo - ti - vo\_\_

58 Cmaj7 Am Dm7 G7

**Sección de improvisaciones**

**Verso 2**

67 Cmaj7 Am Dm7 G7 *vuelvas ad lib.* Cmaj7 Am  
 Si-gi-lo-so en las a - guas del mar...

78 Dm7 G7 Cmaj7 Am  
 nos pro - te - ge de los hu - ra - ca - nes... es-con-di-do en-tre sus ra - mas el ja-gu-ar es - tá

86 Dm7 G7 Em7 Am  
 en él des - can - sa... con-tem-pla el pai - sa - je fil-tro na-tu-ral de arro-yos y ríos... en un ho -

94 Dm7 G7 Em7 Am Dm7  
 gar se ha con-verti-do... un pe-que-ño ni - do de tres pa - ja - ri-tos que su ma - dre...

**Verso 3**

103 G7 G7 A7 G7 F#m Dmaj7  
 ha cons-tru - i - do... Si-gi-lo-so en las a - guas del mar

112 Bm Em7 A7 Dmaj7  
 ha cre - ci - do... un her-mo - so man - gle... su-mer gi-do en ilu -

119 Bm Em7 A7  
 sión sa - la-da es - ta... tiene un sen - ti-do cuidar el ai - re...

**Final**

126 B<sup>11</sup> C<sup>9</sup>(omit5) B<sup>11</sup> Em/G C<sup>m</sup>(b5)/G<sup>b</sup> B<sup>maj7</sup>/D F<sup>9</sup>(addb9)/C Cmaj7

## Los Árboles de mi tierra

Lourdes Santiago

**System 1:** Chords: C, F, C. Lyrics: 1. Los ár-bo-les de mi tie-rra nos brin-dan fres-cu-ra No e-xis te u-na me-jor som-bra en el ár-bo-les de mi tie-rra nos brin-dan fres-cu-ra Son ca-sa de pa-ja-ri-tos, ar-

**System 2:** Chords: F, C, F, Dm, C, Dm, G7, C, F, Dm, C. Lyrics: mun-do, en el mun-do fru-tos que dan nos nu-tri-rán muy bien co-mo la nuez, di-llas, chan-gui-tos pri-ma-ve-ra flo-re-ce-rán muy bien ve-ra-no ya

**System 3:** Chords: Dm, G7, C, C, F, C. Lyrics: na-ran-ja y pe-rón 2. Los ár-bo-les de mi tie-rra nos brin-dan fres-cu-ra y lim-pian el ai-re im-pu-ro del lle-ga-rá la llu-via 3. Los ár-bo-les de mi tie-rra nos brin-dan fres-cu-ra las ca-lles se ven her-mo-sas con

**System 4:** Chords: F, C, F, Dm, C, Dm, G7, C, F, Dm, C. Lyrics: hu-mo, del hu-mo O-to-ño se re-no-va-rán sus ho-jas In-vier-no ya e-llos, sin du-da pi-no, ci-prés, du-raz-no, a-rra yán, eu-ca-lip-to,

**System 5:** Chords: Dm, G7, C, C, F, C. Lyrics: se vol-ve-rá pe-lón 4. Los gua-ya-bo y lau-rel 5. Los ár-bo-les de mi tie-rra nos brin-dan fres-cu-ra los cui-da-re-mos por siem-pre, son

**System 6:** Chords: F, C, F, Dm, C, Dm, G7, C, F, Dm, C, Dm, G7, C. Lyrics: vi-da son vi-da el ta-ba-chin, na-ran-jo y li-món pri-ma-ve-ra, mag-no-lia y pe-ral

## QUELITES Y FLORES

Iván Nájera

Cómico

*p*

1. En mi pa-tio cre-cen yer-bas pa-ra co-mer, que-li-tes y flo-res cuan-do em-pie-za a llo  
 2. De pa-seo en el par-que mi-ro con a-ten-ción, por si en-cuen-tro al-gu-no

Animado

8

*mf*

ver. lo guar-do con a - mor. 1. Con las ver-do - la - gas pue-des ha-cer a - gua fres - ca,  
 2. Ho - jas de e - pa - zo - te pa - ra cal dos y fri - jo - les,

15

y tam-bién gui - sar - la con chi - li - to y chi - cha - rrón. Pa - ra la en - sa - la - da ho - jas  
 co - lo - ri - nes tier - nos en un pla - to con a - rróz. Un pes - ca - do en - vuel - to en ho - ja

21

de a - cei - ti - lla y tré - bol, té de bu - gam - bi - lia cuan-do ten - ga mu - cha tos.  
 san - ta con ro - me - ro, pé - ta - los de a - la - che pa - ra un pla - to con co - lor.

## QUELITES Y FLORES

Iván Nájera

**Cómodo**



1. En mi pa - tio cre - cen yer - bas pa - ra co - mer,  
2. De pa - seo en el par - que mi - ro con a - ten - ción,



que - li - tes y flo - res cuan-do em-pie-za a llo - ver.  
por si en-cuen-tro al gu - no lo guar-do con a - mor.

**Animado**



1. Con las ver - do - la - gas pue - des ha - cer a - gua fres - ca,  
2. Ho - jas de e - pa - zo - te pa - ra cal - dos y fri - jo - les,



y tam - bién gui - sar - la con chi - li - to y chi - cha - rrón.  
co - lo - ri - nes tier - nos en un pla - to con a - rróz.



Pa - ra la en - sa - la - da ho - jas de a - cei - ti - lla y tré - bol,  
Un pes - ca - do en vuel - to en ho - ja san - ta con ro - me - ro,



té de bu - gam - bi - lia cuan - do ten - ga mu - cha tos.  
pé - ta - los de a - la - che pa - ra un pla - to con co - lor.

## El Guardián

Letra y música: María Esther Vargas Rodríguez

### Huapángo

♩ = 90

1. Yo soy el guar dián— del se-mi-de sier - to por-que del ca - lor— del vien to y del  
 2. Mis ra - i - ces son— tres ve-ces más hon - das que mi al-tu-ra y aun -

7 **C** **G** **C** **G** **C** **Fine**  
**D.S.**  
 rui-do yo lo pro-te - jo. que me a - rran-ca - ran, re - to-fla - ri - a

14 **C<sup>7</sup>** **F** **C** **G<sup>7</sup>**  
 Yo sé muy bien quien soy yo, no soy un ár - bol de al - tu-ra soy un ár-bol de ra - i-ces pro-fun das— y ra-mas

21 **C** **C<sup>7</sup>** **F** **C** **G<sup>7</sup>**  
 du-ras De las a-ves so a - bri-go y ca-sa de— los cha-mue-ses a - li-men-to con mis fru-tos lo-

**D.C.** **§**

28 **C** **C<sup>7</sup>** **F** **C**  
 mis-mo a-ni-ma-les que gen-te. Ten-go u-na dul-ce feal-dad por mis es-pi - nas y flo-res más crez-co con li-ber

**G<sup>7</sup>** **C** **C<sup>7</sup>** **F**  
 tad y doy las mie - les me - jo-res. Y por sí no lo sa - bí - as per - mi-te que— te lo ex

## Árboles y plantas

L. y M. Paola Corral Gurrola

**Moderato**

Soprano

En la na-tu-ra-le-za ár-bo-les y plan-tas im-por-tan-tes son E - llos brin-dan

Piano

5

el o-xí-ge-no som-bra y fru-tos tam-bién dan De-be-mos ser con-scién-tes

9

de cui-dar-los bien No ta-lar-los si re-gar-los bien En bien.

por la fuente inagotable de momentos amorosos  
que devienen en ruidos y sonidos que no me  
arriesgaría a llamar música y el espacio cariñoso  
que me obsesgan a diario al que puedo  
orgullosamente nombrar hogar:

a Tukari y Cinthya

5 saikei sonoros a la niñez

## Las plantas

2-21 nov 2022

Demian Galindo

**Tranquilo**  $\text{♩} = 70$  *rall.* . . . . . **A tempo** *rall.* . . . . . **A tempo**

Voz *Favor de NO impositar.* *mp* *p*

A - si can - tan mis plan - ta - s flo - re -

Piano *mp* *mp* *p*

*ad lib.*

9 *rall.* . . . . . **A tempo** *pp* *rall.* . . . . . **A tempo**

cien - do en la tie - rra jun - to al ár - bol las rie - go

17 *rall.* . . . . . **A tempo** *pp* *rall.* . . . . .

Poniendo la mano delante y cerca de la boca (*sord.*)

[a]

*pp una corda*

\*) Las niñas y los niños, a través de acuerdo previo, podrán crear libremente un texto para esta última frase, en caso de no desear cantar solamente el fonema [a]. También se puede invitar a improvisar ese texto y generar dinámicas de reflexión y diálogo con respecto a las ideas surgidas, después de la interpretación.

5 Saikei sonoros a la niñez

# Viento

8 nov 2022 a 3 ene 2023

Demian Galindo

## Consideraciones:

- I.  
La temporalidad y duración de los eventos sonoros después de los *clusters* enmarcados como 1, 2 y 3, serán determinadas por la resonancia natural del piano. Es decir, los eventos sonoros buscarán alcanzar la resonancia de estos *clusters*, de manera que, de ser posible, logren mezclarse balanceadamente los elementos sin forzarlos o/y apresurarlos, procurando, lograrlo antes de que todo lo construido entre el *cluster* enmarcado y el calderón corto, se desvanezca.
- II.  
La función del ataque de las alturas entre paréntesis, es simplemente la de guía para la entrada de la voz.
- III.  
El registro de los *clusters*, es siempre aproximado.
- IV.  
Si la logística y viabilidad lo permiten, las niñas y los niños podrían participar en la ejecución y construcción de los *clusters*.
- V.  
Favor de NO imposter.

5 saikei sonoros a la niñez

# Viento

8 nov 2022 a 3 ene 2023

por su interés, altruismo, fe y  
enseñanza que obsequia amorosamente;

...a Susana Carbajal

Demian Galindo

## Contemplativo

Voz

Piano

1 *mf*

I.V. (siempre)  
Clusters de teclas blancas,  
con palmas de manos.

Ped. . .  
(mantener abierto el pedal  
durante toda la pieza.)

(por teclas blancas registro aproximado)

*p*

*P*

Hay tor - men - tas con nie - bla

*pp*

Con antebrazos.

2 *fff*  
una corda

(por teclas blancas registro aproximado)

*f*

*f*  
Hay tor - men - tas con true - nos

*mf* *tre corde*

Con palma de mano izquierda.  
Intentar comprometer lo menos posible el peso que viene sonando en mano izquierda cuando se interpretan estos clusters:

*f ff f mf mp*  
Clusters de teclas negras.

*mf pp f*

Forma de los labios → [a] → [i] → [a] → [i] → [a]

[i]

Con antebrazos.  
(teclas negras)

3 *mp*

(por teclas negras registro aproximado)

*pp*

*pp*  
Hay tor-men - tas con vie - e - nto

*ppp*

*pp*

Con palma de mano izquierda.

Intentar comprometer lo menos posible el gesto que viene sonando en mano izquierda, cuando se interpretan estos altísimos.

*pp* *ppp*

poco rall. . . . .

*mp* *ppp* *mf*

Forma de los labios → [u] → [i] → [u] → [i] → [u]

[i]

Con las palmas.

*pp* *ppp*

5 saikei sonoros a la niñez

# El Mezquite y el Huizache

9 nov - 13 dic 2022

Demian Galindo

## Consideraciones:

I.

La escritura vocal es fonética a lo largo de la pieza. Favor de NO impostar.

II.

Las alturas pueden o no estar temperadas.

III.

Cualquier evento sonoro enmarcado entre barras de *ritornelli*, se podrá repetir (o no) a placer.

IV.

Las velocidades de ejecución, reguladores de intensidad, dinámicas, etc., pueden variar dependiendo de lo que la o el facilitador quisiera trabajar, pudiendo ejecutar la pieza; rápido, lento, acelerando, desacelerando, quedo, fuerte, combinando diferentes elementos por sección o dentro de cada una de las mismas, si se decide repetir.

V.

El hecho de que las respiraciones a veces sean *ad lib.* en un continuo sonoro, tiene su razón de ser en generar una discusión después de la interpretación de la pieza, que reflexione con respecto a la importancia del aire, el agua y su pureza.

VI.

Los elementos, efectos, rítmicas y cualquier componente del juego, no son inherentes a la sección donde aparecen, el o la facilitadora, puede injerirlos entre secciones o/y repeticiones, siempre y cuando se respete el orden del texto. (e.g. el *hipervibrato* de la sección 4 durante las notas largas de la sección 2 ó 3).

VII.

Se sugiere que las y los niños propongan y acuerden: dinámicas, agógicas y reguladores de intensidad a manera de juego libre, fomentando siempre la escucha de la otredad.

VIII.

Se puede cambiar de voz al terminar la pieza de manera que un grupo pueda ser el mezquite y el otro el huizache para después intercambiar. El facilitador hablará de las características de los árboles para que las y los niños puedan decidir qué árbol quiere ser, durante la primera interpretación.

IX.

Los eventos que inicien al unísono o tengan gestos que parezcan sincronizados, podrán descomponerse sin problema si así sucede de manera orgánica.

X.

Cualquier consulta que surja y no esté resuelta en estas consideraciones, las niñas y los niños podrán decidir cómo hacerlo a través de acuerdos.

5 saikei sonoros a la niñez  
**El mezquite y el huizache**

9 nov - 13 dic 2022

a mi madre y a mi padre...

Demian Galindo

**Divirtiéndose**  
 Tempo *ad lib.*

8"  $\text{♩} = 70$  (¿?)  
 (cualquier altura cómoda al unísono)  
 Respiraciones *ad lib.*  
 [e] 2  
 3 3 3 3 3 3  
 3" 5" (unísono con la otra voz)  
 Respiraciones *ad lib.*  
 [e] 2  
 3 3 3 3 3 3  
 percusión de esternón (♩)  
 percusión de esternón (♩)

Tempo *ad lib.*

3  
 Algún animalaje  
 Deslizando entre registros agudo, medio y grave.  
 [i] [e] [i] [m]  
 Algún animalaje  
 Deslizando entre registros agudo, medio y grave.  
 [i] [u]

4 *hipervibrato* 3 3 3 3 3 3 5  
 [e] [s]  
 Los ratones (Lo más agudo posible)  
 [i] *simile*  
 En el follaje  
 ∇ = viento  
 forma de los labios  
 [i] [u] [i] [u]  
 En el follaje  
 ∇ = viento  
 forma de los labios  
 [u] [i] [u] [i]  
 [s]

**6** En la madera

[q]

Algún pájaro  
Poniendo la mano delante y cerca de la boca (*sord.*)

[a] [a] [a] [a] [a] [a]

Los ratones (Lo más agudo posible)

[q]

[i] *simile*

Las lechuzas

[a] [a] [a] [t] [t] [t] [t] [t] [t]

Los bichos

**8**

[t]

[t]

[e]

El agua  
*vibrato*

El agua  
*vibrato*

**10**

[e]

*hipervibrato*

*hipervibrato*

[e]

Juego vocal libre  
¡Haz lo que quieras!

## 5 saikei sonoros a la niñez

# Árbol

2 ene - 17 mar 2023

Demian Galindo

### Fase 1. Raíces

- Letra:

Estas son mis raíces, yo las cuido y me nutren.

- Detonante:

Lo que me alimenta y sostiene cultural, ética, social, psicológica, familiar, académica y ecológicamente.

### Fase 2. Tronco

- Letra:

Nuestros troncos son fuertes, entre todos crecemos.

- Detonante:

Lo que nos fortalece; el entorno, la otredad, el diálogo, compartir, la escucha y empatizar.

### Fase 3. Follaje

- Letra:

Hay que ir como el viento, emociones e ideas.

- Detonante:

Me permito ser flexible de ideas, pensamientos y emociones que van y vienen con el viento, mueren y florecen con el tiempo, fluyendo.

## Consideraciones:

I.

Hacer dos grupos de niños; uno que canta y otro que tendrá un cotidiáfono.

II.

Permitir un lapso considerable para que las niñas y los niños de un grupo, puedan elegir un cotidiáfono. (e.g. rocas, ramas, hojas, llaves, zapatos, etc.)

III.

Hacer una línea intercalando a un niño de un grupo y uno de otro.

IV.

Favor de NO impostar.

V.

No importa si las voces están temperadas, las alturas podrían ser (son) sólo una guía, así como el ritmo.

VI.

Lo sucedido entre las barras de *ritornelli*, seguirán hasta que la acción en curso termine.

VII.

Cualquier consulta que surja y no esté resuelta en estas consideraciones, las niñas y los niños podrán decidir cómo hacerlo a través de acuerdos.

5 saikei sonoros a la niñez

**Árbol**  
2 ene - 17 mar 2023

a la niña y niño que somos,  
fuimos y seremos...

porque lo merecemos...

Demian Galindo

**Con paz**

**1. Raíces**

Voces

8"

^

-

Todos respirando de preferencia al unísono durante la línea formada

Cotidiáfonos

8"

^

pp

mf

Una vez sentados en círculo, mover relajadamente los pies (si así lo prefieren, al ritmo de los cotidiáfonos)

voc.

p

Es-tas son mis ra-í - ces,

p

yo las cui-do y me nu - tren.

cot.

p

f

p

Cotidiáfonos

voc.

^

Irse parando poco a poco. Cuando todos estén parados, compartir su cotidiáfono a la izquierda (si así lo prefieren, al ritmo de los cotidiáfonos)

f

p

f

Una vez parados, girar su tronco relajadamente *ad lib.* durante el resto de la sección.

Voces

## 2. Tronco

cot. *p* *f*

voc. *p*

Nues-tros tron - cos son fuer - tes,

cot. *p* *f*

voc. *p* *mf* *f*

en-tre to-dos cre-ce - mos.

Ir subiendo brazos y manos, una vez arriba, compartir su cotidiáfono a la izquierda (si así lo prefieren, al ritmo de los cotidiáfonos)

## 3. Follaje

Una vez con brazos y manos arriba, balancearlos suave y tranquilamente durante el resto de la sección.

Todos *mp*

También, durante el follaje, cantarán todos e intercambiarán con la persona inmediata en cualquier dirección su cotidiáfono cuando pase el viento. Las personas sin cotidiáfonos, podrán utilizar percusiones corpóreas.

Hay que ir co - mo el vien - to,

*p* *f* *mp*

*mp* *f* *mp* *mp* *f*

e - mo - cio - nes e j - de - as.

(El ritmo continúa *ad lib.* hasta el final)

*mp* *f*

5 saikei sonoros a la niñez

# Así cantan los árboles tapatíos

9 ene - 24 mar 2023

Demian Galindo

## Consideraciones:

- I.  
Establecer una video-llamada entre al menos dos dispositivos móviles.
- II.  
Se puede elegir entre permitir un tiempo de exploración o iniciar descubriendo al momento las resultantes sonoras.
- III.  
Se podrán elegir elementos sonoros de cada sección libremente para evocar el fenómeno que le da nombre a la misma.
- IV.  
Para incrementar la retroalimentación, se deberán acercar los dispositivos. Para disminuirla o anularla, se deberán alejar o desactivar micrófonos.
- V.  
Siempre que termine una sección, y antes de iniciar una nueva, habría que anular casi por completo la retroalimentación.
- VI.  
Se puede jugar con la cercanía y lejanía, con la retroalimentación, con un elemento, superponer varios, etc. Así mismo, se puede jugar activando o desactivando el micrófono del dispositivo.
- VII.  
Cualquier consulta que surja y no esté resuelta en estas consideraciones, las niñas y los niños podrán decidir cómo resolverla a través de acuerdos.
- VIII.  
Las duración de las secciones es *ad lib*.
- IX.  
Si así lo desea el equipo, grabar la experiencia y compartirla.
- X.  
De ser posible, divertirse en el proceso.

5 saikei sonoros a la niñez

## Así cantan los árboles tapatíos

a la niñez...  
para que nunca olvidemos jugar...

Demian Galindo

### 1. Viento largos o cortos

F

S

ʃ

### 2. Lluvia rápido o lento

Chasquidos  
de boca

Chasquidos  
de dedos

Chasquidos  
de lengua

### 3. Truenos fuerte o quedo

Aplaudes

Percute  
tu cuerpo

Zapatea

### 4. Árboles acentuando

Tabachín

Ficus

Psidium

Citrus

Pitanga

Arrayán

Casuarina

Guayabo

### 5. Juego libre

¡Haz lo que quieras!

:)

## Pino salado

Santiago Hernández Nuño

♩ = 60

Guitarra acústica

C F C F Dm

*f* *mf* *f*

Voz

6

Guit. ac.

G7 C Dm Em F G C

*mf* *mf* *f*

11

Guit. ac.

G

*mf*

Voz

*f*

Pi - no, pi - no, pi - no El pol - vo es tu a - bri - go

2

15

Guit. ac. *mp* *mf*

Voz *mf* *f*

C G

Cuan - do lluc - ve a - sí Se la - va tu a - bri - go

19

Guit. ac. *mp* *p*

Voz *mf* *mp*

C G

que - das ver - de y lim - pio Tu som - bra nos cu - bre

23

Guit. ac. *mf*

Voz *f*

C F C G

del sol del sol can - den - te sol nos cu - bre del sol

27

Guit. ac. *p* *mf* *p* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mf* *f*

Voz *mp* *mf* *f*

Dm G G7 C F F F#6 Bm(b5) G7 C

Ta - ma - riz sa la - do sa - li - no e - res un pi - no

## Varita de cachanilla

L. y M. Santiago Hernández Nuño

♩ = 60

The musical score is for the piece "Varita de cachanilla" and is written in 2/4 time with a tempo of 60 beats per minute. It features six parts: two soprano piccolos, güiro, maracas, voice, and a bombo. The key signature has one flat (Bb). The score consists of eight measures. The first two measures are primarily instrumental, with the piccolos playing a melodic line and the güiro and maracas providing rhythmic accompaniment. The voice part enters in the third measure with the lyrics "Va - ri - ta de ca - cha - ni - lla." The instrumentation continues to support the vocal line.

Flauta de pico soprano 1

Flauta de pico soprano 2

Güiro

Maracas

Voz

Bombo

*tr*  
*mp*

*f*  
*tr*

*mf* *mp* *f*

*f* *mf* *f* *mf*

*mf* *mp* *mf* *mp*

*f* *mp*

Va - ri - ta de ca - cha - ni - lla.

2

10

Fl. 1 *mf mp f mf mp f mf mp f mf*

Fl. 2 *mf mp f mf mp f mf mp f mf*

Gro. *mf mp mf mp mf mp mf mp mf mp f mf*

Mrcs. *mf f*

Voz *mf mp mf f mf f f*  
 sil-ves-tre y ver-de es de a-ro-ma a-gra-da-ble es muy a-gra-da-ble de co-

Bmb. *f mf*

20

Fl. 1 *f mf tr f mf*

Fl. 2 *f mf tr mf*

Gro. *f mf f mf*

Mrcs. *mf f mf*

Voz *mf f mf f mf*  
 lor ca-fé gri-sa-ceo tam bién con pe-que-ñas ho-jas cu-bier-tas de pe-los

Bmb. *mp mf mp mf ff f mf*

29

Fl. 1 *mf* *p* *mf* *mp* *mf*

Fl. 2 *mf* *p* *mf* *mp* *f* *mf*

Gro. *mp* *p* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Mrcs. *mp* *p* *mf* *f* *mf*

Voz *mp* *p* *mf* *mp* *mf* *f*  
 muy fi-nos blan-cos Va-ri-ta de ca-cha-ni lla ni-lla. lla-ma la a-ten-ción con su a

Bmb. *mp* *pp* *mf*

38

Fl. 1 *f* *mf* *f* *mf*

Fl. 2 *f* *mf* *f* *mf*

Gro. *f* *mf* *mp* *f* *mf* *mp*

Mrcs. *f* *f* *mf*

Voz *mf* *f* *mp* *f*  
 rre-glo co-rim-bo Va-ri-ta de ca-cha-ni lla ni-lla. Flo-re-ce de marzo a

Bmb. *f* *mf* *f* *mf*

4

48

Fl. 1

Fl. 2

Gro.

Mrcs.

Voz

Bmb.

ju - lio ju - lio na - ce y vi - ve en el de - sier - to Va - ri - ta

*mf* *f* *mf* *mp* *mp* *f* *mf* *mp* *mf* *f* *mf* *mp*

55

Fl. 1

Fl. 2

Gro.

Mrcs.

Voz

Bmb.

ca - cha ca ni - lla ni ca - cha - ni - lla de Me - xi - ca - li es \_\_\_\_\_

*mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

## Bajo la sombra del mezquite – Jaen Cruz Maqueda

*Estilo de rap*

**Coro**

Yo tengo un mezquite en el patio de atrás,  
del brazo del mezquite que buena sombra da.  
Yo tengo un refugio en el campo de allá,  
sobre el mezquite que me encanta trepar.

**Estrofa 1**

Cuando ando por el campo  
caminando bajo el sol  
el mezquite me resguarda  
del fuerte calor

**Coro:**

Yo tengo un mezquite en el patio de atrás,  
del brazo del mezquite que buena sombra da.  
Yo tengo un refugio en el campo de allá,  
sobre el mezquite que me encanta trepar.

**Estrofa 2**

Qué rico atole prepara mi madre con la vaina del mezquite,  
los tamales un deleite.  
Qué calma me transmite  
el aroma de su aceite.

**Coro**

Yo tengo un mezquite en el patio de atrás,  
del brazo del mezquite que buena sombra da.  
Yo tengo un refugio en el campo de allá,  
sobre el mezquite que me encanta trepar.

**Estrofa 3**

Déjame contarte un pequeño secretito,  
a mí me lo conto un pequeño pajarito,  
él sabe porque vive  
en ese mezquitito

**Estrofa 4**

El mezquite mil historias puede contar,  
aunque no lo creas el mezquite puede hablar.  
Acércate despacio, no hagas ruido alguno,  
respetá su espacio y respira profundo.

**Estrofa 5**

Y si bien lo hiciste  
y el mezquite te permite,  
te puedo jurar  
que un suave susurro podrás escuchar.

**Coro**

Yo tengo un mezquite en el patio de atrás,  
del brazo del mezquite que buena sombra da.  
Yo tengo un refugio en el campo de allá,  
sobre el mezquite que me encanta trepar.



# Creaciones ecomusicopedagógicas: Hacia una edición crítico-práctica

*Irma Susana Carbajal Vaca*

*Y, de igual modo, en esa concentración  
con la que la música se nos manifiesta,  
escuchamos con el mismo oído  
con que intentamos entender palabras  
en todo lo demás. Entre el lenguaje  
sin palabras de la música, como se suele decir, y el lenguaje de palabras de  
nuestra propia experiencia del hablar comunicativo,  
sigue habiendo un nexo incancelable.  
(Gadamer, 2002, p. 98)*

## **Introducción**

Hemos expuesto en la primera parte de este libro el corpus teórico-metodológico sobre el cual se ha desplegado esta propuesta ecomusicopedagógica y el proceso que hemos seguido durante

dos años para concluir la investigación PIE22-1 “Así cantan los árboles de mi región: Voces de Esperanza para México”. Este último capítulo presenta una reflexión general del proyecto desde la óptica del proceso de edición.

En la segunda parte se presentaron las veinticinco propuestas artístico-musicales originales de géneros y estilos diversos como huapango, pop, jazz, norteño, contemporáneo, rap, entre otros, logradas por veinte colaboradores voluntarios provenientes de los entornos de Aguascalientes, Baja California, Chihuahua, Durango, Jalisco, Nayarit y Querétaro.

1. Aldo Rocha Franco
2. Carolina Valenzuela Arellano
3. Cristian Daniel Núñez Guerra
4. Darío Valentino Escobedo Ortiz
5. Diana Sofía Loaiza Navarro
6. Edgardo Daniel Maldonado Herrera
7. Felipe Ysunza Breña
8. Guillermo Rodríguez Guzmán
9. Hugo David Tiscareño Talavera
10. Irma Susana Carbajal Vaca
11. Jaén Cruz Maqueda
12. José Marcos Partida Valdivia
13. Karen Sofía Martínez Zamora
14. Luz de Lourdes Santiago Morales
15. Marco Iván Nájera Ibarra
16. María Esther Vargas Rodríguez
17. Paola Corral Gurrola
18. René Demian Galindo Ramírez
19. Santiago Hernández Nuño
20. Sheila Daniela Aldrete Alvarado

Las canciones, aunque fueron creadas pensando en el entorno ambiental de las regiones antes mencionadas, no son exclusivas de esos estados. Como lo señaló el maestro Aviña en su conferencia del 30 de mayo de 2022, existen similitudes entre la vegetación de varios estados de la República mexicana, por lo que algunas canciones podrán ser implementadas en varias entidades federativas. Asimismo, no todas las canciones aluden a un árbol en particular,

sino que centran su atención en características y situaciones ambientales generales, por lo que los mensajes podrán ser socializados en distintas regiones, independientemente de donde provengan.

*Creaciones donadas al proyecto en orden alfabético*

	Títulos de las canciones	Autores
1	“Árbol” del ciclo 5 <i>saikei</i> sonoros a la niñez	René Demian Galindo Ramírez
2	“Árboles y plantas”	Paola Corral Gurrola
3	“Arbolitos yo les canto”	Diana Sofía Loaiza Navarro
4	“Así cantan los árboles de mi región”	Irma Susana Carbajal Vaca
5	“Así cantan los árboles tapatíos” del ciclo 5 <i>saikei</i> sonoros a la niñez	René Demian Galindo Ramírez
6	“Canción del Pino”	Edgardo Daniel Maldonado Herrera
7	“Desierto verde, eucalipto”	Carolina Valenzuela Arellano
8	“El ahuehuate”	Cristian Daniel Núñez Guerra
9	“El fresno”	Aldo Rocha Franco
10	“El guardián”	María Esther Vargas Rodríguez
11	“El mezquite y el huizache” del ciclo 5 <i>saikei</i> sonoros a la niñez	René Demian Galindo Ramírez
12	“El mezquite y el huizache”	Felipe Ysunza Breña
13	“El mezquite”	Cristian Daniel Núñez Guerra
14	“El pino, el gorrión y el ruiseñor”	Guillermo Rodríguez Guzmán
15	“Juguemos con el TA”	Guillermo Rodríguez Guzmán
16	“La sombra del mezquite”	Jaén Cruz Maqueda
17	“Las plantas” del ciclo 5 <i>saikei</i> sonoros a la niñez	René Demian Galindo Ramírez
18	“Los árboles de mi tierra”	Luz de Lourdes Santiago Morales

Títulos de las canciones	Autores
19 “Mangle”	José Marcos Partida Valdivia y Sheila Daniela Aldrete Alvarado
20 “Mezquite sabio y viejo”	Hugo David Tiscareño Talavera
21 “Pino salado”	Santiago Hernández Nuño
22 “Quelites y flores”	Marco Iván Nájera Ibarra
23 “Sí creí”	Darío Valentino Escobedo Ortiz y Karen Sofía Martínez Zamora
24 “Varita de cachanilla”	Santiago Hernández Nuño
25 “Viento” del ciclo 5 <i>saiki</i> sonoros a la niñez	René Demian Galindo Ramírez

## El proceso de edición

El responsable de la edición de la música fue el colaborador René Demian Galindo Ramírez, compositor y profesor-investigador de la Universidad de Guadalajara. Las partituras fueron elaboradas por los propios compositores en el editor de música de su preferencia y posteriormente, Galindo Ramírez, con la colaboración de Hugo David Tiscareño Talavera, técnico de investigación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, emprendieron la ardua tarea de edición de cada una de las canciones en un solo programa (*software*) para que éstas tuvieran un formato similar.

Dado que la formación musical y grado de experiencia de los colaboradores es heterogénea, las partituras presentan distinto nivel de precisión en la notación; algunas de ellas podrían parecer, incluso, un poco escuetas porque no incluyen indicaciones dinámicas o agógicas. Destacamos que en este trabajo el papel del editor no fue el de un profesor que evalúa la apropiación teórica de sistemas altamente socializados para emitir una calificación, como ocurriría en una asignatura universitaria. Tampoco se aspiró a una edición histórico-crítica –científica– en el sentido canónico de la filología musical, sino a una *edición práctica* que, de acuerdo con Kepper (2011) centre su atención en la manera en la que se dirigirá a usuarios específicos. Este autor señala que una edición

práctica debe tener en cuenta las necesidades y condiciones del contexto de desempeño actual. De este modo, se preparó la edición anticipando imprecisiones y tomando decisiones que redujeran algunos problemas que podrían enfrentar los intérpretes, para que lean la música con el menor esfuerzo.

En este trabajo, el modesto papel desempeñado por el editor fue el de un formador y lector respetuoso. Por esa razón las partituras se editaron, en el mayor grado posible, en la versión que entregaron los compositores, valorando cada elemento, presente o ausente, como una intencionalidad compositiva. Es importante señalar que, durante el proceso, atendiendo a elementos teórico-musicales generales y, en la lógica de la edición práctica, se dialogó con los autores sobre posibles sugerencias para realizar modificaciones en la escritura. El taller virtual ofrecido por Galindo Ramírez el 23 de mayo de 2023, titulado “Reverberaciones entre árboles sonoros”, abrió la oportunidad a los compositores participantes de exponer dudas y dialogar sobre el proceso.

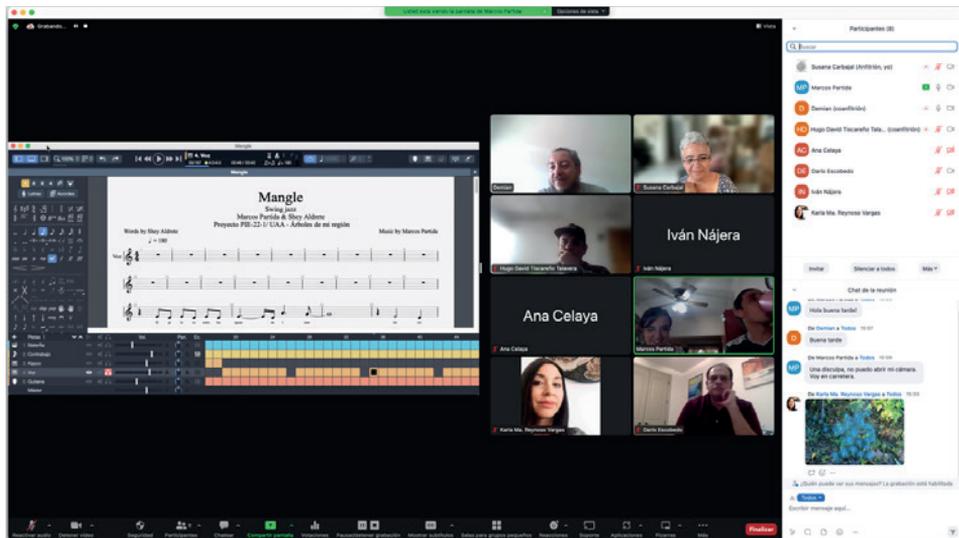


Imagen 1. Taller “Reverberaciones sonoras”, impartido por Demian Galindo Ramírez, 23 de mayo de 2023.

A pesar de no pretender una edición crítica, entendemos que este ejercicio es ineludible porque, como señala James Grier (2008), “editar es un acto de crítica” (p. 9) y “una empresa meramente interpretativa” (p. 155). Este autor señala que la meta de un editor es generar un documento *Urtext* que respete,

lo más fielmente posible, la idea del compositor; sin embargo, es conocido que las discrepancias entre editores al hacer ediciones históricas son cuantiosas. Esto se atribuye a las omisiones e imprecisiones de los propios compositores en sus manuscritos, por lo que la edición crítica consiste en buscar las evidencias necesarias para contrastarlas y tomar decisiones. En esta edición ocurrió un proceso similar.

Podría llegar a pensarse que, por ser una edición de obras elaboradas en el tiempo presente, en la que es posible entablar comunicación directa con cada compositor para clarificar ambigüedades, el proceso de edición estaría libre de desacuerdos; sin embargo, precisamente por la heterogeneidad en la formación de los colaboradores, hubo momentos en los que la interpretación de los editores requirió del diálogo para comprender si lo plasmado en la escritura fue un acto intencional o una imprecisión. Se reconoce este proceso como una característica fenomenológica y una dimensión más del tratamiento hermenéutico que se implementó en esta investigación.

Algunas creaciones incluyen un apartado de consideraciones, elaborado por el propio autor, con el propósito de orientar al intérprete. Entre más alejada está la propuesta del sistema de notación musical tonal occidental, ya sea por desconocimiento o por innovaciones en la notación contemporánea, la sedimentación de significados es más endeble, por lo que es necesario incluir verbalizaciones que clarifiquen el sentido e intencionalidad del creador de la propuesta.

Cabe señalar que en la edición se implementaron únicamente aquellas modificaciones sobre las cuales se dialogó y con las que los creadores estuvieron de acuerdo. En este tenor, el proceso de edición llevado a cabo para unificar elementos de notación no significó que se aspirara a una interpretación fija, sin cambios; por el contrario, se espera que los usuarios sean críticos y lleguen a sus propias conclusiones interpretativas: “ediciones críticas deben generar usuarios críticos” (Grier, 2008: 156).

Por lo anterior, desde la perspectiva de Grier, calificamos este libro, en su conjunto, como una *edición crítico-práctica* porque en el proceso se recurrió a materiales adicionales a la partitura para su comprensión, como datos biográficos de cada autor, enlaces a sitios web, donde es posible conocer otras de sus obras, y relatos recuperados de los simposios en los que algunos de ellos expusieron las intencionalidades de sus procesos creativos.

No se dispone de información amplia de todos los procesos compositivos, ya que la participación en el proyecto fue voluntaria y se respetó el deseo

de exponer libremente, tanto sus datos como sus reflexiones; sin embargo, de las canciones para las que se logró una recopilación de información más amplia, se espera que, al ponerlas en relación con los conocimientos previos de cada usuario, se detone un proceso de comprensión individual, de modo que las creaciones adquieran un valor interpretativo particular, tal como lo describe Umberto Eco en su concepción de estética de la recepción.

[..] la estética de la recepción se apropia del principio hermenéutico de que la obra se enriquece a lo largo de los siglos con las interpretaciones que se dan de ella, tiene presente la relación entre efecto social de la obra y horizonte de expectativa de los destinatarios históricamente situados. (Eco, 1992: 32)

Recordemos que, en este acto interpretativo, como se analizó en la matriz de Mazzola (1990) expuesta en el capítulo sobre intencionalidades compositivas, existen tres intenciones que se entretajan: la del autor, la de la obra misma y la del lector.

[...] el funcionamiento de un texto (no verbal, también) se explica tomando en consideración, además o en vez del momento generativo, el papel desempeñado por el destinatario en su comprensión, actualización e interpretación, así como la manera en que el texto mismo prevé esta participación. (Eco, 1992: 22)

En este sentido, el editor de un texto realiza un acto interpretativo en el cual también están implicadas sus propias intencionalidades. Un editor crítico no impone su visión en la elección de los signos. Su papel es más el de un agente empático que es capaz de ponerse en los zapatos de los posibles receptores, en este caso, el de los profesores de primaria que tendrán acceso a esta publicación.

## Conclusiones

Recapitulando el proceso de esta investigación, confirmamos que se ha cumplido el objetivo de estudiar los procesos creativos de compositores que asumieron una perspectiva ecopedagógica para proponer obras que fueran capaces de socializar con niños de primaria mensajes positivos que contribuyeran a la concientización de problemáticas ambientales urgentes.

Tomando en consideración el número de colaboradores que asistieron al primer simposio, el hecho de que hayan permanecido veinte compositores hasta el final del proyecto, que duró dos años, además de los colaboradores de otras áreas, se valora como un resultado altamente satisfactorio.

La pluralidad de perfiles, edades, géneros, lugar de residencia, preferencias estilístico-musicales y áreas de formación de los colaboradores permitió generar un ambiente de confianza que se refleja en la apertura con la que se expusieron dudas y la cordialidad con la que se dialogó durante cada encuentro.

En el grupo de colaboradores iniciales quedaron pendientes algunas participaciones, en especial, de especialistas del campo de la literatura que podrían haberse involucrado más en el proceso de la creación de la lírica de las canciones, aspecto que, en opinión de los propios compositores, no ha sido un aspecto fuerte en su formación. Esto indica que, en futuras investigaciones, habrán de diseñarse estrategias de comunicación que promuevan el diálogo por otras vías distintas a la de los simposios.

A partir de estas experiencias, consideramos que será conveniente incluir algunos cursos del campo literario entre las opciones de las asignaturas optativas –o unidades de aprendizaje complementarias– en algún momento del currículo de las licenciaturas en música, independientemente de que éstas ofrezcan, o no, una opción de especialización en composición.

Queda de manifiesto la necesidad de diálogo entre compositores y educadores musicales, quienes, durante los simposios, expresaron su voluntad y disposición para comprender sus respectivas áreas de especialidad.

Como investigadora, valoro enormemente la posibilidad de análisis semiótico-musical que se abrió a través de los diálogos entre los músicos participantes, así como la empatía que mostraron los especialistas de las distintas áreas de conocimiento que expusieron sus reflexiones en la etapa de sensibilización ambiental.

La experiencia de escritura en coautoría se valora como una posibilidad de diálogo hermenéutico efectiva. Las herramientas tecnológicas actuales posibilitaron el intercambio de información, la integración de ideas y de nuevas preguntas que, al exponerse a la luz de la teoría, cobraron nuevos sentidos.

A lo largo de este escrito se han ido integrando los correos electrónicos de los compositores e investigadores, de manera que, al quedar disponible como conocimiento abierto, los usuarios tendrán posibilidad de ponerse en comu-

nicación con ellos para clarificar aspectos no logrados en la edición, o bien, dialogar sobre posibles modificaciones.

Durante la sesión del 14 de diciembre de 2022 se dialogó ampliamente sobre las implicaciones semióticas en la pedagogía. Se comentó que, en muchas ocasiones, se da por hecho la comprensión del estudiante y, si se recibe una respuesta que no coincide con la esperada, se procede a la descalificación, en lugar de realizar una autoevaluación para ver si el canal es el indicado, si se ha logrado el dominio de los sistemas semióticos implicados, entre otros aspectos complejos del proceso de aprendizaje (ver Carbajal-Vaca, 2014).

Consideramos que, a través de este trabajo, además de la conciencia ambiental detonada por la intervención interdisciplinaria, se tomó conciencia de la compleja labor didáctica que requiere el aprendizaje musical. Esperamos que esta investigación motive a compositores y músicos en general a dedicar parte de sus creaciones artísticas a los niños de nuestro país, que están en espera de conocer un mundo más amable que el que vivimos actualmente.

## Referencias

- Carbajal Vaca, I. S. (2014) *Acercamiento Semiótico y Epistemológico al Aprendizaje de la Música*. Universidad de Guadalajara. <http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/cgraduados/pdf/2012/acercamiento2012.pdf>
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Lumen.
- Gadamer, H. G. (2002). *La actualidad de lo bello*. Paidós.
- Grier, J. (2008). *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*. Akal.
- Kepper, J. (2011). *Musikedition im Zeichen neuer Medien. Historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtaufgaben*. BoD. [https://kups.ub.uni-koeln.de/6639/1/SIDE5\\_Kepper-Musikedition.pdf](https://kups.ub.uni-koeln.de/6639/1/SIDE5_Kepper-Musikedition.pdf)
- Mazzola, G. (1990). *Geometrie der Töne. Elemente der Mathematischen Musiktheorie*. Birkhäuser.



## Así cantan los árboles de mi región

Primera edición 2023

El cuidado y diseño de la edición estuvieron a cargo del Departamento Editorial de la Dirección General de Difusión y Vinculación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.