

SECRETARÍA ACADÉMICA
CORDINACIÓN DE POSGRADO
MAESTRÍA EN DESARROLLO EDUCATIVO

*“Los concursos de interpretación coral en secundaria, un
Performance Ritual, ¿Identidad Nacional y Experiencia
Educativa?”*

Tesis que para obtener el grado de
Maestra en Desarrollo Educativo
Presenta

LIC. ADA ELSA MENDOZA RIVERA

Director de Tesis
Mtro. José Antonio Robles Cahero

Esta tesis forma parte de la Línea de Formación en Educación Artística,
misma que se imparte en colaboración con el Centro Nacional de las
Artes de CONACULTA (Convenio UPN-CNA: 2002)

AGRADECIMIENTOS

Artesana de la vida quiero ser, cantar historias que vivan, sentir las cosas que diga.

Celeste Carballo

Gracias mi mamá por su apoyo incondicional y permanente, y por la confianza que siempre ha depositado en mí.

Gracias a las doctoras Alicia Pereda Alfonso y Alejandra Ferreiro Pérez por brindarme un espacio de su tiempo, para apoyarme en los momentos de incertidumbre.

Gracias a mi asesor Maestro José Antonio Robles Cahero, con quién compartí innumerables charlas que me hicieron comprender el camino.

Gracias a todos mis profesores de la maestría por sus consejos y sus invaluable enseñanzas.

Gracias a mis compañeros, Cesar, Karla, Maricela, Jana, Maricruz y Yadira con los que viví momentos inolvidables, en esta aventura que iniciamos juntos.

Gracias a mi entrañable amiga Rebeca Vázquez, quien en todo momento me brindo su apoyo y confianza, y por estar en los momentos difíciles, cuando todo parecía tan lejano.

Gracias a mi amiga Lourdes García Maynez, quién me abrió camino en la realización de este trabajo.

Gracias a mis compañeros directores de coro Susana, Alejandra, Pascual, Rocío y, Esther, quienes me permitieron adentrarme en lo más íntimo de su salón, y vivir una gran experiencia musical.

Gracias a mi amiga Edith Abigail, quién ha estado a mi lado, en cada uno de los momentos importantes de mi vida.

Gracias a la Lic. Cristina Campos Muñiz, por darme la oportunidad de demostrar mi capacidad profesional, por que ha sido parte fundamental para el logro de mis metas, y por qué siempre ha creído en mí.

Gracias a la Universidad Pedagógica Nacional, porque me enseñó a aprender, y por Que me enseñó a enseñar.

Gracias al Centro Nacional de las Artes por apoyar a todos aquellos que creemos en el arte.

Gracias al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por el apoyo que me brindó, ya que sin este, no se habría podido culminar este hermoso sueño.

Dedicado a todos aquellos que siguen cantando por el placer de cantar.....

INDICE

Introducción	6
Planteamientos sobre la perspectiva teórico-metodológica de investigación	
Punto de partida teórico	8
Punto de partida metodológico	15
Capítulo 1 La identidad nacional en el contexto de la educación en México	
1.1. La identidad nacional y el nacionalismo un acercamiento teórico.	26
1.1.1 Del nacionalismo a la identidad nacional.	26
1.1.3 Marcadores culturales simbólicos de la identidad nacional.	35
1.1.4 El identidad nacional desde la visión antropológica	33
1.2 México, una visión histórica desde la educación	
1.2.1 El nacimiento de México como nación.	39
1.2.2 El nacionalismo cultural.	43
1.2.3 Educación y cultura en el México del siglo XX	45
La visión de Vasconcelos.	48
El proyecto socialista	53
La escuela de la unidad nacional	55
El proyecto modernizador	58
Capítulo 2 Hacia un cambio curricular para el enfoque de las artes en secundaria	
2.1 La reforma integral en secundaria un cambio necesario	64
2.1.1 Antecedentes de la reforma	65
2.1.2 El cambio curricular	67
2.1.3 El nuevo mapa curricular en secundaria	69
2.2 La educación artística dentro del curriculum de la secundaria	
2.2.1 Antecedentes de la enseñanza de la educación artística	71
2.2.2 Enfoque de las artes en el contexto de la reforma en secundaria	74
2.3 La enseñanza de la música en secundaria	
2.3.1 Enfoque de la educación musical	81
2.3.2 Organización de los contenidos	87
2.4 Institucionalización de los concursos de canto coral	
2.4.1 El canto coral en el contexto educativo	89
2.4.2 Institucionalización del concurso de la música tradicional Mexicana	93
2.4.3 Institucionalización del concurso del Himno Nacional	94
2.4.4 El Himno Nacional	95

Capitulo 3 Una mirada al interior de los concursos de interpretación coral	
3.1 El concurso de interpretación coral un performance ritual	96
3.2 Elementos formales del ritual: una pantalla a través de la cual observar los concursos de interpretación coral	98
3.3 Morfología simbólica y ritual del concurso	120
La preparación	123
La organización	128
Los honores a la bandera	131
La presentación	133
El discurso	140
La interpretación	144
El veredicto	149
Capitulo 4 Las voces de los actores	
4.1 Entre lo público y lo privado, “ser o no ser del coro..... he ahí el dilema”	155
4.1.1 ¿Que paso entonces.....Quién gano?	162
4.2 El canto ritualizado, del salón de clase al concurso	170
4.2.1 Elementos simbólicos del canto ritualizado	173
La técnica vocal	176
La ubicación espacial	180
La dirección coral	184
4.3.- De la recepción artística, a la identificación estética	164
4.4.- El concurso de interpretación coral como experiencia educativa.	193
Conclusiones	202
Fuentes consultadas	
Anexos	

**“LOS CONCURSOS DE INTERPRETACIÓN CORAL EN SECUNDARIA,
UN PERFORMANCE RITUAL,
¿IDENTIDAD NACIONAL Y EXPERIENCIA EDUCATIVA?”**

Introducción

A lo largo de mi trayectoria como maestra de educación musical en secundaria, he participado en los concursos de interpretación coral, en los cuales tuve la fortuna de convivir e intercambiar experiencias con los diversos directores de coro de escuelas particulares, oficiales y no especialistas en música. En esta experiencia he sido testigo de los múltiples esfuerzos que los directores de coro realizan para desarrollar en sus alumnos, más allá de la obligación que implica el participar, el gusto por la actividad coral, y el entusiasmo, entrega y amor que los alumnos plasman en este concurso por medio de sus voces.

Sin embargo, desafortunadamente observé que son muchos los coros que se quedan en el camino, en cada eliminatoria sólo pasa uno de entre todos. En un sólo instante se desvanecen las ilusiones, los largos tiempos de ensayo, los apoyos brindados, los recursos invertidos. Son unos cuantos los que logran cantar en esos majestuosos escenarios, son algunos coros los que logran el reconocimiento de las autoridades y de entre miles, es uno el que logra llegar a la ceremonia final con el presidente de la república.

De las tantas veces que participé y me quedé en el camino como, me surgió la inquietud de contestar a las siguientes interrogantes, ¿Qué sucede más allá de la primera eliminatoria?, ¿Qué experiencia se lleva el alumno durante el concurso?, ¿Por qué se invierten tantos recursos materiales y físicos en la realización de estos concursos?.

Posteriormente en el acercamiento al campo, al asistir a cada una de las etapas de concurso, alcance a percibir que éste presentaba una serie de características no espontáneas, que implicaban procedimientos y prescripciones de comportamiento fuertemente reguladas, es decir ciertas maneras de actuar que se repetían de forma regular, tanto en la estructura de la organización del concurso, en los símbolos que dominaban el deber ser, en las practicas que realizaban los directores de coro, y en los códigos de comportamiento de los propios alumnos.

Esta mirada me llevó a apoyarme en la teoría ritual para analizar la cohesión que se desarrolla entre, el símbolo dominante del concurso que es la identidad nacional, las condiciones de ritualización que se le presentan al alumno, el canto coral y las experiencias educativas que se potencian a partir de la participación en éste.

Bajo este contexto planteo la idea de que los concursos de interpretación coral, se desarrollan en condiciones de ritualización, en donde se le presentan al alumno una gran gama de elementos simbólicos, que bajo otros contextos quizá no le desencadenarían ese deseo de pertenencia al coro. Por ende, al analizar los concurso de interpretación coral es necesario pensarlos como acontecimientos en los que se entretajan, por una parte, prácticas escolares relacionadas con la enseñanza del canto coral que forma parte del curriculum, pero se convierte en una actividad ritualizada cuando se participa en el concurso, y por otra, una acción comunicativa que favorece la construcción imaginaria de la nación moderna. El fuerte componente simbólico y la experiencia estética comunicativa contenida en el concurso obligan a estudiarlo como un proceso de ritualización.

En este sentido el estudio pretende construir un referente teórico y metodológico que permita comprender la forma en que opera el concurso de interpretación coral desde una perspectiva ritual, a la vez explicar y analizar los

procesos estéticos-educativos que se desarrollan en torno a la pertenencia al coro y dar voz a las experiencias de los actores participantes.

Planteamientos sobre la perspectiva teórico-metodológica de investigación-

Punto de partida teórico

Vivimos en un mundo impregnado de permanentes procesos de identidad, aunque no sean siempre reconocibles, obvios o evidentes. Desde los fenómenos más simples, hasta los más dramáticos problemas internacionales, la identidad es una de las más sobresalientes expresiones de la cultura.

La identidad tiene que ver con nuestra historia de vida, que será influida por el concepto de mundo que manejamos y por el concepto de mundo que predomina en la época y lugar en que vivimos. Por lo tanto, hay en este concepto un cruce individuo-grupo-sociedad, por un lado, y de la historia personal con la historia social colectiva por otro.

La identidad está en proceso de cambio permanente, lo que implica la afirmación de particularidades, pero también de diferencias y relaciones con los otros. Los sociólogos generalmente admiten que la identidad implica, la relativa estabilidad del tiempo de un sujeto de acción, sin la cual la interacción social sería simplemente inconcebible, ya que esta supone el reconocimiento recíproco entre interlocutores, la previsibilidad de los comportamientos y la capacidad de asumir o asignar compromisos y responsabilidades.

El concepto de identidad se encuentra inmerso en categorías centrales de la sociología, como cultura, normas, valores, estatus, socialización, educación, roles, clase social, territorio/región etnicidad, géneros, medios etc. Pero además existe la percepción creciente de que se trata de un concepto imprescindible en las ciencias sociales ya que de acuerdo a Jenkins (1996, 819) “la identidad constituye un elemento vital de la vida social, ya que sin ella sería inconcebible la

interacción social que supone la identidad de los actores y del sentido de sus acciones”.

Existe una estrecha correspondencia entre la concepción que se tenga de la cultura y la concepción de la identidad. A principios de los setenta con la aparición del influyente libro de Clifford Geertz *The Interpretation of Cultures* (1973; trad. española, 1992), esta obra da inicio a lo que se conoce como: fase simbólica en la formulación del concepto de cultura. El concepto en cuestión se reduce al ámbito de lo simbólico, se trata de un concepto restringido y especializado que permite mayor eficacia teórica, según el propio Geertz. En consecuencia, “la cultura se define como telaraña de significados” o, más precisamente, como “estructuras de significación socialmente establecidas” (Geertz; 1992, p, 26). En esta perspectiva, la cultura es vista como un texto, escrito por los nativos, que el antropólogo se esfuerza por interpretar, sin prescindir de la interpretación de los nativos. Por consiguiente, el saber del antropólogo consiste en *una interpretación de interpretaciones*.

La concepción simbólica de la cultura se libera del monopolio de la antropología y comienza a suscitar un enorme interés en casi todos los demás ámbitos de las ciencias sociales. Durante los años ochenta y noventa, el interés por la cultura invade los estudios literarios, los estudios feministas, las ciencias de la comunicación, la historia, la sociología y las ciencias políticas. Así, en historia se pasa de la nueva historia social, a la nueva historia cultural; la sociología pasa del estudio de las instituciones específicamente culturales al estudio del papel del significado en la vida social en general; en ciencias políticas se adoptan paradigmas culturales para explicar los conflictos inducidos por el fundamentalismo religioso, el nacionalismo, los movimientos étnicos, incluso los estudios culturales.

Siguiendo la idea de Geertz, la cual plantea que lo simbólico es el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles, también

llamadas *formas simbólicas* y que pueden ser expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos y alguna cualidad o relación, todo puede servir como soporte simbólico de significados culturales: no solo la cadena fónica o la escritura, sino también los modelos de comportamiento, las prácticas sociales, los usos y costumbres, el vestido, la alimentación, la vivienda, los objetos y artefactos, la organización del espacio, y del tiempo en ciclos festivos, el arte etc. En consecuencia, lo simbólico recubre el vasto conjunto de los procesos sociales de significación y comunicación.

De acuerdo a Peter McLaren (1995, p.23) la cultura es una construcción que se mantiene como una realidad consistente y significativa mediante la multiforme organización de rituales, y sistemas de símbolos, los cuales pueden ser verbales o no verbales, y plantea la idea de que la cultura escolar es influida por determinantes específicos de clase, ideológicos y estructurales de la sociedad en su conjunto.

McLaren realiza una semblanza sobre la literatura acerca del ritual y la escuela (1995, p.44), en donde menciona que se ha escrito mucho sobre la educación en tanto que transmisión de conocimientos culturales, sin embargo, la forma en que la cultura, como acción ritual, constituye y nutre las ideologías y los comportamientos, permanece en gran medida inexplorada en el contexto de los escenarios escolares.

En la mayor parte de la literatura educativa sobre el ritual, se hace eco de los principios generales de la teoría estructural-funcional Durkheimiana. Los estudios de Illich, Gehrke, Kamens y Kaperfer, sugieren que el ritual logra la unidad social, mediante su poder mistificador, es decir, el de perpetuar la vida social de forma tal que sea percibida como natural. Dicho poder mistificador, puede ser entendido como un proceso en el cual los rituales, en tanto que formas culturales, son objetivados como medio simbólico, que sostiene el orden social existente. (McLaren, 1995, p.46).

El autor realiza una crítica a las investigaciones sobre el ritual y la escolarización, puesto que estas en su mayoría han sido especulativas y vagas, y cuestiona ¿En qué medida corresponden estas investigaciones a las experiencias vividas por los estudiantes?, y que en muchos casos no son si no ejemplos de lo que Glaser y Straus (1967, citado en McLaren), caracterizan como teoría especulativa, dado que los conceptos propuestos en dichas articulaciones del ritual, no surgen directamente de datos cualitativos concretos bajo investigación; y muchas de las formulaciones que se han establecido no han derivado de observaciones reales de estudiantes y profesores (McLaren, 1995, p.47).

Para la presente investigación asumo la postura teórica de examinar al ritual como un proceso simbólico, y adoptar la doxa antropológica de de Víctor Turner, la cual es una pieza clave, para abordar los estudios sobre el ritual, cuyas doctrinas están concebidas, como una explicación procesual, del ritual mediante la antropología simbólica. Turner ha marcado a la antropología de su tiempo con su sello distintivo al asentar el trabajo de campo, en una nueva disposición, que relaciona las dimensiones procesuales de Van Gennep, a cerca de los ritos de transición, con el teatro moderno, la historia, la literatura, y las dimensiones performativas de la vida cotidiana.

El concepto de liminalidad de Turner, así como el de antiestructura y *communitas*, han sido de gran relevancia para abordar el presente estudio, ya que, el autor plantea una distinción entre los polos sensorial, e ideológico, del símbolo ritual y su explicación de cómo se tiñen mutuamente, fusionando tanto lo normativo, con lo sensorial, y lo moral con lo material. Durante el intercambio entre estos dos polos, el polo conceptual le proporciona fuerza al experiencial, y viceversa, haciendo por lo tanto *deseable lo obligatorio*. (McLaren, 1995, p.28).

Es en este contexto la teoría de Turner conduce a estudiar a los concursos de interpretación coral como *performance ritual*, ya que el autor define al ritual como “una representación (performance) que comprende una compleja secuencia de actos orientados simbólicamente y puede producir una gran cantidad de transformaciones sociales, y revelar clasificaciones, categorías y contradicciones en el proceso cultural”. Planteo la idea de que debido a la fuerza evocativa de la práctica coral y de todos los elementos simbólicos que encierra el concurso, se logra desencadenar una dimensión deseante en el alumno, a tal grado, que la norma, se convierte en una fuerza evocadora de querer pertenecer al coro, e interpretar esas canciones que bajo un contexto no ritualizado, no sería tan atractivo y significativo para él.

Al realizar el estudio de los concursos de interpretación coral, me lleva a plantear que, el arte de los sonidos es, un terreno intercultural, puesto que la música por sí misma es una forma de expresión cultural de los pueblos y las personas. La música es un arte, pero las manifestaciones musicales van unidas a las condiciones culturales, económicas, sociales e históricas de cada sociedad. Para poder comprender un tipo de música es necesario situarlo dentro del contexto cultural en el que ha sido creado, ya que la música no está constituida por un agregado de elementos, sino por procesos comunicativos que emergen de la propia cultura.

De acuerdo Lewis Rowel (1983, p, 18) la música lleva consigo misma, la expresión y creación de sentimientos, la transmisión de ideas y de una cierta concepción del mundo. De esta forma se puede decir que la música: constituye un hecho social, ya que se ha ido creando a lo largo de la historia de acuerdo con fines muy precisos que cumplir en la esfera pública; como fenómeno cultural se crea por y para grupos de personas que asumen distintos papeles sociales en relación con la música; en todas las ejecuciones musicales, el compositor, los músicos, los cantantes y los oyentes interactúan mutuamente; y la música se

destina a un determinado público al cual se concibe como grupo social con unos gustos determinados que difieren en función de los rasgos culturales de la sociedad donde nos encontremos, se puede decir que la música se revela como un arte eminentemente social, provisto de una dimensión colectiva enmarcada dentro del ámbito cultural.

La práctica coral es una actividad esencialmente sociabilizadora, creativa y un medio de expresión de los valores estéticos y culturales del ser humano; y es en este sentido que el coro se revela como una práctica escolar atractiva, enriquecedora y formativa para los jóvenes que participan de ella, en donde el salón de clase se torna en un espacio fértil para que el docente prepare el terreno en donde emerjan las *experiencias educativas*.

En la presente investigación más que plantear el papel del director coral en función de su formación académica, verlo como un virtuoso, o como un docente sin experiencia musical, planteo pensar en el director como un educador, que además de promover el crecimiento vocal y musical, del ensamble, puede propiciar que esta actividad se convierta en una experiencia educativa, en la cual de acuerdo al filósofo John Dewey La misión del educador es preparar aquel género de experiencias que, no repeliendo al alumno, sino más bien incitando su actividad, sean sin embargo más que agradables inmediatamente y presenten experiencias futuras deseables.

Dewey plantea que la rutina, la acción automática, pueda aumentar la habilidad para hacer algo, pero si no conduce a nuevas percepciones y conexiones, “limita más que amplía el horizonte significativo” (1995, p. 75). De ahí que se diferencie entre procesos de instrucción y educativos, en los primeros se desarrollan habilidades mecánicas que no favorecen la conexión con otras experiencias, y en los segundos, se pretende que los sujetos amplíen sus capacidades y expectativas.

Bajo esta postura propongo que si bien es cierto que el concurso potencia la acción comunicativa que la obra musical pretende transmitir al alumno que participa en el ritual, también el concurso puede potenciar, que la practica coral se convierta en una experiencia auténticamente educativa, en la que la práctica docente no solo se reduce al hecho de una presentación pública de un coro, que reflejará la efectividad del director tanto como maestro y como técnico de ensayos, ni tampoco como testimonio de su capacidad de transferir la disciplina vocal, o expandir las destrezas del coro y guiar al grupo en la ejecución artística, sino como una práctica educativa enfocada en la formación de desarrollar en el alumno el deseo de seguir cantando, no sólo en eventos extraordinarios como ceremonias, festivales o concursos, sino con el objetivo específico de musicalizar al alumno, es decir, volverlo un individuo sensible y receptivo al fenómeno sonoro.

De esta forma al realizar las entrevistas con los directores de coro, y al adentrarme en los ensayos, pude percatarme de que en muchas de las ocasiones los docentes realizan prácticas creativas, encaminadas a desarrollar en los estudiantes el incremento de sus capacidades vocales, y que esto genera a la vez en los alumnos un disfrute estético que apunta hacia la continuidad de la experiencia.

Sin embargo pareciera ser que no todos los docentes se percatan de esta parte educativa del concurso, la percepción es que el único objetivo del concurso es desarrollar la Identidad nacional, y no se alcanza a percibir la dimensión estético-educativos, en la cual el docente tendría la oportunidad de *verse a sí mismo* como un artista que prepara el terreno y que ofrece oportunidades para que emerjan las experiencias educativas, las que siempre estarán saturadas de alguna emoción, o de alguna experiencia estética.

Punto de partida metodológico

La visión del mundo educativo a partir de una interpretación cualitativa predomina actualmente en el ámbito internacional. Los sistemas educativos han incorporado enfoques y metodologías a través de sus reformas siguiendo tendencias alternativas del pensamiento para obtener una comprensión más completa del entorno.

La etnografía no entendida como un método si no como un enfoque, puede proporcionar el conocimiento de las situaciones cotidianas de la escuela y los elementos posibles de articularse, que se encuentran en el contexto en que se trabaja, brinda la posibilidad de recuperar lo particular, lo significativo desde los sujetos, para situarlo en una escala social más amplia y en un marco conceptual más general.

Elsie Rockwell investigadora del DIE desarrolló una de las líneas de investigación educativa más reconocidas: la antropología de la educación. Sus estudios etnográficos acerca del trabajo docente y de la vida cotidiana en la escuela, marcan un hito en el estudio y la reflexión acerca de las culturas escolares.

La autora con el término etnografía hace alusión tanto a una forma de actuar en la investigación de campo, como al producto final de la actividad investigativa, considera que la etnografía es mucho más que una herramienta para recolectar datos y no debe ser considerada como un método, sino más bien como un enfoque en el que se encuentran método y teoría, pero sin agotar la problemática de ambos.

De acuerdo a Elsie Rockwel (2009, p, 20) en la etnografía existe una diversidad de corrientes metodológicas y epistemológicas, sin embargo el eje central de la discusión interna, ha sido el problema de definición de las categorías

de descripción y análisis etnográfico, dejando a un segundo término los problemas técnicos. Por ello, dentro de la antropología, tiende a trasladarse la discusión hacia la teoría, y el trabajo teórico se torna imprescindible dentro del proceso de investigación etnográfica, por esta razón las combinaciones técnicas se determinan según las perspectivas teóricas y sociales de cada investigador.

Rockwell (2009, p, 10) menciona que durante el trabajo de campo y de análisis, es necesaria la construcción teórica, es decir, la construcción de categorías y de relaciones conceptuales que permiten articular la descripción de determinada realidad. La descripción de lo particular es así consecuencia de la elaboración teórica, y no solamente de la observación empírica. La relación entre teoría previa y trabajo de campo es variable, según el objeto de estudio que se aborda. La conceptualización previa a la que se recurre depende del desarrollo histórico de la teoría adecuada al objeto de estudio.

Para lograr el objetivo de la investigación realice mi trabajo de campo, adentrándome en los distintos escenarios (escuelas o auditorios), en donde se llevaron a cabo las eliminatorias, en su etapas de zona, dirección operativa, coordinación sectorial y de entidad federativa, de los concursos de interpretación coral, tanto de canción mexicana como de himno nacional, durante el ciclo escolar 2008 – 2009 en escuelas secundarias del Distrito Federal.

El trabajo de campo que realice se puede enmarcar en el contexto de la observación participante la cual implica vivir con el grupo de personas que se estudia para conocer sus formas de vida a través de una interacción intensa. Durante la investigación tuve la gran dicha de encontrarme con personas muy valiosas, tanto directores de coro, directores de escuela, jefes de enseñanza Artes- Música, como alumnos integrantes de los diferentes coros, que me permitieron compartir con ellos la experiencia de participar en los concursos, y

adentrarme en el proceso estético-educativo que se desarrolla dentro de las aulas.

Uno de los elementos metodológicos, que me permitió realizar el planteamiento en cuanto a la morfología simbólica ritual de los concursos, es el registro de observación, ya que a medida que se realizaban las eliminatorias fui tomando notas denominadas *de campo*, en las que resumí, analicé e interpreté aquella información que era relevante para mi objeto de estudio.

Para recabar la información realice siete registros de observación de las eliminatorias de los concursos en las siguientes fechas y escenarios:

Registro	Etapa	Lugar	Fecha
“Concurso de Canción Mexicana”	Etapa de zona	Universidad insurgentes	5 de diciembre del 2008
	Etapa de dirección operativa	Secundaria No 15	5 de febrero del 2009
	Etapa de coordinación sectorial	Centro Nacional de las Artes	3 de junio del 2009
	Etapa de Entidad Federativa	Teatro de la Ciudad	10 de junio del 2009
“Concurso de Interpretación del Himno Nacional”	Etapa de zona	No se realizó por contingencia sanitaria	
	Etapa de dirección operativa	Secundaria No 15	26 de mayo del 2009
	Etapa de coordinación sectorial	Centro Nacional de las Artes	5 de junio del 2009
	Etapa de Entidad Federativa	Auditorio Alejo Peralta IPN	11 de junio del 2009

Como he mencionado en la investigación participante, como técnica de investigación, considere el salón de ensayo de los coros (aula de música, salón de clase, patio de la escuela), y los escenarios (sala de usos múltiples, auditorio) donde se llevarían a cabo las eliminatorias, como los escenarios que formarían parte de la delimitación empírica, apoyándome de la grabación de video, audio y registros fotográficos.

Otro de los elementos que utilicé para complementar y verificar la información obtenida mediante la observación participante fue la entrevista, la cual tuvo como propósito reconstruir algunas de las experiencias y representaciones, que los directores de coro y los alumnos, han vivido a partir de su participación en los concursos, lo cual me permitió tener un mayor acercamiento y crear las condiciones para que los actores manifestaran su forma de pensar, de sentir y dar un testimonio de su experiencia.

En un primer acercamiento con los directores de coro de nivel secundaria en diversas entrevistas realizadas a principio del ciclo escolar 2008-2009, observe que la opinión que manifiestan los directores de coro con respecto a su percepción de cómo opera el concurso, tiene algunos puntos de concordancia, y otros de discordancia en cuanto al enfoque de lo que debiera ser el objetivo central de los concursos, las cuales fluctuaban entre: desarrollar la identidad nacional, desarrollar a su máxima expresión la técnica vocal, o que el concurso fuera para el alumno una experiencia estético-educativa.

Esto me llevo a considerar la necesidad de de organizar las entrevistas con los directores de coro de acuerdo a su ámbito de trabajo, es decir en qué tipo de escuela labora (oficial o particular), y bajo que modalidad participa en el concurso, (categoría A profesor especialista en música, categoría B profesor no especialista en música), puesto que existe una serie de factores como su formación académica, las condiciones laborales en las que desarrolla su práctica docente, el apoyo por parte de sus directivos, el contexto escolar, y su visión pedagógica, que

hacen que el profesor transite entre un amplio espectro con respecto a la forma de preparar al coro para el concurso.

Esta gama de opiniones se plantea desde una perspectiva, en la que la visión del concurso es un mero requisito y el profesor solo prepara el coro unos días antes con algún grupo, hasta aquella en la que el concurso se convierte en todo un símbolo de poder, y de estatus educativo, en la cual las escuelas invierten tiempos, espacios y gran cantidad de apoyos humanos y financieros, para lograr posicionarse dentro de los primeros lugares dentro de los concursos.

Los profesores de acuerdo a las políticas propuestas por su centro de trabajo, y a la visión que tiene de su práctica docente, prepara su participación en el concurso, sin embargo a veces de acuerdo a sus testimonios, no siempre queda satisfecho, o se plantea ciertas interrogantes acerca de la forma de operar el concurso, puesto que aquellos que se quedan en el camino no siempre se enteran de que pasa más allá, de su participación.

Es bajo este contexto que surge mi interés de dar voz a los docentes, de aquellos testimonios, y de las valiosas experiencias que han vivido a lo largo de sus participaciones en los concursos, de lo cual se derivaron las seis entrevistas que realice a los directores de coro que laboran en escuelas secundarias del Distrito Federal, que amablemente accedieron a compartir conmigo sus vivencias; que por fines de confidencialidad solo mencionare el primer nombre del profesor y el ámbito escolar en el cual se desempeña, de las entrevistas que se realizaron durante el ciclo escolar 2008- 2009 de la siguiente manera

AMBITO	NOMBRE
Profesor de escuela oficial especialista en música	Mtra. Roció Mtro. Raúl
Profesor de escuela particular especialista en música	Mtra. Susana Mtra. Esther
Profesor de escuela oficial <i>no</i> especialista en música	Mtro. Pascual Mtra. Aurora

Sin embargo el presente estudio no estaría completo sin las voces de los actores principales de esta historia, *los alumnos*, con los cuales tuve la oportunidad de interactuar, y vivir con ellos momentos de felicidad, momentos de tristeza, regaños, felicitaciones, travesuras, triunfos y fracasos. El haber convivido con los alumnos y adentrarme en sus ensayos, me permitió darme cuenta de la gran experiencia educativa que se gesta al interior del aula, en el proceso de preparación para el concurso.

Durante mi trabajo de campo en las diversas eliminatorias, tuve la oportunidad de platicar con alumnos de una gran gama de contextos escolares, pertenecientes a las diferentes colonias del Distrito Federal, y escuche un sin fin de comentarios sobre los nervios, sobre la tristeza de no ganar, sobre la presión de los ensayos, sobre la emoción de participar, sobre el deseo de ganar etc. sin embargo algo que nunca escuche ni en los pasillos, ni en las entrevistas fue que *algún alumno no quisiera estar en el coro*, esta experiencia de acuerdo a los testimonios de los alumnos, más allá del proceso ritual se torna en una experiencia estética-educativa muy significativa para ellos.

Por razones metodológicas decidí realizar el trabajo con los alumnos bajo la técnica de entrevista grupal, la cual consiste en exponer a un grupo de personas a una pauta de entrevista semiestructurada. Margarita Baz (1996:60) propone que para la investigación social un dispositivo grupal es un recurso de carácter metodológico técnico que permite instrumentar el momento empírico de la investigación”

La entrevista grupal sigue un esquema semejante al de la entrevista individual, sin embargo, el entrevistado no es un individuo, sino un grupo de cinco o seis personas, seleccionadas por ser representativas de algún segmento importante de la organización.

La característica de la entrevista grupal es que en ella las preguntas constituyen temas que no se encuentran dirigidos a una persona particular, sino que son planteados al grupo, de tal forma que se produce, en consecuencia, una dinámica grupal de respuesta, que permite obtener respuestas, complementarias, al problema planteado. No se trata de una relación de uno a uno entrevistador-entrevistado, sino de una conversación entre varias personas, en que el entrevistador es una de ellas, cuya misión se enfoca a dirigir la entrevista conduciendo al grupo mediante una pauta amplia de preguntas.

Esta técnica de investigación, me permitió obtener un resultado diferente al que podría haberse conseguido a través de entrevistas individuales, por la confianza que se desarrolla entre los mismos entrevistados, y también a lo que llamo efecto sinérgico, es decir, que la información va fluyendo poco a poco, conforme se realizan las preguntas, lo que ayudó a propiciar discrepancias entre los alumnos que en ciertas temáticas condujeron a una dinámica de discusión y de aclaración. En la entrevista grupal las respuestas que se ofrecen están enfocadas a aportar información o contribuir a generarla a través de sucesivas aclaraciones del mismo o de otros participantes.

Realizar una entrevista grupal con los alumnos, implica diferentes problemáticas para lograr conjuntar los espacios, tiempos, y personajes necesarios para concretarla. Para la investigación realice por las razones expuestas tres entrevistas grupales con alumnos de la misma escuela, pero de diferente grado, primero, segundo y tercero respectivamente, el martes 27 de abril del 2010, después de haber ganado la etapa de zona escolar.

El trabajo de investigación se encuentra dividido en cuatro capítulos, los cuales describiré a continuación:

El capítulo I denominado *La identidad nacional en el contexto de la educación en México*, se abordan los sustentos teóricos a cerca de la construcción de las identidades colectivas como núcleo simbólico orientador de la acción común, que comparten el nacionalismo y la identidad nacional. Se hace un recorrido por los diversos marcadores culturales compartidos por las naciones modernas, tales como el territorio, la historia compartida, la lengua única y la etnicidad. Se muestra un panorama general de los diversos planteamientos de la identidad nacional desde la visión antropológica y por último se hace un recorrido histórico de las diversas formas de abordar la identidad nacional a través de los modelos educativos desde la conformación de México como Nación hasta la reforma para la educación secundaria 2006.

El capítulo II se titula *Hacia un cambio curricular en el enfoque de las artes en secundaria* en él se hace una reconstrucción de los elementos que llevaron a plantear una reforma en el nivel secundaria en el año 2006, y como es que esta reforma impulsa un nuevo enfoque para la enseñanza de las artes en el nivel. Se analizan los enfoques teóricos que sustentan a los nuevos planes para la enseñanza de las artes, y se expone la estructura y los objetivos planteados para la enseñanza de la música en el nivel. En este capítulo se describen los fundamentos legales bajo los cuales se institucionalizan los concursos de interpretación coral de Canción Popular Mexicana y de Interpretación del Himno Nacional.

El capítulo III denominado *Una mirada al interior de los concursos de Interpretación coral* analiza los planteamientos de la teoría ritual propuesta por Víctor Turner con el fin de brindar elementos que permitan analizar la compleja secuencia de actos orientados simbólicamente que se presentan en el concurso. Se hace un análisis de los elementos formales del ritual propuestos por el

antropólogo Rodrigo Díaz Cruz, a través de los cuales se plantea una forma distinta de mirar el concurso, y por último se hace una descripción de la morfología simbólica que presenta el concurso.

El capítulo IV *Las voces de los actores* constituye un elemento substancial en este trabajo de investigación, pues en él se da voz a los actores de esta historia, en donde se trata de recuperar sus experiencias a través de las entrevistas realizadas. El capítulo se divide en cuatro apartados los cuales van apuntando la dirección hacia el planteamiento original del trabajo, el cual señala que si bien es cierto que el concurso por sus características rituales, potencia en el alumno la experiencia estética, así como la identificación estética con respecto a la identidad nacional, por medio del canto coral, también se potencia la posibilidad que durante el proceso, esta actividad se convierta en una práctica educativa orientada, a que el docente puede preparar el terreno para que emerjan las experiencias educativas.

CAPITULO 1 LA IDENTIDAD NACIONAL EN EL CONTEXTO DE LA EDUCACIÓN EN MÉXICO

1.1 La identidad nacional y el nacionalismo un acercamiento teórico

En México, hablar de la *cultura nacional* o de la *identidad del mexicano*, suele ser muy común. Constantemente hacemos referencia a ellas y hasta disertamos en cuanto a su contenido. Sin embargo, existe la certeza de que la complejidad de tales concepciones conduce a confusiones de los fenómenos sociales que intentan explicar; el creciente debate académico acerca de la identidad nacional mexicana, ha interesado a pensadores contemporáneos relevantes en las ciencias sociales y en las humanidades.

A escala mundial, se ha hecho latente en la historia de los países, el tema: del fenómeno nacional, en el cual se cuestionan los enfrentamientos entre fuerzas sociales a través del poder económico, político, e ideológico de las naciones, al mismo tiempo, al interior de cada estado-nación se viven procesos que contraponen a las instituciones estatales con las diversidades regionales y locales que tienen su propia lógica de producción y reproducción social. Hasta la etapa de la posguerra, en los años cincuenta y sesenta, las diferencias nacionales parecían suficientemente arraigadas en los diversos países como para alimentar los conflictos político-ideológicos.

En este contexto se plantea el interés de repensar, en términos multidimensionales y multidisciplinarios, a la identidad nacional mexicana. Es evidente que comprender el mundo de hoy exige un gran esfuerzo encaminado a actualizar los métodos que se requieren para su estudio. Aún más, los investigadores se encuentran frente al desafío de inventar nuevas categorías y teorizaciones que, sin renunciar a las tradiciones de pensamiento previas, las proyecten hacia nuevos horizontes de comprensión.

Habermas (1989) plantea una serie de cuestionamientos en los cuales se alude a nuevos planteamientos que giran en torno al concepto de identidades nacionales y nacionalismo: ¿Aún son vigentes las funciones de integración y cohesión sociales atribuidas a la identidad colectiva más importante de la cultura moderna: la identidad nacional? ¿Nos encontramos quizá ante una refuncionalización de la misma? ¿En qué medida han cambiado los modos de elaboración, circulación y apropiación de los discursos y símbolos del nacionalismo? ¿Cómo interviene la memoria colectiva, las representaciones esquemáticas del pasado, la historia, en la elaboración de un sentido de pertenencia?

Si se piensan estos cuestionamientos en el contexto de México, se destaca la importancia que tiene la cultura como un elemento clave para discernir las opciones que tenemos como sociedad. (Arizpe, 2004; citado en Giménez, 1999). Entendemos, con Gilberto Giménez, que los procesos identitarios forman parte de la problemática cultural y que es necesario avanzar en la comprensión de la importancia que tienen los procesos simbólicos y los entramados de significación, tanto para los proyectos de vida individuales como para los proyectos colectivos.

En el caso específico del estado nacional mexicano resulta indispensable observar de qué manera se presentan fenómenos contradictorios en el marco del capitalismo global y de sus tendencias predominantes, porque si bien es cierto que podemos constatar la venta como la ha llamado Miguel León Portilla, a la [...] “desnacionalización económica, la complejidad de nuestra sociedad nos invita a advertir que se mantienen actuando gran parte de los aparatos ideológicos del estado-nación y que cada esfera de lo social constituye un frente de lucha que es al mismo tiempo institucional, económico y simbólico”.(León Portilla, 2004)

De esta manera, se pueden abrir múltiples interrogantes acerca de que con la educación, la salud, la alimentación, la religión, las opciones productivas, la diversidad étnica, los equipamientos urbanos, las innovaciones tecnológicas y el

uso de los medios de difusión, además de las temáticas del campo artístico y cultural; así como la definición y uso del patrimonio cultural, de las ciudades históricas, los paisajes y lugares turísticos. En cada situación concreta, se juega el sentido de lo nacional, aunque ahora de una manera mucho más matizada y sutil. No se trata del juego dicotómico entre lo propio o lo ajeno, sino de la activación de una conciencia de pertenencia que potencialmente enriquece de sentido a las vidas individuales y colectivas, más allá de las instrumentaciones políticas-ideológicas, y de la lógica económica dominante.

1.1.1 Del nacionalismo a la identidad nacional

¿Qué significan el nacionalismo en un tiempo de globalización e interculturalidad, de coproducciones multinacionales, de acuerdos de libre comercio e integraciones regionales?:

La globalización provoca un cierto desarraigo de los segmentos económicos y culturales respecto de las sociedades nacionales, integrándolos a una totalidad que los distancia de los grupos sociales más pobres, marginales al mercado de trabajo y de consumo. En esta situación lo nacional se encuentra cada vez más cuestionado por los niveles local y mundial. En términos ideológicos, el liberalismo se expande como *ethos* dominante del sistema capitalista, al mismo tiempo que la crisis ambiental y la agudización de las desigualdades sociales, señalan los límites del capitalismo como sistema histórico (Wallerstein, 1996 citado en Bejar, 2005).

Es evidente que para comprender la historia contemporánea resulta indispensable tomar en cuenta el juego dialéctico que se establece entre la globalización y los procesos identitarios. Estos dos grandes temas son objeto hoy de intensos debates y posicionamientos teóricos e ideológicos.

Más allá de los discursos fundadores o canónicos de una nación, las configuraciones simbólico-discursivas del nacionalismo se alimentan de un cumulo

de significados de orígenes diversos: imaginarios colectivos, representaciones sociales, mitos, creencias religiosas, etcétera. Por otra parte, este universo de sentidos se ha cristalizado también en las diversas formas de interacción verbal, socialmente constituida: canciones populares, relatos épicos, dichos, etcétera. (Alvarado Ramón 1991, p, 144)

El nacionalismo, comparte con otras formas de identidad colectiva toda una serie de elementos simbólicos, que responden a condicionantes histórico-políticas particulares, que al modificarse constantemente, en los tiempos actuales, a consecuencia de procesos de globalización economía y cultura, afectan los límites y las diferencias entre estados nacionales y con ello los contenidos mismos de dichas identidades nacionales.

Englobado en este contexto el nacionalismo se puede entender como: “la lealtad y el compromiso empeñados en defensa de los intereses de una nación, que suelen expresarse, entre otras cosas, en la disposición para defender su honor, sus valores culturales, su autonomía y, sobre todo, su integridad territorial.” (Pérez Martínez, 1992:39-40 citado en Giménez, 83).

En la abundante literatura que analiza el nacionalismo, se plantea que: “Existen unidades políticamente centralizadas en torno a un contexto político-moral en las que tales unidades se den por sentadas y en las que la nación existe a partir de la presencia de culturas desarrolladas, estandarizadas, homogéneas y centralizadas y que las culturas unificadas se convierten en la única forma de unidad con la que el individuo debe identificarse”. (Ernest Gelner 1991)

El nacionalismo como concepto abstracto integra una serie de elementos que, de acuerdo a Habermas (1989) viene a satisfacer la necesidad de nuevas identificaciones: “las nuevas identificaciones van creando las conciencias nacionales, que abarcan a todas las capas y sectores de la población, hacen

coincidir la herencia cultural, el lenguaje común, las tradiciones e historia con la representatividad del estado”.

El nacionalismo, implica una determinada concepción de la nación y de la identidad nacional como fundamentos de la lealtad y el compromiso empeñados, por lo tanto, habrá tantos nacionalismos como concepciones de nación, de identidad y de proyecto nacional, exista.

Otro planteamiento sobre el nacionalismo es el que lo refiere, ya no como una ideología política, sino como “un tipo de identidad colectiva en la cual se desarrolla un complejo proceso, históricamente marcado, que articula un aspecto propiamente político con otras dimensiones: socio-culturales y cognitivas”. (Alvarado, 1991, 141)

Más allá de los discursos fundadores o canónicos de una nación, las configuraciones simbólico-discursivas del nacionalismo se alimentan de un cumulo de significados de orígenes diversos como son las *representaciones sociales* concepto que ha sido elaborado por la escuela europea de psicología social (Jodelet, 1989, p, 32), recuperando y operacionalizando un término de Durkheim por mucho tiempo olvidado.

Se trata de construcciones socio-cognitivas propias del pensamiento ingenuo o del *sentido común*, que pueden definirse como “conjunto de informaciones, creencias, opiniones y actitudes a propósito de un objeto determinado” (Abric, 1994, 19, citado en Giménez, 1997, p, 7). Las representaciones sociales serían, entonces, “una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido, y orientada a la práctica, que contribuye a la construcción de una realidad común a un conjunto social” (Jodelet, 1989, 36, citado en Giménez 1997, p, 7).

Las *representaciones sociales* así definidas - siempre socialmente contextualizadas e internamente estructuradas - sirven como marcos de percepción y de interpretación de la realidad, y también como guías de los comportamientos y prácticas de los agentes sociales. De este modo los psicólogos sociales han podido confirmar una antigua convicción de los etnólogos y de los sociólogos del conocimiento: “los hombres piensan, sienten y ven las cosas desde el punto de vista de su grupo de pertenencia o de referencia”. (Giménez 1997, p, 8)

Así entendido el nacionalismo plantea un tipo de identidad colectiva a la cual se le ha denominado *identidad nacional*, que implica una búsqueda de significados comunes, que trastoca simbólica y prácticamente a todos los grupos sociales contenidos en el interior de un espacio socio-cultural llamado nación.

Gilberto Giménez (2007, p, 67) al referirse a las *identidades colectivas* propone que estas no constituyen un dato, un componente natural del mundo social, si no “un acontecimiento contingente y a veces precario, producido a través de un complicado proceso social, ya que los grupos se hacen y se deshacen, están más o menos institucionalizados u organizados, pasan por una fase de extraordinaria cohesión y solidaridad colectiva, pero también por fases de declinación y decadencia que preanuncian su disolución”.

Lipanski (1997, citado en Giménez 2007, p, 88) al referirse a las identidades colectivas, menciona que se trata más bien de entidades relacionales que se presentan como totalidades diferentes de los individuos que las componen y que en cuanto tales obedecen a procesos y mecanismos específicos, dichas entidades relacionales están constituidas por individuos vinculados entre sí por un común sentimiento de pertenencia, lo que implica, compartir un núcleo de símbolos y representaciones sociales y, por lo mismo, una orientación común a la acción. Además, se comportan como verdaderos actores colectivos capaces de pensar, hablar y operar a través de sus miembros o de sus representantes según

el conocido mecanismo de la delegación. Un individuo determinado puede interactuar con otros en nombre propio, sobre bases idiosincráticas, o también en cuanto miembro o representante de uno de sus grupos de pertenencia.

Bajo esta perspectiva la identidad colectiva puede concebirse como: “La capacidad de un actor colectivo para reconocer los efectos de sus acciones y para atribuir estos efectos a sí mismos” (Giménez 2007. P.,26) Así definida la identidad colectiva:

1. Presupone la capacidad auto reflexiva de los actores sociales, ya que la acción colectiva no constituye una simple reacción a las presiones sociales y a las del entorno, si no que produce orientaciones simbólicas y significados que los actores pueden reconocer.
2. Implica que los actores sociales tienen la noción de causalidad y pertenencia, es decir, tienen la capacidad de atribuir los efectos de sus acciones a sí mismos.
3. Comporta la capacidad de percibir la duración, lo que a su vez habilita a los actores a establecer la relación entre pasado y futuro y vincular la acción a sus efectos. (Melucci, 2001 citado en Giménez, 2007, p, 70)

Desde el punto de vista de los individuos, la identidad nacional (un tipo de identidad colectiva) no sería más que el sentimiento de pertenencia nacional, sin embargo si se le considera desde la perspectiva de la comunidad nacional en su conjunto, podría definirse como “la representación socialmente compartida —y exteriormente reconocida— del legado cultural específico que supuestamente define y distingue a una nación en relación con otras”. (Giménez 2007 p, 83) “La representación y selección de este legado puede variar según los diferentes grupos en el proceso de las disputas históricas por la definición de la nación, puede haber diferentes versiones (privadas o públicas, populares o elitistas) de la identidad nacional” (Larraín, 2001 citado en Giménez 2007, p, 83).

En este contexto las nociones de identidad nacional -que se recubren e intercambian constantemente- no aluden entonces, al conjunto de emblemas y proposiciones que resumen una supuesta esencia nacional; tales términos designan, en cambio, los modos de elaboración e interpretación sociales del sentido de pertenencia a una comunidad política y territorialmente definida: la Nación, dicha construcción, es decir, la identidad nacional, es producto de un proceso de modernización reciente; esto es, se encuentra profundamente relacionada con *modelos culturales y cognitivos* vigentes en sociedades complejas organizadas en torno de la figura del estado. Cabe señalar, en este punto, que “la identidad nacional es una curiosa simbiosis entre cultura y estado”. (Gellner, 1991, p, 28).

En consecuencia, se puede considerar a la identidad nacional -esta forma moderna de identidad colectiva-, no como una ideología política, sino como “un complejo proceso, históricamente marcado, que articula un aspecto propiamente político con otras dimensiones: socio-culturales y cognitivas”. (Alvarado, 1991, p, 141) En la historia contemporánea, los movimientos nacionalistas no sólo expresan una voluntad de transformación de la territorialidad o la institucionalidad políticas, ya que, en buena medida, han sido un punto de partida de una serie de cambios fundamentales en las estructuras económicas, sociales, culturales y cognitivas.

Se plantea, entonces, ante un rico campo de elaboración colectiva de imágenes y lenguajes, que la identidad nacional, se trata de un cierto universo de sentido organizado bajo la forma de configuraciones simbólico-discursivas. Esta relación de imágenes, símbolos y discursos conlleva a considerar a la identidad nacional como un proceso cultural complejo y no como una simple colección de textos o declaraciones político-filosóficas sobre la nación, su origen o su destino.

1.1.2 Marcadores culturales simbólicos de la identidad nacional

Al describir las naciones y los nacionalismos a nivel de las ideas comunes, de las representaciones sociales de la nación, se pueden encontrar una serie de rasgos socioculturales compartidos: *la idea del territorio, el manejo del idioma, el lugar de la tradición y la herencia de los ancestros*. Este catálogo de representaciones sociales compartidas por las naciones modernas puede resultar de gran utilidad en el estudio de las identidades nacionales.

El modelo cívico, predominante en la concepción occidental de la identidad nacional, tiene ciertos rasgos constitutivos: *en primer lugar, la idea de una inscripción espacial o territorial*. Los pueblos identifican un espacio como propio de un modo singular: los confines de cierta geografía no representan únicamente una porción de tierra sobre la que pretenden ejercer sus derechos de propiedad. El territorio es una especial configuración espacio-temporal, un geosímbolo, que imprime un particular sentido a un cúmulo de experiencias históricas compartidas y que se transmite a través de una cadena de generaciones.

En esta visión de las cosas el territorio es, propiamente, el crisol en el que se han forjado una serie de vidas ejemplares, héroes, hombres sabios o santos, mártires civiles o religiosos. Se trata en fin de un conjunto de lugares asociados en la memoria colectiva con una serie de hechos históricos que marcaron profundamente determinada comunidad. Por ello, en torno al conjunto de sitios consagrados por la tradición, se ejerce la recelosa vigilancia de la soberanía.

Otro ingrediente fundamental del modelo occidental de nación, es *la idea de patria*: la cual se refiere a una comunidad de leyes e instituciones en torno a una misma voluntad política, no menos importante como un elemento aglutinador de la nacionalidad es la convicción de que todos los miembros de una comunidad disfrutan, en principio, de igualdad de derechos políticos y legales. (Smith, 1991 citado en Alvarado, 1992)

Compartir un mismo régimen de derechos y obligaciones presupone que se ha conformado históricamente, en la comunidad nacional, un núcleo duro de valores y tradiciones también compartidas por la población: territorio histórico, comunidad político-legal, igualdad político-legal de sus miembros y una cultura e ideología comunes; estos son los componentes del modelo occidental estándar de nación. (Smith, 1991 citado en Alvarado, 1992)

La mayoría de los estudios que se ocupan de los nacionalismos atribuyen al lenguaje (como idioma común) un lugar central en la construcción de las identidades nacionales. En otras palabras, confieren a la *lengua única* un rol de primera línea en la conformación del estado nación ya que se le considera ni más ni menos como un ingrediente básico de ese compuesto que son las naciones: historia y territorio, lengua y cultura comunes. Las concepciones de la lengua forjadas por estas corrientes de la filosofía y la estética occidentales gozan aún, en la actualidad, de enorme influencia subsisten en la idea, comúnmente aceptada, de que la lengua única es prueba irrefutable de una identidad nacional. Este argumento profundamente seductor y convincente: “una lengua igual a una sola conciencia nacional o la misma percepción de la realidad.” (Alvarado, 1992.)

La modernización de las sociedades contemporáneas se orienta hacia una fuerte integración y unificación de la diversidad cultural, promovida fundamentalmente a través de la centralización educativa y el desarrollo de la comunicación impresa. En este sentido, la unificación lingüística estuvo llamada a jugar un rol de primera línea. La tendencia a la homogeneización de las variedades dialécticas y la asimilación o supresión de otras lenguas en favor de una lengua oficial y única, ha sido laboriosa y pacientemente reforzada.

En esta tarea de valoración de la lengua nacional -una sola, la oficial y dominante- y de su sublimación, y ante este avasallador consenso intelectual e ideológico, no resulta extraño que en los estudios sobre el nacionalismo

predomine la idea de la lengua única como rasgo distintivo de una comunidad nacional.

Otro ingrediente simbólico de la identidad nacional es la *etnicidad*. El modelo étnico tiene una serie de rasgos constitutivos: inicialmente se basa en supuestos lazos comunes de descendencia, en el cual la nación se concibe como una gran familia, cuyos miembros pueden incluso encontrar en sus respectivas genealogías ancestros comunes.

En esta visión, de corte tradicionalista, subyace la idea de una comunidad nacional cimentada en una especie de etnicidad política. En torno a la noción de etnia existen dos líneas de argumentación marcadas y contrapuestas; la primera concibe la etnicidad desde un punto de vista biológico, en la cual se plantea que el conjunto de rasgos que distingue a una etnia, es el resultado de un proceso de selección genética. La segunda posición menciona que la pertenencia a un grupo étnico es un asunto de actitudes, percepciones y sentimientos que son necesariamente difusos y mutables, cambiantes, en función de la situación particular del sujeto” (Alvarado, 1992)

Estas caracterizaciones oscilan entre cierto determinismo biológico y un marcado relativismo. Ante tales extremos se impone, una posición mediadora: “un grupo étnico es cierto tipo de colectividad cultural que enfatiza el rol de los mitos de descendencia y la memoria histórica y que es reconocido por una o más diferencias culturales como religión, costumbres, lenguaje o instituciones” (Smith, 1991: 20 citado en Alvarado, 1992).

En relación a este catálogo de ideas comunes no hay que perder de vista que toda identidad nacional contiene de hecho elementos cívicos y étnicos en distintas formas y grados. A veces predominan los elementos cívicos y

territoriales; otras, se enfatizan los componentes étnicos y vernáculos (Smith; 1991: 13 citado en Alvarado, 1992).

Si bien es posible encontrar una serie de rasgos comunes, las configuraciones simbólicas discursivas sociales de la identidad nacional son fundamentalmente cambiantes; y pueden sustentarse en, o fusionarse con, otras formas de identidad colectiva, religiosas, étnicas o de clase, que en suma constituyen realidades multidimensionales, así como singularidades culturales y experiencias históricas de la comunidad nacional, que contribuyen en buena medida a esta especificidad.

1.1.3 La identidad nacional desde la visión antropológica

En el campo de la antropología social mexicana existen profundas controversias acerca de la identidad nacional. La historia de la cultura nacional mexicana parece ser ese eterno debatirse entre lo occidental y lo indígena. Los usos políticos que se han hecho de los estudios sobre cultura nacional agregan un ingrediente que hace más compleja la situación.

Conceptos no cuestionados durante mucho tiempo como *nacionalidad*, *nacionalismo*, *cultura o identidad nacional*, muestran su verdadera naturaleza como representaciones sociales que requieren de su reformulación, a partir de los procesos endógenos de cada sociedad, de la revolución tecnológica de los medios de difusión y de la configuración de un nuevo orden internacional, basado en la apertura de mercados y en el uso monopólico de las industrias culturales.

En la antropología, las ideas y aproximaciones a la especificidad mexicana, se han elaborado alrededor de cinco posturas básicas: indianismo, occidentalismo, mestizaje, yuxtaposición e hibridismo. (Bejar 2005)

Hay autores y movimientos sociales que afirman que lo que caracteriza a la identidad de la mayoría de los mexicanos, en sus aspectos esenciales, es lo *indígena*, que es una identidad que va más allá de los grupos étnicos que aún perviven, para abarcar a amplios conjuntos sociales.

En muchos casos, aún cuando pareciera presentarse en las comunidades indígenas un cierto relajamiento en la resistencia cultural, tenderían a afirmarse las capacidades de asimilación y reorientación para mantenerse cohesionadas. “Es plausible pensar que, al cambiar los contextos, se modificarían las percepciones y las formas de entendimiento, se reelaboran las costumbres, los proyectos, el significado de su existencia, y se transformarían las identidades, pero se conservaría su unidad y su diferenciación, esto es, su especificidad “. (Arizpe, 1984 y 1988 citado en Bejar 2005).

La posición opuesta a la anterior es aquella que afirma el carácter fundamentalmente *occidental de la identidad mexicana*. Si bien la modernidad mexicana ha sido tardía, incompleta y en algunos aspectos diferentes al original occidental, se cree que el camino para identificarse con ella es relativamente pequeño. La colonización y el periodo republicano occidentalizaron a México, tanto en el ámbito idiomático, como en el de los valores, de las normas y de la religión cristiana que anula prácticamente toda manifestación religiosa anterior, así como de los paradigmas socioeconómicos. Los componentes culturales indígenas que todavía sobreviven, según esta tesis, irán desapareciendo con la modernización, o quedarán circunscritos a pequeños círculos étnicos de reproducción. (Bejar, 2005)

La tesis del *mestizaje* sostiene que existe una identidad y una cultura mexicana propia, con sus diferentes particularidades en cada región, las cuales serían el resultado de una síntesis de distintos elementos culturales provenientes de las sociedades indígenas, europeas y africanas. El encuentro entre estos grupos habría producido una síntesis cultural mestiza que representaría una nueva sensibilidad y actitud ante el mundo. El mestizaje supone un proyecto nuevo de

cultura, en el que, bajo la batuta de los ideales provenientes de la Ilustración, convergen el carácter de los pueblos precolombinos, la cultura hispánica y católica, y la fuerza y el ritmo del África negra. (Bejar 2005)

Octavio Paz introduce un matiz importante en la forma de entender este mestizaje al reconocer su carácter polémico. "El mexicano no quiere ser ni indio ni español, tampoco quiere descender de ellos. Y no se afirma en tanto que mestizo sino como abstracción: es un hombre. Se vuelve hijo de la nada. El empieza de sí mismo" (Paz, 1950, p, 79).

Al imponerse la cultura del mestizaje se favoreció la difusión de una cierta idea de igualdad entre todos los habitantes de un mismo país, que garantizaría la salvaguarda de una serie de derechos mínimos, bajo la cual se ha sustentado el discurso político de la llamada identidad nacional.

La tesis del mestizaje es la que usualmente ha resultado más atractiva, especialmente para las élites intelectuales y políticas. Sin embargo, la identidad cultural mestiza no es siempre asumida por todos los mexicanos. Desde este punto de vista, se habría construido, con la idea del mestizaje, una falsa identidad apoyada en las representaciones históricas de los colonizadores y de los sectores conservadores.

Poco tendría que ver, por ejemplo, la identidad civilizada de los sectores urbanos acomodados, con la identidad de los grupos indígenas rurales en situación de pobreza extrema. No obstante, esto no significa que no se produzca una asimilación parcial y selectiva de elementos culturales entre las diferentes identidades, incluso ciertos acuerdos explícitos e implícitos que permiten una relativa convivencia entre ellas, hasta el punto de que se produzcan alianzas entre actores sociales con posiciones identitarias opuestas. (Bejar 2005)

La tesis de la *yuxtaposición*, por su parte, afirma que “la identidad se da en México en una trama de niveles; al no considerar estos niveles, las otras tesis enunciadas limitan el fenómeno que quieren aprehender, confundiendo un nivel con el conjunto de los otros niveles o extrapolando sus afirmaciones a todos los restantes”. (Del Val, 1987 citado en Bejar 2005). En esta línea de reflexión, la identidad mexicana sería una identidad precaria, insuficientemente constituida, oscilante y frecuentemente confusa, donde coexisten varios ejes y subidentidades en conflicto. La identidad mexicana se caracterizaría por ser incompleta, fragmentaria y diversificada.

La tesis de la *hibridación cultural* busca abarcar diversas mezclas interculturales presentes en todos los ámbitos sociales. “El mestizaje interclasista habría derivado en la generación de formas híbridas en todos los sectores sociales. La coexistencia de culturas étnicas con nuevas tecnologías, la complementación de formas de producción artesanal e industrial, la simultaneidad de la democracia con formas arcaicas de poder, revelaría un conjunto de situaciones donde la heterogeneidad y la multitemporalidad obligarían a los sujetos sociales a diseñar estrategias de adaptación, resignificación y uso que les permitan construir sentidos acerca de sí mismos, de sus grupos de referencia, de lo que acontece en el mundo, de lo trascendente y de lo trivial”. (García Canclini, 1990 citado en Bejar, 2005).

Al exponer algunas de las formas más difundidas de contextualizar a la cultura mexicana, es evidente que cada posición muestra y revela una parte de lo que se podría llamar *pluralismo cultural*, que subyace y exige la intercomunicación de culturas, Tal termino fue aclamado e interpretado por la UNESCO, en su 31ª reunión internacional, celebrada en París en noviembre de 2001, como alegato y prueba de que la cultura adquiere formas diversas, y cada vez de manera más amplia y profunda, a través del tiempo y del espacio.

Esta diversidad manifiesta la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan a los grupos y las sociedades que componen la humanidad. La diversidad, conduce al pluralismo ya que en nuestras sociedades, cada vez más diversificadas, resulta indispensable garantizar una interacción armoniosa y una voluntad de convivir de personas y grupos con identidades culturales, a un tiempo, plurales, variadas y dinámicas.

En este nivel existen cientos de culturas, definibles en términos antropológicos, así como cientos de situaciones vitales, procesos y configuraciones simbólicas, de allí la dificultad para evaluar o para elegir alguna perspectiva que resulte mejor que otra. Pero esto no es una limitación en términos cognoscitivos, si se distingue al pluralismo cultural como elaboración teórica, cuyo postulado básico proclama que todas las culturas poseen la misma dignidad y semejante valor y que tienen por lo tanto derecho a desarrollarse autónomamente y a ser respetadas en sus componentes esenciales.

1.2 México, una visión histórica desde la educación

1.2.1 El nacimiento de México como nación

"El trabajo del historiador es un esfuerzo de autoconocimiento porque se tiene una conciencia intensísima y dolorosa del presente".

José Sarámago.

La historia combina un estatuto científico y literario que le permite trabajar en contra del tiempo uniforme y del pasado eternizado. La selección de los hechos realizada por el historiador tiene consecuencias simbólicas y políticas. En su hacer, el historiador aparece como un agente que define un cierto mundo entre todos los mundos posibles. En este acto de creación, el historiador decide qué es lo importante del pasado y qué del pasado no merece atención. Cada nueva interpretación torna más densa y sustancial la imagen histórica que se tiene del pasado. El historiador realiza un trabajo de elección referencial, creando una

especie de vasta malla, perfectamente tejida, pero que envuelve espacios de oscurecimiento o de reducción de los hechos.

Es difícil precisar, cuándo da inicio dicho proceso o cuáles han sido las etapas previas a la toma de conciencia de sí mismos por parte de los españoles mexicanos. Los orígenes de la idea de México como nación y del nacionalismo han sido ubicados en diversos momentos por distintos autores.

Para Peggy K. Liss (citado en Muñiz, 1993, p,17) "[...] los conquistadores dejaron atrás lealtades regionales y se enorgullecieron de ser españoles. La autora afirma que ese sentimiento de vinculación con España de los recién llegados a América, dio forma y contenido a un nuevo cuerpo de ideas y actividades regionales.

Por su parte, David Brading (citado en Muñiz 1993, 18) encuentra que las raíces más profundas del esfuerzo por negar el valor de la conquista se hallan en el pensamiento criollo que se remonta hasta el siglo XVI. Reconoce rasgos del nacionalismo mexicano, heredero del patriotismo criollo en la aparición de temas como la exaltación del pasado indígena, el desprecio por la conquista, el resentimiento contra los gachupines y la devoción a la virgen de Guadalupe. Según este contexto, el grupo criollo se convirtió en cuestionador y elemento de transformación, más aún, en el impulsor de una nueva nación.

En una de sus facciones, el grupo criollo capitalizó los descontentos y se convirtió en el grupo hegemónico, en un momento en el que se consumaba la liquidación de la economía colonial, y el país se incorporaba definitivamente al mercado mundial capitalista. En medio de la crisis, en los procesos de descomposición del antiguo régimen, se hicieron evidentes las rupturas con el rígido monopolio económico, político y cultural de España.

Así, la guerra de independencia encabezada por los criollos tuvo como finalidad su acceso al poder político y al monopolio económico, de tal suerte que la lucha adquirió un doble carácter de clase: por un lado, el que le imprimía la búsqueda de los intereses del nuevo grupo en ascenso, los criollos, y por el otro, el que le imprimieron las clases explotadas a través de su furia contra los opresores. La lucha de independencia agudizó las contradicciones sociales. A lo largo de su desenvolvimiento, dos contradicciones se entrelazaron: la del pueblo y la de las capas altas; y la de los españoles frente a los mexicanos. (Muñiz 1993, 19)

Se advierte entonces, que ya desde la colonia, y sobre todo durante la lucha independentista, la Nueva España era el fruto de un proceso histórico en el que, a pesar de la sujeción, se dejaron sentir otras influencias, concretamente la del fenómeno capitalista europeo en ascenso. De tal manera que, a pesar de las prohibiciones y la cerrazón con que el poder central de España trató de evitar la introducción de las ideas peligrosas de la Ilustración, éstas llegaron a la colonia de igual forma en que llegaron los principios de la economía clásica, al grito libertario de Francia y el propio proceso emancipatorio de España.

La perspectiva ideológica propuesta: libertad, fraternidad e igualdad, inspiró la mayoría de las teorías nacionalistas, a partir de las cuales se proponía un nuevo orden social, reformulando totalmente el anterior, donde la sociedad no estaría formada por estamentos, grupos o castas con intereses particulares, sino que se integraría únicamente con individuos iguales unos a otros ante la ley y entre ellos no existiría ninguna distinción nacida de la diferencia económica. Apareció también una forma diferente de comunidad política personificada en el estado, el cual encontraría su legitimidad precisamente en los fundamentos de libertad e igualdad.

Estos fundamentos surgieron de un nuevo tipo de derecho natural, lo que significó una verdadera revolución en el terreno de las ideas. Se sustituyó la

concepción teológica del derecho divino de los reyes para gobernar, por la idea de la nación, y del pueblo como creador y detentador del poder. De esta manera, las ideas de la Ilustración y el proceso mismo de conformación del capitalismo como modo de producción dominante en nuestro país, fueron determinantes en la construcción de la nación mexicana. Sin embargo hay un tercer elemento definitivo, el cultural. El grupo criollo delimitó las fronteras culturales al recuperar la religión como esencia de la unión nacional simbolizada en el estandarte de la virgen de Guadalupe, a lo indio como lo propio y a lo español como lo ajeno.

Por otro lado, la delimitación territorial estuvo determinada por el hecho de la independencia de los Estados Unidos, y la política que desde los inicios de su vida autónoma empezó a establecer con América Latina, al considerarla como su área de influencia (Doctrina Monroe, 1922 citada en Muñiz, 1993, 20), a partir de la competencia que emprendió por los mercados en los países europeos que se disputaban la hegemonía mundial. De aquí la necesidad de los mexicanos de constituirse en país independiente y al mismo tiempo reforzarlo mediante elementos ideológicos y simbólicos para lograr la unificación donde los elementos religiosos y étnicos fueron fundamentales.

Una vez consumada la independencia, con altas y con bajas, el proyecto de nación siempre estuvo presente, y aunque las luchas intestinas entre facciones y grupos de poder, así como el desarrollo de un capitalismo dependiente limitaban y rasaban el proceso, hubo varios intentos serios por consolidar la nación mexicana. Se habla de la incipiente constitución de 1814 inspirada en la de Cádiz; la de 1824 que establecía una forma de gobierno parecida a la de los Estados Unidos; y finalmente la de 1857 de claro espíritu liberal y moderno.

Fue precisamente durante la época llamada de la Reforma y fundamentalmente de la república restaurada, después de la invasión norteamericana y la guerra con Francia, que empezó a concretarse aquel proyecto criollo que inició en el siglo XIX, y no fue sino al finalizar el mismo cuando empezó

a evidenciarse en la existencia de la nación. De manera formal, él hecho queda establecido en la constitución de 1857, al especificar que México es una república representativa y federal que se reconoce a sí misma como una nación libre y soberana.

La constitución de 1857 y las Leyes de Reforma proporcionaron el marco jurídico e ideológico a la implantación de un modelo de desarrollo económico capitalista, y de un estado formalmente constituido. Al mismo tiempo otra urgente necesidad para el grupo en el poder, los liberales, era la unificación real del país.

1.2.2 El nacionalismo cultural

La unificación del país después de la mutilación sufrida en su territorio y del imperio ilegítimo de Maximiliano, cobró nuevas dimensiones. El espacio geográfico de México se delimitó, y el gobierno de Juárez se mantuvo convirtiéndose en símbolo. Aun así, la conciencia nacionalista no existía y en ese sentido trabajaron los liberales en el poder.

Ignacio Manuel Altamirano fundó entonces la revista Renacimiento, que surgió de la necesidad que los intelectuales de la época sentían, el compromiso de emprender la reconstrucción espiritual de México. De ahí se desprendió el proyecto nacionalista que aglutinaría no sólo a las diferentes posturas políticas, sino también a escritores, poetas y en general a los artistas para que por vía de la pintura, la literatura, la música y sobre todo la educación se construyera la cultura nacional y se logra la tan anhelada unificación.

El proyecto nacionalista tenía como primer objetivo hacerse un lugar en la cultura universal y a la vez que exaltar los elementos auténticamente originales y nacionales, buscaba la diferenciación frente a las otras especificidades culturales. “Para fortalecer su idea y darle contenido, el proyecto planteaba que las artes y las ciencias debían nutrirse de nuestros propios temas y temperamento y de

nuestra propia realidad para que lograran ser expresión real del pueblo y elemento activo de integración nacional". (Martínez, 1981, 54 citado en Muñiz, 25)

La recuperación que Altamirano proponía de los paisajes donde se exaltarán las montañas, los campos; de los relatos costumbristas; de la expresión llana del lenguaje popular; de la poesía épica y heroica; reflejaban su interés por romper con la tradicional separación entre la cultura popular y la de élite, por conformar una cultura nacional que integrará los valores del pueblo.

Esta primera etapa del nacionalismo cultural tenía como finalidad lograr el reconocimiento internacional y una encomienda política. La agresividad y la urgencia que caracterizaron ese momento, fue paulatinamente sustituido por la misma tendencia modernizadora del proyecto económico del porfiriano. El modernismo en la cultura se acogió a la sombra de la filosofía positivista y obtuvo de ella la justificación para sus procedimientos. Paz, orden y progreso adquirieron sentido a la luz de un pasado caótico y de una sociedad atrasada que requería de un orden social que permitiera el progreso de la nación bajo la dirección de *los más aptos*. Así, el autoritarismo y la represión del régimen, la existencia de una élite civilizada y la apertura económica y cultural a la influencia extranjera, quedaban plenamente justificados.

El modelo educativo de Justo Sierra y Gabino Barreda proporcionó la base ideológica del nacionalismo, la historia oficial se empezó a cargar de contenidos míticos y se volvió materia obligada de aprendizaje. Las exigencias de los principios científicos normaban no sólo las actividades académicas, sino la vida cotidiana de la sociedad.

En el seno mismo del orden establecido por el régimen apareció la disidencia. No sólo se advirtió el sufrimiento de las corrientes radicales representadas por el partido liberal mexicano y las manifestaciones de descontento entre la sociedad civil protagonizada por los campesinos y

trabajadores asalariados, sino también una fractura en el interior del mismo grupo en el poder. Apareció el Ateneo de la Juventud como una expresión del descontento hacia la inmovilidad y anquilosamiento intelectual que había traído el positivismo como única filosofía viable al conocimiento.

De nueva cuenta se recurrió a las artes para crear una conciencia nacional. La literatura la pintura, y la música, recuperaron los episodios revolucionarios y las escenas soldadescas; la novela de la revolución junto a la escuela Muralista de Pintura elevaron las imágenes obreras y campesinas en pie de lucha, por su clase y por su patria. La cultura de la Revolución Mexicana estaba naciendo, su componente principal: la unión de todos los mexicanos.

En esta unión en torno al sentimiento nacionalista y a la historia oficial como la apología a personalidades y hechos extraordinarios surgen los héroes; el glorioso pasado evidenciado en las majestuosas ruinas arqueológicas y en las raíces aún palpitantes, de la población indígena. La cultura y la identidad nacionales se llenaron de contenido histórico, étnico y moral, el espíritu regenerador de la cultura y el nacionalismo transformaría la colectividad, una colectividad guiada por un ente superior, *el estado*, que se encargaría de regir los destinos del país y de su gente. (Muñiz 1993, 27)

1.2.3 Educación y cultura en el México del siglo XX

La idea de la escuela como generadora de *valores culturales y mexicanidad* cobra forma desde el siglo XIX. En las décadas que siguieron a la independencia, tanto Lucas Alamán, conservador, como José María Luis Mora, liberal, veían en los principios morales impulsados por la escuela una justificación fundamental para la intervención del estado en la instrucción de la niñez que debería ser pública y universal.

En los dos congresos nacionales de la instrucción pública de 1889 y 1890 se insistía en la necesidad de crear una escuela nacional mexicana donde se formara al ciudadano mexicano inspirado por los grandes ideales que la patria persigue. Según el propio Sierra la escuela no solo debía ser instructiva sino principalmente educativa, debía formar los sentimientos y las actitudes además del intelecto; por ello el amor al progreso, la patria y sus héroes. La identificación con las virtudes por ellos simbolizadas se acentuaba en las fiestas nacionales que sustituirían a las festividades religiosas en la imaginación popular: 1° de enero, día del trabajo productivo, 5 de febrero, día de la constitución, 11 de abril día de la Reforma, 5 de mayo, día de la segunda independencia, 16 de septiembre día de la primera independencia, 2 de noviembre día de los muertos por la patria (Sierra 1948,37, citado en de la Peña, 1993, p, 47).

Tales fiestas se empezaron a celebrar desde la década de 1870 y fueron gradualmente aumentando su importancia durante los años del porfiriato. Cuando Justo Sierra se convirtió en el titular del Ministerio federal de Instrucción Pública y Bellas Artes, en 1905, las recomendó y promovió por los medios a su alcance, y lo mismo hicieron los gobiernos de los estados; en las zonas rurales, además, los festivales proporcionaban un vital nexo entre los gobiernos locales, la sociedad civil y la escuela.

Desde las filas del liberalismo moderado, Félix Palavicini planteaba la idea de una *educación nacional* cuando más de las dos terceras partes de la población carecía totalmente de acceso a las escuelas. Fue la crítica del grupo generacional reunido en 1910 en el Ateneo de la juventud donde destacaba el liderazgo intelectual de Pedro Enríquez Ureña, José Vasconcelos, Antonio caso y Alfonso Reyes la que anunciaría los cambios educativos de las siguientes décadas. Este grupo contó con la simpatía y el apoyo financiero del ministro Justo Sierra y el viceministro Ezequiel Chávez, el cual hizo del ataque al positivismo la premisa de un programa de renovación cultural.

Se exaltaba la creación artística, la capacidad universal del ser humano de elevarse al contacto con la belleza, transmitida por los clásicos pero también por las manifestaciones artísticas populares. Todas estas ideas y creencias paralelas al movimiento maderista y compatibles con el pensamiento anarquista que nutría una buena parte de las movilizaciones populares, fructificarían, una década después de la revolución mexicana, en la magna reorganización educativa presidida por José Vasconcelos.

La educación nacional, como llega a nosotros en este fin de siglo, representa una amalgama de tradiciones superpuestas, su espíritu, valores y orientaciones fundamentales, el perfil de sus maestros, su organización y actores, y sus vínculos con la comunidad han sido construidos progresivamente por la sociedad y el estado mexicanos de 1922 al presente.

Producto de una historia específica el investigador Pablo Latapí (1998, p, 22) propone que a lo largo del siglo podrían distinguirse cinco proyectos educativos superpuestos con una configuración interna implícita pero definitoria que le da su identidad.

- El original de Vasconcelos (1921) adicionado por las experiencias de la educación rural de los años que siguieron a la Revolución.
- El socialista (1934-1946).
- El tecnológico orientado a la industrialización puesto en marcha desde Calles y Cárdenas (1928).
- El de la escuela de unidad nacional (1943-1958).
- El modernizador hoy dominante cuyo despegue puede situarse a principios de los sesenta.

La visión de Vasconcelos

Vasconcelos, miembro del Ateneo de la Juventud Mexicana, heredó de Justo Sierra la convicción de que la herramienta central de la salvación del país era la educación. Nombrado rector de la Universidad Nacional en 1920, y secretario de Educación Pública en 1921, se propuso redescubrir la vocación cultural del país.

La Secretaría de Educación Pública (SEP) diseñada por el propio Vasconcelos se creaba como un nuevo ministerio, distinto radicalmente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas artes del Porfiriato, tendría jurisdicción nacional, promovería una educación fundamentalmente popular dirigida a las mayorías urbanas y rurales, y crearía un país humanizado y dignificado por el conocimiento y el arte. A través del ejemplo soviético comprendió la necesidad de elaborar un sistema estructurado que abarcara las actividades educativas (del jardín de niños a la universidad) y culturales (de las artes plásticas al teatro y la danza pasando por la literatura y la música). (Claude Fell 1989, 22 citado en de la Peña 1993, p, 50).

En sus escritos filosóficos, de inspiración pitagórica y platoniana, que muchos años más tarde sintetizaría en su libro *filosofía de la coordinación* (impreso en 1952), Vasconcelos privilegia la conciencia estética como la función armónica del espíritu humano que permite componer y coordinar los valores cognoscitivos. De ahí la importancia concedida a las bellas artes como el eje de la educación, las artes útiles debían existir pero subordinadas. (Peña 1993, p, 46)

En 1921 Vasconcelos colocó al arte público en un lugar privilegiado del renacimiento cultural posrevolucionario; con el cual impulsó murales que llevaban impreso el idealismo del ministro. Al mismo tiempo estos murales manifestaban la reflexión que en ese momento se tenía acerca de la idea de arte nacional, que

incluía la revaloración del arte popular y prehispánico, y la *mexicanización* de ciertos postulados vanguardistas europeos.

En arquitectura, defendía la actualización de los espacios de los edificios coloniales, que él consideraba funcionales y armónicos, sin rechazar las ornamentaciones de inspiración prehispánica: el edificio de la SEP, así como numerosos edificios escolares que él mandó construir, ejemplificaban estos principios. Impulsó la pintura mural que recogía, de nuevo, tanto las enseñanzas de los frescos renacentistas y la tradición de la evangelización novohispana como el arte vanguardista y socialista, que visualizara el ascenso del pueblo mexicano hacia la cultura universal, con todo y sus raíces indígenas y vivencias históricas; para realizarla reclutó a una generación de pintores rebeldes al academicismo imperante en los años porfiristas (varios de ellos recién llegados de Europa): Diego Rivera, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, el Doctor Atl, José Clemente Orozco. (García Canclini, 1990 citado en Bejar, 2005).

Las figuras que aparecen en estos murales son algo inédito en el arte previo; indígenas, campesinos, obreros, personajes populares reales, junto a los héroes de la Independencia, la Reforma y la Revolución: otra vez el panteón de héroes de los liberales y positivistas, pero ahora como símbolos de la fuerza del pueblo. La temática más frecuente la ocupan las diferencias opuestas de las clases sociales; las fiestas, el mundo del trabajo, el maestro, el líder y el capataz; la opresión y la injusticia.

Los símbolos más socorridos son la serpiente (a veces como alusión a Quetzalcóatl o al escudo nacional), el águila, el nopal, la mazorca, el fusil, las cananas, el traje blanco de manta, el sombrero, el jaguar y la bandera. Estos mismos símbolos se transmitían en las escuelas al aire libre de la SEP, donde se enseñaba el método Best, por el que los alumnos aprendían a componer motivos mexicanos a partir de figuras geométricas simples. Y en los libros y cuadernos

escolares aparecían motivos y figuras semejantes a los de los murales, realizados por los mismos artistas. (Monsiváis 1997, 344, citado en De la peña 1988, p, 52)

La SEP y su portaestandarte también se afanaban en la difusión de la educación musical. Con el apoyo de músicos jóvenes y prestigiados, como Manuel M. Ponce, Joaquín Beristáin y Julián Carrillo, se diseñaron programas de enseñanza musical para las escuelas, se fundaron coros y orfeones, y se promovieron los festivales musicales al aire libre, donde se ejecutaba música de los grandes maestros junto a melodías populares. En la música sinfónica de Carlos Chávez se utilizan instrumentos prehispánicos de viento y percusión. Manuel M. Ponce y Gabriela Mistral -la poetisa chilena que era gran amiga y admiradora de Vasconcelos-, el ministro del pueblo que canta, compusieron melodías que evocaban o refuncionalizaban letras y tonadas tradicionales. Algunos intelectuales convertidos en folkloristas, como el Doctor Atl, recopilaron y publicaron corridos y romances mexicanos. Surgieron también grupos de danza popular, que enriquecían los festivales populares, a los cuales Vasconcelos, al igual que Sierra, consideraban partes esenciales de la actividad educativa. (Fell 1992, 413, citado en De la peña 1998, p, 53).

José Vasconcelos continuó el ideal de la unidad cultural de América Latina. El proyecto de Vasconcelos contempla el cumplimiento de las promesas liberales, la creación de un destino, un hombre nuevo y una nueva generación. En 1909 participó con Pedro Henríquez Ureña, Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes y Antonio Caso, en un movimiento intelectual llamado Ateneo de México, que ayudó al Gobierno de Díaz a abandonar el positivismo y a explorar otras corrientes de pensamiento contemporáneo.

Vasconcelos afirmaba que se debía asimilar el pasado para superarlo, extraer lo esencial de la cultura tradicional para convertirla en categoría del espíritu. En sus ensayos, Pitágoras (1916), La Raza Cósmica (1925) e Indología (1927) expuso su concepción acerca de América, la evolución humana social y la

importancia de la educación. Contraponiendo estas dos culturas, la norteamericana y la de América Latina, Vasconcelos apunta:

América Latina, por su pasado y por su mestizaje étnico cultural, es la matriz de una nueva era de civilización, porque dispone de los factores espirituales, la raza y el territorio necesario para emprender una nueva era universal. Para el pueblo mexicano este fin está en la educación y la escuela donde son el elemento y el ámbito necesario para aprender acerca de la vida, el arte, la ciencia, y la técnica, pero todas estas áreas deber ser orientadas por una filosofía integral, basada en una raza universal. (Vasconcelos citado en Fell 1989, p, 22)

Al proponer Vasconcelos "El advenimiento de una quinta raza" en América, que fusionara a todas las otras razas sin distinción de color o número, creando una nueva civilización que erigirá una ciudad: *universópolis*. Conceptualizando acerca de nuestro destino histórico, donde sea aceptado y sea tomado en cuenta como un sujeto que aparta pensamiento y conocimiento propio y nuevo encontrando su libertad.

Vasconcelos creía que la *raza cósmica* de los latinoamericanos sería la primera raza síntesis del mundo; en este sentido, el proceso de mestizaje en América Latina habría conseguido realizar la misión histórica de constituir una quinta raza en la cual se fundirían las cualidades y los destinos de todos los pueblos del planeta. Convirtiéndose en la síntesis de todas las demás razas, no por rasgos físicos sino la actitud espiritual.

Vasconcelos trató de dar al pueblo mexicano y latinoamericano, el conocimiento de la concientización de sus orígenes culturales. Al promover y difundir la cultura en México, Vasconcelos lo hace más plural, más democrática, más variada y más rica, incluso en términos propiamente filosóficos. El deseo de Vasconcelos en sí era convertir a México en el país más importante, culturalmente hablando de América Latina, puesto que pensaba que México es heredero de una enorme tradición cultural. Es por eso que fue un gran impulsor de la escuela rural,

con maestros improvisados, tratando siempre de concientizarlos, haciendo de su profesión un verdadero apostolado y de esta forma trató de convertir las escuelas y algunas comunidades que prestaban sus casas en agencias de transformación social.

Por si fuera poco, aun trata de ir más lejos en sus ambiciones como educador de las nuevas generaciones, y evocando el ejemplo que le había suscitado los antiguos misioneros españoles (durante su labor evangelizadora), creó el llamado departamento de enseñanza Indígena, para la cual nombró a una serie de maestros que debían inspirarse directamente en la propia obra de aquellos misioneros, para ir difundiendo la palabra hablada y escrita entre los lugares, pueblos y campos más necesitados de ella. Era un impulso gigantesco para crear una educación rural, técnica y urbana. La creación de redes de bibliotecas, de misiones culturales, de escuela, de casas del pueblo creadas para educar como centros educativos básicos.

Sin embargo existe un paradigma en los planteamientos de Vasconcelos ya que cuando elabora su utopía del mestizaje universal, Vasconcelos tiene en cuenta las teorías racistas europeas especialmente aquellas que influyeron en Francia y Alemania en el siglo XIX y en el régimen nazi en el siglo XX. El filósofo se ve llevado a una serie de contradicciones en su concepción de la especificidad del mestizaje americano, particularmente en la asignación del valor relativo de las diversas razas, ya que por una parte afirma la bondad superior del mestizaje frente a toda pureza racial, y por otra parte consideraba que todas las mezclas raciales americanas, el núcleo aglutinador ha de corresponder a la raza blanca y especialmente a su rama latina a la que asigna la potencia espiritual capaz de conducir a las demás razas hacia su redención en la síntesis racial final.

Vasconcelos ve en los criollos una opción en el intento por definir el sentido de identidad del proceso de mestizaje americano. Para Vasconcelos Europa no está en condiciones de servir de ejemplo en el desarrollo cultural americano, ni

tampoco como alternativa para ofrecer una alternativa civilizatoria mundial empeñada en un proceso destructivo. Norteamérica por su parte, aun cuando se presenta a sí misma como opción civilizatoria, carece de enfoques elevados sobre las tareas culturales, además de ser una sociedad excluyente e imperialista; tampoco los indígenas americanos, sumidos en la ignorancia y la barbarie, incapaces de elevarse sobre sus formas locales de vida y construir la avanzada de un civilización universal.

Así pues, no Europa provinciana y colonialista; ni Norteamérica pragmática y racista; ni Indoamericana cerrada y tradicionalista, pueden servir de puente para la mezcla fecunda de todas las razas y culturas. Es pues la cultura criolla, de raíz latina e hispánica, para la cual reclama Vasconcelos la excelencia mística y artística, la que puede servir de sostén a los esfuerzos culturales: es ella en última instancia la que otorga identidad al esfuerzo de construcción cultural mestiza. (Vieyra, 1996,51)

El proyecto socialista

El Callismo va a dejar como herencia un profundo sentimiento antirreligioso y las condiciones apropiadas para la modificación del artículo 3° con el fin de arrancarle al clero su influencia en la educación, y así apoderarse de las conciencias de la niñez, de las conciencias de la juventud, porque son y deben pertenecer a la revolución. (Vázquez, 1979, p, 173) Esta postura transporta a la etapa del cardenismo con su educación socialista.

Poco antes de que concluyera el año de 1934, el congreso de la unión aprobó la propuesta del Partido Nacional Revolucionario (PNR) de modificar el artículo tercero constitucional. Ya reformado, el texto establecía que la educación impartida por el estado debía ser socialista, excluir toda doctrina religiosa y combatir el fanatismo mediante la inculcación de un concepto racional y exacto del

universo y de la vida social. El cardenismo hace suyo el problema agrario que los anteriores gobiernos habían soslayado: la entrega de tierras a los campesinos. Junto a este impulso que le da al campesino, también se preocupa por sentar las bases de la industrialización del país.

La transformación del sistema educativo era fundamental para la mecánica del cardenismo: sin una educación acorde con los principios y los ideales del nuevo gobierno, las reformas no podrían sobrevivir más allá del sexenio. Por esta razón, Cárdenas inició una profunda transformación del sistema escolar.

Estas dos posturas del cardenismo: reparto de tierras e industrialización, serán los dos grandes rubros que van a determinar el tipo de educación de esta etapa. Una educación para el campo a través de la escuela rural en donde está presente la educación Vasconcelista y una educación técnica que culminará con la fundación del Instituto Politécnico Nacional, de donde saldrían los técnicos para promover la industrialización del país.

El profesor Cupertino de la Cruz López (citado en Guevara, 1985, 142) describe que por educación socialista se entendía:

Ayudar a los campesinos a gestionar obras de carácter social para la comunidad, el luchar por la formación de cooperativas de consumo, el tramitar ante las autoridades correspondientes el establecimiento de ejidos, la enseñanza de varios tipos de actividades pues la educación normal que se recibía comprendía la enseñanza de carpintería, ebanistería, sastrería, panadería, primeros auxilios, conservación de alimentos, apicultura, porcicultura, horticultura y otras más.

Cárdenas hace suya la problemática educativa, acepta la versión socialista del artículo 3º, le imprime su estilo populista y la utiliza como control político de las masas campesinas. (Latapí, 1998)

Según el prestigiado maestro de aquella época, Rafael Ramírez, las finalidades de la escuela socialista eran políticas, económicas, sociales, racionalistas y culturales. Afirmaba que a la escuela debería imprimírsele cierta orientación o tendencia para alcanzar los fines señalados, por lo que proponía que fuera tendenciosamente racionalista, igualitaria, desfanatizante, proletaria progresiva, funcional y activa, queriendo indicar con esto último que la enseñanza debe arrancar de las necesidades y conducir a la satisfacción de las mismas y en donde se aprendan las cosas haciéndolas, para que sean ellos mismos los agentes de su propia educación. (Guevara, 1985, p, 143)

Explica que la escuela socialista se inspira en los centros de interés teniendo como modelo la siguiente trilogía: naturaleza, trabajo y sociedad. Cree que para las condiciones de México lo apropiado sería integrar el programa de educación primaria por diferentes materias de enseñanza, dándole un nuevo enfoque en especial a la historia, la cual deberá fundamentarse en un criterio materialista que permita al estudiante comprender que los acontecimientos históricos obedecen fundamentalmente a causas de orden económico. (Guevara, 1985, p, 146)

La Educación Socialista se podría considerar como un experimento que se sintió especialmente en el campo, sacudió las conciencias, sirvió de enlace entre pueblo y gobierno facilitando la implantación de los proyectos oficiales, cometió errores o excesos que terminaron en enfrentamientos. Lo que más llama la atención es el pretender establecer una escuela socialista en una sociedad capitalista; esto parecería una verdadera contradicción, sobre todo si se acepta que la sociedad hace a la escuela y no a la inversa.

La escuela de la unidad nacional

Un proyecto educativo distinto, que habría de dominar de 1942 a 1970, iba a acompañar la política de conciliación nacional del presidente Manuel Ávila

Camacho y a continuar con Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortines. Coincidió con un énfasis en la educación urbana para apoyar el proceso de industrialización, con descuido de la rural. En el orden político se procuró alcanzar la estabilidad, institucionalizando la transmisión y el ejercicio del poder; en el económico, establecer la base de una economía mixta, en la que concurrieran el sector público y el privado; y en el social, se pretendía favorecer la formación de las clases medias y una incipiente movilidad.

Para el desarrollo educativo era urgente superar las confrontaciones provocadas por la experiencia de la educación socialista. Ya la Ley Orgánica aprobada a fines de 1939 representó un intento por limar las asperezas; neutralizó la animosidad antirreligiosa y propuso los valores de democracia, nacionalismo, cooperación y fraternidad universal, así como las tendencias a integrar a los indígenas y a divulgar ampliamente el conocimiento científico.

Durante el gobierno de Ávila Camacho (1940-1946) acontece la segunda guerra mundial que le imprimirá ciertas características al sexenio y a la educación. Se consideró que durante la segunda guerra mundial se hacía necesaria la unidad del mexicano, y el artículo 3° provocaba la división, por lo que sin suprimirlo de momento se irían introduciendo reformas que prepararían el terreno para su modificación.

Ante la grave situación internacional la nación reclama la unidad de todos los mexicanos [...] la unidad nacional y el gobierno para todos, una política de comprensión, de simpatía humana, de solidaridad social fueron los principios expuestos por el presidente Ávila Camacho tanto a los problemas internos, como frente a los problemas externos de aquellas horas angustiosas (Coquet Benito, 1946, 4 citado en Vázquez 1979, p, 225).

Ávila Camacho designó a Jaime Torres Bodet como secretario de Educación, después de las pocas exitosas gestiones de Luis Sánchez Pontón y Octavio Véjar Vázquez, y le encomendó elaborar un nuevo texto del artículo 3°

constitucional. Véjar Vázquez había logrado la aprobación de otra Ley Orgánica en diciembre de 1941 que suavizaba la interpretación del texto constitucional.

Torres Bodet se abocó a esta tarea en el último año del sexenio y logró la aprobación del artículo 3° que, en lo esencial, ha persistido hasta el presente; eliminó el término socialista e incorporó los principios de una educación humanista, integral, laica, nacionalista y democrática, que debía coadyuvar a suprimir las discriminaciones y privilegios, favorecer la integración de la familia, la independencia política y la solidaridad internacional. Se mantuvieron, sin embargo, restricciones a la participación de las agrupaciones religiosas y de los ministros de culto en ciertos tipos de educación y un régimen de excepción para la enseñanza privada, restricciones que se suprimieron mucho después con las reformas de 1991 y 1992.

El clima de reconciliación favoreció la expansión del sistema educativo y la creación de numerosas instituciones para atender las demandas de la población; se lanzó la campaña de alfabetización; se formaron varias comisiones para renovar los planes y programas de estudio; se organizó en gran escala la construcción de locales escolares; se estableció el Instituto Federal de Capacitación del Magisterio; se promovió la enseñanza técnica y se impulsó la tarea editorial, y se crea la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos declarándose como obligatorios para la enseñanza primaria.

Esta comisión la encabezaba el prestigiado escritor Martín Luis Guzmán, quien desde un principio recibió el rechazo de los grupos conservadores representados por la unión nacional de padres de familia, quienes iniciaron una campaña periodística acusando a los libros de ideologizantes, contrarios a la moral cristiana y hasta de comunistas. Tiempo después se descubre que en el fondo de todo este rechazo estaban las compañías editoras que veían el fin de un importante negocio.

Con algunos matices diferentes (como la introducción de la pedagogía social y la escuela unificada de Paul Natorp, así como la escuela activa) continuó esas orientaciones el secretario Manuel Gual Vidal (1946-1952); también lo hizo el siguiente secretario, José Ángel Ceniceros (1952-1958) quien añadió a la ideología nacionalista el término de *escuela de la mexicanidad*, y el propio Torres Bodet al regresar como titular de la SEP (1958-1964).

Como proyecto nacional, el denominado de unidad nacional obedeció a una coyuntura histórica definida, pero muchas de sus metas han seguido vigentes en el ideario oficial por la necesidad de resolver el conflicto ideológico de una sociedad profundamente desigual y poco instruida, así como el pluralismo étnico y lingüístico del país, del cual se ha venido cobrando mayor conciencia. La unidad nacional sigue siendo un propósito necesario, en el cual la educación tiene un papel decisivo.

El proyecto modernizador

El proyecto modernizador aparece en el sexenio echeverrista (1970-1976); sus ejes fundamentales continúan en los dos siguientes sexenios y finalmente se redefine en el gobierno Salinista, agudizando algunas de sus características.

Álvarez (1996, p, 45) distingue tres líneas de acción (o hechos significativos) como características: la reforma educativa echeverrista; el impulso a la universalización de la enseñanza primaria (educación para todos y primaria para todos los niños) del sexenio 1976-1982, y los procesos de desconcentración y descentralización que culminan en la *federalización* de 1992; a estas características habría que añadir el énfasis en la eficiencia y calidad, observable ya en la década de los ochenta que es cuando comenzó a perfilarse con claridad el nuevo escenario mundial marcado por la revolución tecnológica, la globalización, la emergencia de los países asiáticos de industrialización tardía, el

neoliberalismo y el protagonismo multifacético de los organismos financieros internacionales.

Una ola de futurismo y predicciones invadió la esfera pública y autores como A. Toffler, P. Drucker, M. Porter, R. Reich, P. Kennedy y H. Hutchinson alcanzaron inusitada celebridad construyendo hipotéticos escenarios –a veces, desmesurados— sobre las realidades que la humanidad habría de enfrentar años más tarde y anunciando con fanfarrias el surgimiento de la sociedad del conocimiento.

El conocimiento no era uno más de los factores sino el factor determinante en la producción económica, la principal fuente de riqueza. En un mundo globalizado, el éxito de las naciones iba depender de su competitividad y ésta, a su vez, estaba dada por la capacidad de las naciones para producir, manipular y adaptar tecnologías de frontera. En este nuevo orden productivo, la educación adquiriría una posición de privilegio. (Guevara Niebla, 1992)

En la década de los noventa el rasgo principal fue el de la modernización, pues uno de los propósitos centrales de los gobiernos era adaptar la educación a los cambios económicos que requería el país, en el contexto de las transformaciones mundiales marcada por las reglas del libre mercado. En el periodo de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) se había anunciado cambios certeros realistas y profundos; sin embargo fue en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y continuado con Ernesto Zedillo (1994-2000) que sus orientaciones se plasmaron en el Acuerdo Nacional para la Modernización de la Educación Básica y Normal (ANMEB, 1992) y en la Ley General de Educación (1993).

El retraso de más de tres años, obedeció a varios factores: entre otros, al conflicto magisterial que terminó con el descabezamiento y disolución de vanguardia revolucionaria y la llegada de un nuevo grupo a la dirección del SNTE;

que decía apoyar el proyecto de modernización educativa del presidente Salinas pero, al mismo tiempo, impugnaba el ANMEB y los pasos postpuestos para su cumplimiento. La descentralización se postergó también debido a que no existía una base legislativa fuerte para apoyar las medidas, además por el cambio de titular de la SEP, en enero de 1992, el ANMEB respaldado por el SNTE, quien impulsó la reforma educativa postergada.

Los tres apartados del Acuerdo Nacional fueron la reorganización del sistema educativo, la reformulación de los contenidos y materiales educativos y la revaloración de la función magisterial. El proceso de federalización inició zigzagueante, pero logró mover una vieja estructura que se hallaba, en muchas de sus partes, anquilosada. Tal reestructuración político administrativa, como lo que se acompañó y fusionó con una reforma de la educación básica de magnitud y profundidad inéditas, aunque el proceso no fue ni ha sido simple y fácil, además de que presenta algunos rezagos para el futuro e implicaciones no previstas en el magisterio y, en general, en la política educativa nacional.

De algunas de las intenciones no escritas del Acuerdo, Guevara Niebla (1992) menciona lo siguiente:

El subsistema de educación básica estaba podrido, la SEP era una burocracia que tenía hasta 20 funcionarios en cada estado y el CONALTE era muy rígido, la descentralización era necesaria. La participación social tenía dos sentidos: el pedagógico, porque frente a los cambios culturales, la influencia de la TV, se requería de la participación de los padres de familia para hacerlos actores en la escuela; y el político, es decir, equilibrar el poder del SNTE para que ya no pudiera hacer de las suyas como lo venía haciendo. El segundo cambio era el de los contenidos de la educación básica, aquí se manejó la idea de "la vuelta a lo básico", que proponía también el Banco Mundial, para ello se propuso volver a las asignaturas, abandonando el enfoque interdisciplinario. El tercer cambio tenía que ver con los maestros, en ese tiempo había dinero y se aumentó el salario.

Los tres grandes proyectos del acuerdo constituían la base de una reforma educativa que intentaba responder al proyecto social y económico de los gobiernos de Salinas y Zedillo. La reforma, en su sentido amplio, incluía la ley General de Educación, publicada en 1993. Siendo todavía secretario de la SEP, Ernesto Zedillo ubicó los cambios educativos en una reforma de Estado y habló de la importancia de la educación en el futuro:

En el siglo XXI, el verdadero progreso entrañará un sistema educacional fortalecido, pertinente, eficaz y competitivo. De ahí la relevancia de impulsar la educación nacional, extendiendo su cobertura, elevando su calidad y afinando su capacidad para promover los nuevos avances que reclaman el país y nuestro tiempo. En el curso de la época moderna la educación ha sido y seguirá siendo vehículo de equidad social. Muchas son las sociedades avanzadas que han comprobado que una mayor educación se corresponde con una más justa distribución de la riqueza. Un buen sistema educativo es indispensable para alcanzar el desarrollo, fortalecer el Estado nacional y preservar la soberanía.

Los planteamientos del Acuerdo Nacional pueden resumirse en tres planos: uno, en el que la educación se relaciona con las nuevas coordenadas políticas, económicas y sociales que impone la apertura y la globalización de la economía; otro, en el que se establece la federalización o descentralización de la enseñanza básica y se hace hincapié en la vinculación con la comunidad; y el plano pedagógico propiamente, referido al acontecer cotidiano en las aulas.

La reforma de la educación iniciada en 1992 en el marco de la modernización del país dio nuevamente lugar a la educación moral bajo el nombre de civismo y posteriormente formación cívica y ética (Secretaría de Educación Pública, 1993a, 1993b, 2000, 2005), y el tema de la unidad nacional quedó integrado a este propósito pedagógico pero sin el apoyo de una modernización política (Bizberg y Meyer, 2003; Meyer, 1998, 1995). En el ANMEB y la Ley General de Educación se manifiesta la tensión entre el proyecto democrático y el neoliberal, entre la unidad nacional y la cohesión social por un lado y el

crecimiento económico desigual por el otro; entre la educación cívica —ciudadanía y amor patrio— y educación para el trabajo —formación para la competencia económica y la innovación— (Ornelas 1995).

Crecer con equilibrio y justicia fue la meta del Plan Nacional de Desarrollo (Poder Ejecutivo Federal, 1989a: 10) y la modernización de la educación tuvo como fin la equidad, el fortalecimiento de la identidad nacional y la justicia (Poder Ejecutivo Federal, 1989b). La equidad no sólo tenía un valor educativo sino que era comprendida como uno de los sustentos del desarrollo económico y político (Cf. Villarreal, 1993, p, 35).

En el discurso de Carlos Salinas de Gortari para invitar a conocer y llevar a cabo el programa modernizador colocó varios significantes: “la modernización educativa significa una nueva relación del gobierno y la sociedad, busca la incorporación de los ciudadanos en la educación. Implica la solidaridad como actitud, como enfoque y como contenido educativo exige un contenido de eficacia” (Salinas 1989, citado en López Javier 2003, p, 76).

En dicho discurso la solidaridad operaba como un enfoque y contenido educativo. La solidaridad impulsaba un punto nodal en donde las diferencias políticas y sociales de los ciudadanos se articulaban y se homogenizaban, ya que no se trataba solamente de asumir la solidaridad como vehículo de participación, sino también como símbolo de igualdad y de negación de la diferencia.

El proyecto educativo también incluía en su constitución otros puntos nodales como los referidos al aspecto filosófico, ético y político, entre otros, entendiendo dichos aspectos como ejes de un discurso que se articulaba y dirigía la atención política recuperada de la historia nacional. Organizando así la representación social del proyecto modernizador:

La solidaridad debe ser entendida como actitud. Como enfoque y contenido; la modernización significa tradición y cambio, pluralismo e identidad, universalidad y pertinencia (...) la democracia comprendida en un régimen jurídico y sistema de

vida y la justicia que orienta la acción hacia el propósito de que todos los mexicanos disfruten de todos los servicios (Salinas 1989, 19-6 citado en López, 2003, p, 77).

Los valores éticos-políticos como la solidaridad, la democracia y la justicia son puntos que sostienen la visión del gobierno, y con los cuales se pretendía recobrar los máximos ideales históricos construidos a través del tiempo: las luchas por la independencia, las reformas liberales de mediados del siglo XIX y lo expresado por la constitución de 1917. De tal forma que el proyecto educativo se sostuvo de los valores más significativos que permitieron al país constituirse como nación.

CAPITULO 2 “HACIA UN CAMBIO CURRICULAR PARA EL ENFOQUE DE LAS ARTES EN SECUNDARIA”

2.1 La reforma integral del 2006 en secundaria un cambio necesario

La reforma curricular en secundaria propuesta en el año 2004 se presentó como necesaria dados los cambios presentes en la visión de mundo que se tiene en la actualidad, en donde existe tendencias a la formulación de respuestas nuevas a problemas antiguos tales como la formación de los ciudadanos de las naciones, y la capacitación de los jóvenes para el trabajo productivo.

Una tendencia que guio, la necesidad de impulsar un cambio en el nivel secundaria, es el ambiente del trabajo -que se encuentra en permanente cambio-, y que los jóvenes encuentran al incorporarse al campo laboral, el desarrollo de la ciencia y la tecnología que impactan tanto el contenido de lo que se aprende, como también la forma cómo se aprende.

Parte de la problemática que presenta la formulación de las políticas sobre la educación secundaria se centra en una cuestión más filosófica que técnica. ¿Cuál es la naturaleza y propósitos de este nivel de educación? A la educación secundaria se le adjudican una serie de finalidades tales como: preparar a la juventud para el empleo, formar ciudadanos responsables, preparar padres y madres saludables y responsables, formar jóvenes que desarrollen actitudes positivas que normen su vida, desarrollar el aprendizaje sistemático y continuo; y se espera que la secundaria pueda responder a estas necesidades que los ciudadanos de la actualidad tienen.

2.1.1 Antecedentes de la reforma

La Reforma de la Educación Secundaria (RES) se puede rastrear en el Programa Nacional de Educación 2001-2006, en el que se propuso realizar una reforma al nivel. En el documento base de la reforma integral se planteaba que: "[...] con objeto de lograr su continuidad curricular y su articulación pedagógica y organizativa con los dos niveles escolares que la anteceden, esta articulación de la educación básica es una de las acciones que se juzgan necesarias para mejorar su eficacia y equidad."

Para diciembre de 2001, el secretario de educación aludía a la urgencia de reformar los planes de secundaria, como respuesta ante los pésimos resultados que obtuvo México en diversas evaluaciones internacionales como las realizadas por la:

- Asociación Internacional para la Evaluación del Logro Educativo (1995) en que se ubicó en los cuatro últimos lugares y dos penúltimos en matemáticas y ciencias en primaria y secundaria.

- UNESCO, -Primer Estudio Internacional Comparativo en Lenguaje, Matemática y Factores Asociados, para alumnos del Tercer y Cuarto Grado de la Educación Básica-, realizado en trece países latinoamericanos, durante 1997 y 2000, en la que se obtuvo calificación reprobatoria.

- Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE), en que se ubicó en el penúltimo lugar en un estudio sobre conocimientos escolares aplicado a 265 mil alumnos de 15 años o nivel secundaria en 32 países.

Aún con el reconocimiento de que para construir esta propuesta de reforma, se requería realizar un proceso participativo de reflexión y discusión colectiva, la Subsecretaría de Educación Básica y Normal (SEBN) presentó un Documento base como la postura de la federación con relación a: por qué y para qué es necesario transformar la educación secundaria, cuáles son los cambios necesarios

y deseables, cuáles las rutas para impulsarlos, y cuál su viabilidad técnica, política y financiera.

Para la presentación del Documento base, la SEBN convocó a una Reunión Nacional en octubre de 2002, en la que se solicitó además a cada entidad un diagnóstico de la Educación Secundaria.

Los temas eran: la organización y la gestión del sistema y sus escuelas; las oportunidades de educación secundaria al interior del estado; y el perfil profesional y laboral de los supervisores, directivos y docentes de este nivel educacional.

En el diagnóstico se reconoció que la mayoría de las escuelas secundarias no funcionan como unidades educativas pues sus directores y maestros no comparten una visión común de su tarea formativa; hay sobrecarga de asignaturas y superficialidad en su tratamiento; los módulos de 40 minutos por clase fragmentan el tiempo disponible; existen pocos espacios para el trabajo colectivo, la planeación y la revisión de tareas; predominan las actividades administrativas; el 43 por ciento de los profesores de las secundarias generales están contratados por horas; y no hay rendición de cuentas a la comunidad o a los padres de familia; se destaca también la inequidad en la distribución de los recursos y carencias en la infraestructura física.

De acuerdo con la SEP, el objetivo fundamental de la reforma era lograr una secundaria que forme a los jóvenes para su participación en la construcción de una sociedad democrática, integrada, competitiva y proyectada al mundo; y con este fin se fortalecerá su universalización en el menor tiempo posible, la reducción de la deserción, el mejoramiento de la calidad, la equidad, su pertinencia y su articulación con los niveles de preescolar y primaria en una nueva concepción de una educación básica integrada.

La reforma se proponía transformar la secundaria en tres planos: el curricular, el organizativo y el de la gestión, y se extendería a todas las

modalidades: la secundaria general, la técnica y la telesecundaria, para la cual se propuso un nuevo modelo pedagógico; también la secundaria para adultos queda incluida. (Documento base, p, 9)

2.1.2 El cambio curricular

En el documento base se plantea en el apartado II una serie de condiciones que ayudarían a comprender la actual situación de la educación secundaria entre las cuales, aquellos factores asociados al curriculum, que influyen para conformar el actual enfoque y la estructura de las asignaturas. Se menciona en el texto que, el término currículo refiere tanto al plan y los programas de estudio, como a los materiales y prácticas docentes.

En 1992 el plan y los programas de estudio de la educación secundaria sufrieron la última reforma global en donde se argumentó que los hasta entonces planes vigentes, no proporcionaban "el conjunto adecuado de conocimientos, habilidades, capacidades y destrezas, actitudes y valores necesarios para el desenvolvimiento de los educandos, para que estuviesen en condiciones de contribuir, efectivamente, a su propio progreso social y al desarrollo del país" (Documento base, p. 13).

Los cambios de enfoque propuestos en los programas de estudio se centraron en reorientar la práctica educativa, de manera que el desarrollo de capacidades y competencias cobrara mayor primacía por sobre la visión predominantemente memorística e informativa del aprendizaje que la secundaria conserva desde su origen.

Esta reforma no pudo romper con la lógica de darles a los alumnos un poco de todo, ya que el resultado fue un mapa curricular sobrecargado de asignaturas y contenidos. La permanencia de esta tónica en la oferta curricular ha tenido estrecha relación con la consolidación de cuerpos docentes por especialidad, pues

cada uno de estos grupos asume que los contenidos de su disciplina contribuyen de manera muy importante a la formación general de los estudiantes y defienden a capa y espada la relevancia de su asignatura.

Se observó que los alumnos de secundaria debían enfrentarse a una gran cantidad de contenidos, en más de diez asignaturas distintas, y a los estilos de enseñanza y evaluación de igual cantidad de maestros, en tiempos limitados. Esta sobrecarga de contenidos limita la posibilidad de que los alumnos comprendan a profundidad ciertos temas y establezcan una relación clara entre lo que estudian en la escuela todos los días y su utilidad en la vida presente y futura.

La secundaria se ha mantenido fundamentalmente como un puente entre la primaria y la preparatoria que permita encaminar a los alumnos hacia diferentes opciones educativas (técnicas o profesionales), a la vez que proporcionar las herramientas y los conocimientos necesarios para el trabajo productivo, en caso de que sus egresados no continúen estudiando.

Desde esta perspectiva, ha sido constante la preocupación porque la secundaria definiera un currículo que satisfaga las necesidades formativas de la mayoría de los jóvenes, a la vez que ofrezca preparación para sus diversos destinos posibles y se adecue a las características psico-sociales y afectivas de los adolescentes, ya que se han dado innumerables críticas por la falta de correspondencia entre las necesidades de una demanda social adolescente cada vez más heterogénea y la estructura y organización curriculares de este nivel educativo.

Con base en este enfoque se plantearon dos propósitos esenciales para la reforma curricular:

- a) *Enseñar para la comprensión*, es decir, enseñar a todos los estudiantes a comprender las ideas de una manera profunda y a operar con ellas de modo efectivo.
- b) *Enseñar para la diversidad*, esto es, enseñar de manera tal que se ayude a diferentes aprendices para que encuentren vías provechosas de acceso al conocimiento, al mismo tiempo que aprenden a vivir juntos de una manera constructiva. (Plan de estudio 2006, 8)

Tales propósitos para la secundaria, llevaron a una modificación curricular que se proponía articularse de mejor manera con la primaria, abatir el enciclopedismo, reducir la sobrecarga de contenidos, fomentar el desarrollo de competencias transversales y acercarse mucho más a la cultura adolescente.

2.1.3 *El nuevo mapa curricular en secundaria*

Con el fin de cumplir con los propósitos formativos de la educación secundaria y a partir de los elementos señalados, se diseñó el mapa curricular de la RES, el cual considera una menor fragmentación del tiempo de enseñanza para los tres grados de educación secundaria y promover una mayor integración entre campos disciplinares, con una jornada semanal de 35 horas y sesiones con una duración efectiva de 50 minutos.

Con base en el perfil de egreso para la educación básica, los espacios de formación de los alumnos de educación secundaria se organizaron de la siguiente manera:

- a) *Formación general y contenidos comunes* es el espacio formativo con mayor carga horaria en el currículo. Los contenidos de las asignaturas que lo conforman se establecen bajo normatividad nacional y su propósito es enriquecer el conocimiento del español y de una lengua extranjera; el uso de herramientas numéricas para aplicarlas en el razonamiento y la resolución de problemas matemáticos; la comprensión y el aprecio del mundo natural y tecnológico, así como el reconocimiento de las interacciones y los impactos entre ciencia, tecnología y sociedad; la comprensión del espacio geográfico, el acontecer histórico, la producción artística y el desarrollo humano, basado en aspectos cívicos, éticos y en las capacidades corporales y motrices.
- b) *Orientación y tutoría* este espacio se incluye con el propósito de acompañar a los alumnos en su inserción y participación en la vida escolar, conocer sus necesidades e intereses, además de coadyuvar en la formulación de su proyecto de vida comprometido con la realización personal y el mejoramiento de la convivencia social.
- c) Asignatura estatal. Las entidades, a partir de los lineamientos nacionales. Dichos programas ofrecerán oportunidades para integrar y aplicar aprendizajes del entorno social y natural de los estudiantes; reforzar, articular y apoyar el desarrollo de proyectos transversales derivados del currículo; fortalecer contenidos específicos, e impulsar el trabajo en relación con situaciones y problemas particulares de la región donde viven.

Tomando en consideración las características anteriores, el mapa curricular del nuevo plan de estudios para la educación secundaria se conformo de la siguiente manera:

Primer grado	Horas	Segundo grado	Horas	Tercer grado	Horas
Español I	5	Español II	5	Español III	5
Matemáticas I	5	Matemáticas II	5	Matemáticas III	5
Ciencias I (énfasis en Biología)	6	Ciencias II (énfasis en Física)	6	Ciencias III (énfasis en Química)	6
Geografía de México y del mundo	5	Historia I	4	Historia II	4
		Formación Cívica y Ética I	4	Formación Cívica y Ética II	4
Lengua Extranjera I	3	Lengua Extranjera II	3	Lengua Extranjera III	3
Educación Física I	2	Educación Física II	2	Educación Física III	2
Tecnología I*	3	Tecnología II*	3	Tecnología III*	3
Artes (Música, Danza, Teatro o Artes Visuales)	2	Artes (Música, Danza, Teatro o Artes Visuales)	2	Artes (Música, Danza, Teatro o Artes Visuales)	2
Asignatura estatal	3				
Orientación y tutoría	1	Orientación y tutoría	1	Orientación y tutoría	1
Total	35		35		35

2.2 La educación artística dentro del curriculum de la secundaria

2.2.1 Antecedentes de la enseñanza de la educación artística en secundaria

La presencia de las artes como parte de la educación básica se ubica partir del establecimiento oficial de la SEP en 1921 (Fundamento Curricular de las Artes en Secundaria, [FCAS], 2006), en donde la política educativa de la década de los años veinte se caracterizó, entre otros aspectos, por una intensa campaña de alfabetización, cruzadas culturales para niños, jóvenes e indígenas, y por el impulso a museos y artesanías como parte de un movimiento nacionalista más

amplio. En 1922, además, se introdujo en las escuelas públicas el método de dibujo de Adolfo Best Maugard, al que se le atribuye haber coadyuvado a sentar las bases del nacionalismo plástico que más adelante cobraría auge. Todo esto expresaba el afán del primer secretario de Educación Pública (José Vasconcelos) en impulsar una nueva visión de la educación, la cual debería ser fundamentalmente moral e incluir el aspecto cultural y el aprendizaje extracurricular. (FCAS, 2006, p. 10)

Por su parte, en la década de los treinta se impulsó la enseñanza de la música en escuelas primarias, secundarias y normales. El interés por la sistematización de la educación artística derivó en la elaboración de programas con principios modernos de pedagogía musical y en 1937, por decreto presidencial, se estableció la enseñanza de la música por medio del canto coral. Asimismo, entre 1924 y 1934, hubo un impulso a la preservación de las artesanías, a la difusión de eventos masivos gratuitos de danza y teatro, a las festividades conmemorativas y a la revaloración de la cultura popular. Diversos artistas establecieron compromisos reales para apoyar y participar en la formación artística de las generaciones más recientes. Ello se explica por el ejercicio de una política nacional que consideró la educación como un medio para el progreso nacional, cuyas manifestaciones más claras fueron el impulso a la historia patria y a los valores cívicos, así como el fomento a la cultura nacionalista que reconociera y valorara lo propio, para alimentar los lazos de comunión en un país que requería fortalecer su identidad. (FCAS, 2006, p. 11)

Ya durante las décadas de los setenta, ochenta y noventa la educación artística formó parte de los planes y programas de estudio. Sin embargo, no se contempló la elaboración de materiales ni recursos didácticos ex profeso para esta materia. Además, como parte de la tradición escolar, el espacio que correspondía a las artes se destinó más bien a la realización de actividades y escenificaciones escolares, que al trabajo formal guiado por propósitos educativos. (FCAS, 2006, p. 11)

A partir de 1993, como resultado de la reformulación del enfoque pedagógico de la asignatura de Educación Artística, la SEP realizó una importante producción de materiales didácticos, con el propósito de favorecer en la escuela la enseñanza de la música, las artes visuales, el teatro y la danza (Cantemos juntos. Disfruta y aprende: música para la escuela primaria; Los animales; Bartolo y la música (1 y 2); Aprender a mirar, son una muestra de la producción); cabe mencionar que el libro Cantemos juntos ha sido un material sumamente utilizado para la enseñanza del canto coral en el nivel básico no solo por maestros no especialistas en música, sino también por profesores especialistas en música por la estructura del material y el acervo musical que contiene, también se realizaron videos que ejemplifican estrategias de trabajo y ofrecen información acerca de diversos aspectos de las manifestaciones artísticas.

En el año 2000 se editó el Libro para el maestro Educación artística para primaria, en el que se brindan mayores elementos acerca del enfoque pedagógico y sugerencias de actividades encaminadas a lograr el propósito formativo de las artes, en la escuela primaria.

En cuanto al nivel secundaria, cabe señalar que la ausencia de un programa nacional -en 1993, la SEP no publicó un programa para Educación Artística en secundaria-, lo que generó la coexistencia de una gran heterogeneidad de propuestas curriculares, cierta indefinición sobre qué y cómo trabajar en la asignatura, y en ocasiones, propósitos pedagógicos diferentes, lo cual provocó distintas formas de aproximación a las artes en la escuela.

En algunos casos se propició el trabajo con cuatro manifestaciones artísticas (artes plásticas, música y artes escénicas –danza y teatro–), a lo largo de los tres grados, y en otros, el trabajo con una sola disciplina durante los tres años de secundaria. Los jefes de enseñanza se dieron a la tarea de hacer propuestas curriculares –en el caso de la expresión musical– sin embargo no contaban con un fundamento teórico que pudiera vislumbrar los objetivos

pedagógicos de la asignatura y pese a que en las distintas propuestas se tomó en cuenta el trabajo de la expresión y la apreciación artística, el peso se concentró sobre todo en el trabajo expresivo, dejando a un lado la riqueza y la importancia de la apreciación. Está, además, se relacionó principalmente con un enfoque historicista que privilegió biografías de artistas, géneros y corrientes de las artes, y marginó aspectos más relevantes y vitales para la comprensión de la producción artística.

2.2.2 Enfoque de las artes en el contexto de la reforma curricular de la secundaria 2006

La reforma estableció cambios mediante la instrumentación de la RES, en la cual se dispuso el desarrollo de una nueva propuesta curricular para la enseñanza de la asignatura Artes que incluyera Danza, Artes Visuales, Música y Teatro. El acuerdo en el cual se establece el nuevo Plan y Programas de Estudio para la Educación Secundaria (PPES) fue publicado en el Diario oficial, acuerdo 348, el 26 de mayo del 2006, en donde se establecen los enfoques de las asignaturas de artes así como los propósitos para la educación secundaria.

En primera instancia se establece que “como parte de la formación integral de niños y adolescentes en la educación básica, se pretende que las manifestaciones artísticas movilicen diversos saberes socioculturales -entre los cuales se encuentran los de los pueblos originarios de México- [...]”. (PPES, p. 62) Cabe señalar que en este apartado se hace latente la preocupación de enfatizar de alguna manera el reconocimiento de la pluralidad cultural de nuestro país, así como el reconocimiento de la labor que desarrollan las artes con respecto a la apreciación estética de las culturas.

Dentro de las Finalidades de la educación básica, propuesta en dicho documento se menciona que:

Los lineamientos establecidos en el artículo 3o. de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, la Ley General de Educación y el Programa Nacional de Educación 2001-2006 concretan el compromiso del Estado Mexicano de ofrecer una educación democrática, nacional, intercultural, laica y obligatoria que favorezca el desarrollo del individuo y su comunidad, así como el sentido de pertenencia a una nación multicultural y plurilingüe, y la conciencia de solidaridad internacional de los educandos. México es un país que se reconoce como multicultural y diverso (artículo 2o. de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos), por lo que asume la existencia de diferentes culturas, etnias y lenguas, y requiere, por tanto, impulsar una educación intercultural para todos, que identifique y valore esta diversidad y, al mismo tiempo, afirme su identidad nacional. (PPES, 2006, p. 1)

De esta forma se aprecia que uno de los propósitos que se pretende en la asignatura Artes en la escuela secundaria, es que los alumnos profundicen en el conocimiento de un lenguaje artístico y lo practiquen habitualmente, con el fin de integrar los conocimientos, las habilidades y las actitudes relacionados con el pensamiento artístico. Se menciona que para alcanzar esta meta, el estudiante habrá de apropiarse de las técnicas y los procesos que le permitan expresarse artísticamente, interactuar con distintos códigos artísticos, reconocer la diversidad de relaciones entre los elementos estéticos y simbólicos, interpretar los significados de esos elementos y otorgarles un sentido social, así como disfrutar la experiencia de formar parte del quehacer artístico. (PPES, 2006, p.40)

Asimismo, mediante la práctica de las artes se busca fortalecer la autoestima, así como propiciar la valoración y el respeto por las diferencias y expresiones personales, comunitarias y culturales, que los alumnos empleen intencionalmente el lenguaje de una disciplina artística para expresarse y comunicarse de manera personal; para establecer relaciones entre los elementos simbólicos que constituyen una manifestación artística, propia y colectiva, y para emitir juicios críticos desde una perspectiva que conjugue lo estético, lo social y lo cultural. (Programa de artes. *Música*, [PAM] 2006, p. 11).

Bajo esta panorámica se establece en que los criterios que guiaron la construcción de los programas de Artes 2006 son: el perfil de egreso de la educación básica, las competencias para la vida, los adolescentes como centro del currículo, un concepto abierto de arte, la diversidad cultural, la relación entre la asignatura de Artes con otras asignaturas, y el uso de las tecnologías de información y comunicación. Lo anterior implica que los cuatro programas de artes (Danza, Música, Teatro y Artes Visuales) guardan una relación estrecha con las finalidades y los propósitos de la Reforma de la Educación Secundaria. (*Guía de trabajo. Taller de actualización*, [GTTA], 2006, p. 15).

Se menciona que el desarrollo, los avances y la investigación en el campo de la educación artística no son equiparables a los de otros campos de la educación, sobre todo en lo que se refiere a los aspectos de orden didáctico; de esta forma se ha fundamentado algunas tesis y argumentos de autores representativos de las principales corrientes que delinean el debate contemporáneo de la educación artística, como las tendencias: *Cognitiva*, *Expresiva* y *Posmoderna*. (Reforma de la Educación Secundaria Fundamentación Curricular, [RESFC], 2006 p.11)

Con respecto a la *Tendencia cognitiva* se plantea que aun en nuestra época no es posible afirmar que la percepción de que el arte ha sido de forma marginal haya sido superada totalmente, pues el arte sigue siendo considerado por algunos, -no una minoría-, como el terreno de la intuición, la emotividad y el talento innato, sin que haya sido aceptada por completo la compleja red de procesos intelectuales que implica su realización y apreciación.

No obstante, se abordan los fundamentos de científicos de la cognición quienes han brindado argumentos para debatir dichas posturas, favoreciendo así que varios sistemas educativos asuman una actitud receptiva hacia el arte. Entre estos estudiosos se mencionan, en especial a: Rudolf Arnheim y el estudio de la

percepción visual, El arte como factor que estructura la mente. El pensamiento de Elliot W. Eisner y Gardner y la nueva concepción de la inteligencia (RESFC, p. 14)

Con respecto a la *tendencia expresiva* los autores que se plantean como principales representantes de la corriente expresiva son Herbert Read y Viktor Lowenfeld. El primero concibe al arte como un proceso que libera al espíritu y ofrece una salida constructiva y positiva para la expresión de ideas y sentimientos; Read sostiene que el arte es producto de la espontaneidad, la creatividad y el talento individual. Su punto de partida es la sensibilidad estética (que incluye todos los modos de expresión individual: literaria, poética, visual, plástica, musical, cinética y constructiva), y su finalidad desarrollar una personalidad integrada que permita al individuo moverse con libertad, independencia y solidaridad.

Por su parte, Viktor Lowenfeld destaca la importancia de que el niño adquiera libertad para expresarse; retoma la teoría del desarrollo psicogenético de Jean Piaget y realiza el primer intento por traducir estos principios al campo del arte. Además, concibe la estética como un medio de organización del pensamiento, de los sentimientos y de las percepciones, y como una forma de expresión que permite comunicar a otros esos mismos pensamientos y sentimientos. (RESFC, p. 16)

Y por último se menciona la *tendencia posmoderna* en la cual el arte con respecto a las ideas de evolución, vanguardia, aura artística y de superioridad del arte abstracto por encima de otros estilos, las cuales fueron duramente cuestionadas, como una forma más de ideología que había llegado a agotarse. Esta crítica permeó el campo de la educación artística, en la década de los noventa, y provocó una revisión de los modelos previos. Arthur D. Efland, uno de los principales pensadores de esta tendencia, que invita a cuestionar algunos valores que han estado presentes en nuestra sociedad, como el valor de la originalidad y el aprecio por la individualidad de los artistas.

Se propone, asimismo, la necesidad de nuevas respuestas pedagógicas que reconozcan las condiciones sociales y culturales de la producción artística. Por ejemplo, la valoración del arte de las mujeres y de los grupos marginados; la difusión del arte de los pueblos africanos; el reconocimiento de los productos artísticos elaborados colectivamente por pueblos y comunidades, y que en ese rasgo conllevan su riqueza singular. El autor advierte también del importante vínculo entre arte y política para comprender temas como la opresión, la desigualdad y la pobreza.

Así, en los últimos tiempos se ha venido consolidando una tendencia internacional de educación artística posmoderna, que cuenta entre sus principales representantes a Graeme Chalmers (*Arte, educación y diversidad cultural*, 1996), Efland, Freedman y Stuhr (*La educación en el arte posmoderno*, 1996), y a varios partidarios de la pedagogía crítica y participativa. Las implicaciones pedagógicas de esta tendencia son varias y han originado experiencias educativas de gran interés y actualidad, que se conectan a cuestiones como la revaloración de las formas artísticas y culturales dominadas, el multiculturalismo de las sociedades urbanas de hoy y las identidades de género y sexuales, entre otras cuestiones. (RESFC, p. 17)

En esta nueva propuesta educativa para la educación secundaria se trata de destacar las múltiples funciones sociales que cumple el arte, cuyo descubrimiento es fuente de aprendizajes para el alumno. Llama la atención que se enfatiza la función que debe desempeñar el docente puesto que el objetivo es que este, amplíe la visión que tiene de la educación artística, ya no como una ocupación destinada a producir manualidades, a montar espectáculos para festividades escolares o a la repetición de ejercicios, si no que se invita al profesor a explorar las artes en un sentido amplio a partir de sus rasgos característicos, de los estímulos y recursos que emplea para comunicar, de las distintas respuestas estéticas que produce en las personas y de las posibilidades de expresión que ofrece a los estudiantes.

Se plantea que a través de los contenidos se establece una vinculación entre las disciplinas artísticas y la escuela, de esta forma la asignatura Artes se concibe como un espacio donde los alumnos puedan contar con experiencias significativas a través de la danza, la música, el teatro y las artes visuales, en donde los estudiantes desarrollen un pensamiento artístico que les permita expresar sus ideas, sentimientos y emociones, así como apreciar y comprender el arte como una forma de conocimiento del mundo, en donde los sentidos, la sensibilidad estética y el juicio crítico desempeñan un papel central.

Una de las modificaciones más significativas en la propuesta curricular es que la educación artística deja de ser una actividad de desarrollo y se considera ya una asignatura dentro del plan de estudios de la educación secundaria, cuya denominación es Artes. Con esta designación se busca expresar que el arte constituye un campo del conocimiento humano.

Los programas de Artes se caracterizan también por relacionar los contenidos de las disciplinas artísticas entre sí, con la intención de enriquecer temáticas relevantes para la escuela y la sociedad, Los programas de Artes establecen una gradación de contenidos, habilidades y actitudes que se pretende desarrollar. Así, se establece que el propósito principal de las artes en la educación básica es: “impulsar el desarrollo del pensamiento artístico, por medio de las habilidades de sensibilidad, percepción y creatividad” (PAM 2006, p. 12), estos se abordan en los contenidos de los distintos bloques y se organizan en ejes de enseñanza y aprendizaje de las artes; éstos son, a su vez, las competencias propias del trabajo artístico: *expresión, apreciación y contextualización*.

Expresión. La expresión se plantea como el resultado de un proceso de relaciones múltiples entre la *exploración* de los lenguajes estéticos, la sensibilización ante las posibilidades expresivas de esos lenguajes y la producción de obras. La exploración es el medio que los alumnos tienen para conocer los

principios y elementos de los lenguajes artísticos, para ensayar distintas técnicas y aprovechar los materiales e instrumentos que tienen a su alcance. Esta práctica inicial tiene el objetivo de prepararlos para que posteriormente puedan utilizar lo aprendido con una intención expresiva, materializando sus avances a través de producciones plásticas, sonoras, dancísticas o teatrales. La expresión involucra diversas habilidades cognitivas y psicomotoras, de acuerdo con la disciplina artística que se practique, el medio elegido para realizar una producción o el propósito que se persiga. (PAM, 2006, p. 17)

Apreciación. Se resalta la importancia del aprendizaje de los aspectos básicos de los lenguajes artísticos ya que es parte importante de la formación que se requiere para desarrollar una apreciación informada y crítica; dicho aprendizaje se pretende provea a los alumnos de códigos que podrían aplicar al momento de enfrentarse a una propuesta artística concreta, se sugiere al docente debe aprovechar la atracción natural que sienten sus alumnos hacia las formas, los movimientos, las caracterizaciones o los sonidos, y reforzarla, para que posteriormente poder introducirlos en conceptos del arte más complejos, tratando de establecer una relación directa entre éstos y sus propios procesos de expresión, con el fin de que los alumnos se muestren receptivos hacia una amplia gama de obras artísticas. (PAM, 2006, p. 17)

Contextualización. Al emprender actividades de apreciación permite que los alumnos conozcan los elementos estéticos y los significados de las obras mediante la exploración de su forma, técnica y tema, con esto se fundamenta que la contextualización los aproxima al carácter social de las mismas. Al incluir este eje orientador del área de Artes, se busca que el alumno de secundaria adquiera criterios para observar y comprender por qué han cambiado las manifestaciones artísticas a lo largo del tiempo, y en qué modo se relacionan con otros ámbitos de la vida como la ciencia, la religión, la economía o la política. Por otro lado, les permite tomar conciencia de la necesidad de respetar y preservar las obras artísticas como parte del patrimonio cultural colectivo y reflexionar acerca de la

riqueza cultural de la sociedad, mediante la comparación de diversas experiencias artísticas. (PAM, 2006, p.18)

2.3 La enseñanza de la música en secundaria

2.3.1 Enfoque de la educación musical

Comienzo este apartado con un fragmento del texto de Gustavo Samela, “Reflexiones sobre la música y la educación (1997, pp. 46-47) propuesto en la guía de trabajo para el taller de actualización 2006 (GTTA), con el fin de realizar una reflexión sobre el papel de la música en la educación e identificar bajo que tendencias de la educación musical contemporánea se fundamenta el enfoque de la enseñanza de la música en secundaria.

[...] Trato de crear en mis clases un clima de desinhibición y soltura que expanda la imaginación. Trato de ayudar a mis alumnos a percibir el vínculo entre su accionar musical y las sensaciones y emociones que surgen a partir del mismo, o bien motivar en ellos sensaciones y emociones para que luego puedan transmitirlos a través de sus accionar musical.

Trato de que las dificultades de orden técnico que traban la ejecución y la expresión musical sean aceptadas sin disgusto y que, a partir de esta aceptación, puedan disfrutar el esfuerzo que deben realizar para ampliar sus propios recursos.

Intento integrar reflexión y práctica como distintos momentos de una misma tarea y que la reflexión sea la consecuencia de un diálogo donde todos puedan aportar sus puntos de vista y sus experiencias, por pequeñas que éstas sean.

Creo que el conocimiento musical es un conocimiento en acción que se logra cuando se aúnan percepción, acción y concepto. [...]

El conocimiento musical [...] no se adquiere exclusivamente en las instituciones o en situaciones formales, sino también a través de canales informales de aprendizaje. Por eso, para mí, la transmisión oral, grupal, regional es tan significativa culturalmente como la transmisión escrita, académica [...] Por todo esto, intento en mi trabajo institucional aplicar recursos del aprendizaje informal: el intercambio horizontal en grupos, el diálogo como manera de informarse, la improvisación y la

composición elemental como formas constantes del aprendizaje, la crítica cuidadosa para no desvalorizar los esfuerzos del alumno y favorecer la aceptación de sus propuestas y las de sus pares, acrecentando así una auténtica identidad artística propia, [...]

Gustavo Samela, "Reflexiones sobre la música y la educación",
En Música y educación hoy. Foro Latinoamericano de Educación Musical,
Buenos Aires, Editorial Lumen, 1997, pp. 46-47, (cit. en GTTA, 2006, p.29).

Este texto abre la pauta para pensar en el accionar de la cotidianidad del aula en la cual se plantea el clima de desinhibición y soltura que expande la imaginación, con las cuales se pueda crear un ambiente de confianza que permitan superar las dificultades técnicas, sin que estas sean tomadas por el alumno como fracasos o frustración, e incorpora el elemento reflexión y practica como distintos momentos de una misma tarea, es decir que no concibe la practica aislada de los procesos mentales que implica la reflexión, como si la práctica no involucrara una reflexión de cómo es que el alumno evoluciona en su desarrollo musical y posteriormente este pueda externar sus ideas y juicios críticos con respecto a sus compañeros, y al mismo tiempo aceptar la de otros. Se pone de manifiesto que el conocimiento musical no solo se adquiere en las instituciones formales si no fuera de ellas, y que la cultura ocupa un lugar importante en el aprendizaje informal que intenta rescatar al valorizar el esfuerzo de los alumnos y permitir las críticas para favorecer una identidad artística.

Este pequeño fragmento aborda algunos de los planteamientos que se han hecho en torno a las problemáticas que se observan en las aulas, con respecto a la enseñanza de la música en secundaria si tomamos en cuenta que la visión de mundo que tienen los jóvenes en esta época es distinta a la que los adultos tuvieron en su juventud como lo plantea la investigadora Violeta Hemsy de Gainza (GTTA, p. 16)

Los niños y los jóvenes de las ciudades viven y se desarrollan hoy en un ambiente sobresaturado de "mensajes" sonoros de toda índole. A partir de un copioso arsenal de ruidos, sonidos, y música de distinta calidad e intensidad, fuertemente

polarizado por las tendencias comerciales, niños y jóvenes suelen identificarse con aquello que está de moda y se escucha en todas partes y con insistencia durante algún tiempo. Ese alimento musical, que es absorbido casi de manera continua, se interiorizará entrando a formar una parte importante de su sedimento musical básico. El progreso de los medios electroacústicos (la estereofonía, la modulación de frecuencia, los amplificadores, distorsionadores, filtros de sonido, los instrumentos eléctricos, etcétera) ha repercutido en la agudeza de la percepción auditiva de la joven generación, incidiendo positivamente sobre sus apetencias musicales. La capacidad que demuestran en la discriminación de timbres instrumentales, en la captación directa de las estructuras rítmicas, armónicas y formales, en la valoración de los “efectos” sonoros es bastante superior a la de los adultos.

A este respecto el programa de Artes-Música que se encuentra vigente desde el año 2006 (p. 21) menciona en el enfoque, que la secundaria como última fase de la educación básica, es una escuela de adolescentes, y para ellos la música representa, entre otras cosas, un medio gracias al cual construyen su identidad y se diferencian de los otros. Al mismo tiempo, la música les da un sentido de pertenencia al grupo de amigos o de compañeros, y que a esta edad es frecuente que los jóvenes se reúnan para integrar sus primeros grupos musicales; por lo que la clase de música puede representar un espacio decisivo para afianzar este interés por la música, además de constituir un puente entre las prácticas musicales cotidianas de los alumnos y la música escolar.

Se propone que la secundaria proporcione espacios donde, sin descalificar los intereses o preferencias musicales de los adolescentes, se ofrezca a los alumnos la posibilidad de escuchar música de géneros y estilos diferentes de aquélla a la que normalmente tienen acceso. Esto les permitirá ampliar su visión acerca de la música, enriquecer sus gustos musicales y formarse un juicio crítico. (PAM, 2006 p.21)

Otra de las dimensiones en la cual se puede contextualizar a la música es aquella que la sitúa como un medio para percibir el mundo, un instrumento de conocimiento que incita a descifrar una forma sonora del saber. Diferentes posturas plantean que una aproximación al estudio de la música debe intentar comprender la producción y reproducción de esta en relación con el proceso de desarrollo social, y para ello se debe prestar especial interés al contexto social, en este sentido Lewis Rowel menciona:

La experiencia musical en si es un modo de conocimiento y forma de interpretar la realidad; es un medio para obtener conocimiento valido: del mundo, de la experiencia, del mundo, de las sociedades, de los procesos, de nosotros mismos. Los valores musicales no son absolutos. Son productos culturales y gozan de una autoridad solo dentro de una cultura dada. Como arte social, la música necesita un consenso comunitario, para establecer un sistema de valores, y dentro de este es posible obtener una verificación objetiva de la validez de un producto musical dado. Las actitudes y creencias, los mitos, los dichos y el testimonio de los compositores, intérpretes y oyentes son igualmente válidos como afirmaciones filosóficas". (Lewis Rowel 1985, p.18).

El programa de Artes-Música plantea que cuando los niños inician su escolaridad ya traen un bagaje de experiencias sonoras y musicales, el cual es fruto tanto del contexto social y cultural donde se desenvuelven, como de las experiencias que hayan tenido con los sonidos y la música, y en ese sentido la escuela básica tiene una gran labor ya que se pretende que el alumno amplíe, desarrolle y enriquezca ese bagaje cultural con el que cuenta.

Se pretende propiciar que todos los alumnos hagan música, pues los seres humanos sin excepción tienen la capacidad y el derecho para ello, el contacto con la música que se establezca en la escuela debe representar una vivencia significativa para los alumnos, y ha de garantizar el conocimiento de diversas manifestaciones musicales del país y de otras culturas y sociedades. Todo ello con el fin de formar alumnos que respeten el patrimonio musical y valoren la diversidad cultural, tanto de México como de otros países. (PAM, 2006 p. 21)

En este contexto se establece que los alumnos de secundaria también tomen conciencia de que la música no es una actividad que se produzca al margen de lo que viven los seres humanos en sociedad, sino que es fruto de un contexto determinado.

Por ello que en esta fase de la educación básica, se resalta el hecho de que además de considerar los ejes de *expresión* y *apreciación* que articulan el trabajo con la música en la escuela primaria, se incluya un tercer eje, *contextualización* en el que se abordan aspectos que tienen que ver con la relación de la música y el entorno, la cultura, la historia y la sociedad.

De esta forma los objetivos específicos para la enseñanza de la música en secundaria de acuerdo a los tres ejes transversales son:

Expresión

- Pretende que los alumnos hagan música y disfruten el hecho de producirla, tanto a nivel individual como de forma colectiva.
- Pretende generar las condiciones para que los alumnos vivan la experiencia de improvisar y crear con los sonidos, y con ello identifiquen y se apropien de los elementos del lenguaje musical.
- Al hacer música se pretende que la experiencia sea significativa y placentera para los alumnos, a la vez que se desarrollan habilidades vocales e instrumentales.
- Mediante la práctica musical en grupo se quieren reforzar los valores de responsabilidad, compromiso, respeto y solidaridad, puesto que al hacer música los individuos trabajan por una causa común.

- Se debe procurar que los jóvenes no sólo sean receptores de la música que otros hacen, sino *hacedores* de música o creadores; con ello se pretende desarrollar la creatividad de los alumnos, no formar *compositores*.

En este eje se hace énfasis en la práctica del canto del Himno Nacional ya que forma parte de la celebración de ceremonias cívicas y de diversas tradiciones escolares, e impacta favorablemente en la formación de una conciencia histórica y en la valoración de la identidad nacional –propósitos que son compartidos también por las asignaturas de Historia II y Formación Cívica y Ética I y II-. El estudio del Himno se acompañará de aspectos relacionados con la historia y la cultura, para comprender su significado en el pasado y en el presente.

Apreciación

- Se pretende desarrollar la sensibilidad y la percepción auditiva y fomentar una actitud de escucha atenta, lo cual se puede lograr mediante el ejercicio frecuente de una audición activa.
- Se pretende que cuando escuchen música, los alumnos deberán estar atentos para reconocer, identificar y comprender aspectos propios del lenguaje musical a la vez que expresan su opinión personal acerca de lo que escuchan explicando sus sensaciones, emociones y pensamientos.
- Se pretende formar alumnos sensibles, curiosos, abiertos, críticos y respetuosos de la diversidad, ya que se deberá propiciar en el aula la expresión de opiniones, el análisis, la reflexión y el juicio crítico, ya sea que se trate de las propias producciones de los alumnos o de obras musicales de diversos autores, géneros y estilos.

Contextualización

- Pretende que los alumnos comprendan la función que desempeña la música en la vida de las personas, y conozcan cómo influyen los aspectos

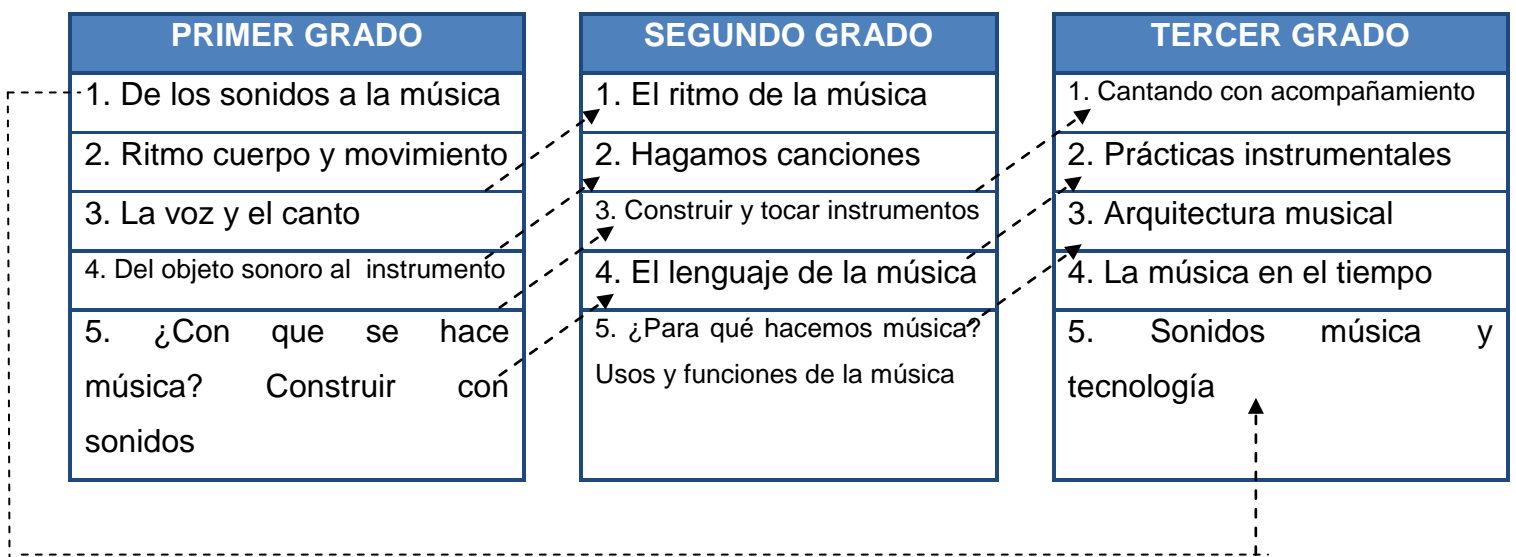
sociales, culturales e históricos en la música que producen los diversos grupos humanos.

- Se recomienda trabajar explorando el entorno inmediato o cercano de los alumnos, de manera que conozcan la música que es propia de su comunidad, localidad o región, así como la diversidad y riqueza de la música de México. Posteriormente se puede abordar la música de otros países.

2.3.2 Organización de los contenidos

El programa de música ha organizado sus contenidos con base en una estructura didáctica basada en *bloques*.

Cada grado escolar presenta cinco bloques, los cuales se definieron de manera que existiera una secuencia entre ellos, en cuanto al orden y la complejidad, tanto en un mismo grado como entre los tres grados, el orden en que se presentan, obedece a una secuenciación y graduación de contenidos, que presentan relaciones de continuidad marcadas en el cuadro mediante flechas.



En el cuadro se observa que existen bloques que trabajan sobre temas comunes a lo largo de los tres grados. Es el caso de “La voz y el canto”, “Hagamos canciones” y “Cantando con acompañamiento”, tienen como tema central el canto. Los bloques “Del objeto sonoro al instrumento”, “Construir y tocar instrumentos” y “Prácticas instrumentales”, están dedicados a los instrumentos y a la práctica instrumental; y los bloques, “¿Con qué se hace música?”, “construir con sonidos”, “El lenguaje de la música” y “Arquitectura musical”, son bloques que abordan aspectos específicos del lenguaje musical.

Algunos bloques sólo aparecen en unos grados y no en otros: “De los sonidos a la música” y “Sonido, música y tecnología”, de primer y tercer grados respectivamente, abordan el tema del sonido; “Ritmo, cuerpo y movimiento” y “El ritmo de la música”, trabajan sobre el ritmo, en primer y segundo grados respectivamente. El bloque “¿Para qué hacemos música?: usos y funciones de la música” (que aborda los géneros y las distintas funciones de la música), sólo aparece en segundo grado, y “La música en el tiempo” (que pretende ofrecer un panorama general de la historia de la música), sólo en tercer grado.

Se sugiere que se pueda abordar un bloque por bimestre de acuerdo con el calendario escolar, sin embargo de esto podría funcionar en otro tipo de lógica curricular, ya que en el caso de la enseñanza de la música algunos de los contenidos inmersos en el programa no se pueden abordar solo en un determinado periodo de tiempo establecido por las fechas del calendario, si no que su aprendizaje y desarrollo es gradual y es necesario trabajarlo durante todo el ciclo escolar, además al plantear esta estructura por bloque a pesar de la propuesta gradual y de secuenciación tiende a fraccionar el planteamiento de ejes transversales, puesto que al abordar los contenidos de un bloque solo en un bimestre y dejarlos de lado hasta el próximo año como el canto coral o la practica instrumental no cumplen el objetivo de graduación propuesta.

Se menciona la función del docente en cuanto al conocimiento y adecuación de los contenidos de acuerdo las características, posibilidades del grupo, de la escuela y del contexto en que se labora, y deja abierta la posibilidad de adaptar el mapa curricular que en muchas ocasiones es lo que el docente hace puesto que de acuerdo a las actividades que se han adjudicado a la asignatura tales como: ceremonias, festivales, concursos, muestras pedagógicas etc. el docente se ve presionado a dar mayor carga de tiempo durante todo el año solo a algunos aspectos de los contenidos propuestos.

2.4 Institucionalización de los concursos de canto coral

2.4.1 El canto coral en el contexto escolar

El canto coral ha sido una de las manifestaciones más antiguas del ser humano, en su necesidad de expresar sus sentimientos y vivencias en forma colectiva, a través del instrumento más cercano e inmediato que posee: su propia voz. Tal actividad, que moviliza millones de personas en todo el mundo por su efecto multiplicador, de hondas raíces socio-culturales, se ha convertido en una herramienta para la identidad cultural, afectada en los últimos tiempos por el avance desmesurado de la tecnología y el insaciable afán consumista de la sociedad posmoderna, abriendo así nuevas perspectivas a la formación cultural de las sociedades.

Hacer música por medio del canto coral es una forma de relacionarse por medio de la voz con otros hacedores de música, y con la audiencia. En el acto de hacer música coral, personas que son aparentemente diferentes, se relacionan con otras personas por medio de sonidos y desarrollan una conciencia de participación, un sentimiento de unidad, es en este sentido, que la experiencia coral se convierte en un fenómeno social.

Por medio de la recreación sonora el director, así como los cantantes, participan con el compositor en el acto creativo. Interactúan con una obra musical que a su vez refleja estándares y tradiciones de prácticas musicales que están histórica y socialmente enraizadas.

La práctica coral ha sido históricamente una actividad esencialmente sociabilizadora, creativa y un medio de expresión de los valores estéticos y espirituales de más profundo contenido de la persona humana. Se revela como una alternativa atractiva, enriquecedora y formativa que enseña a convivir, compartir y respetar al otro comunicando vivencias que nacen desde lo profundo y disciplinando el interior mismo del individuo.

Dentro de la problemática que aqueja a nuestra sociedad, donde la falta de ejemplos, valores y alternativas llevan a la decadencia y a la búsqueda de escapismos fáciles y riesgosos, aparece la actividad coral como una propuesta válida dentro de la educación por el arte, la cual se piensa como una alternativa en la educación tradicional que enfoca el desarrollo de la capacidad creadora y la potencialidad del ser humano. El canto coral establece una relación directa con la música debido a la inmediatez en la relación sonido/individuo, de ahí el gran valor global que tradicionalmente se le atribuye al coro como grupo de personas cuyo vínculo es ser pieza de un mismo instrumento musical, pues agiliza el dinamismo en las relaciones internas, potenciando su valor formativo más allá de lo puramente musical.

De acuerdo con la Ley General de Educación, la educación artística musical ha sido asignatura obligatorio en la educación básica –desde la creación de la SEP, en 1921–. Tal ley establece que las actividades conducentes a la impartición de la enseñanza musical se organicen y se desarrollen administrativa, técnica y pedagógicamente en los planteles de nivel básico del territorio nacional. Durante el periodo 1934-1940, se instituye en el Artículo 89, fracción I la enseñanza musical escolar, por medio del *canto coral*, como obligatoria y gratuita en los niveles de

primaria, secundaria y normal de los estados y municipios de la Federación. Actualmente, la actividad coral se institucionaliza por medio de los concursos escolares realizados cada año, en los centros de educación básica (primaria y secundaria) de la SEP y ellos son: el Concurso del “Himno Nacional Mexicano” y el “Concurso de la Canción Popular Mexicana”.

2.4.2 El concurso de Interpretación de la Canción Popular Mexicana.

El concurso nacional de coros escolares “La Canción Popular Mexicana” se institucionaliza en el año 1998 bajo el fundamento de los artículos 3° de la Constitución Política de los Estados Unidos; 7° fracción II y VII de la Ley General de Educación; y 38 fracción II, IX, XII y XIII de la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal en coordinación con las autoridades educativas de los Estados de la República y el Consejo Nacional de Fomento Educativo.

En la convocatoria se hace alusión a que educación que imparta el estado tenderá a desarrollar armónicamente todas las facultades del ser humano y fomentar en el, a la vez el amor a la patria y a la conciencia de la solidaridad internacional, en la independencia y en la justicia, en donde se pone el énfasis en el amor a la patria.

El artículo 7° de la Ley General de Educación en las fracciones II y VIII propone:

VIII.- Impulsar la creación artística y propiciar la adquisición, el enriquecimiento y la difusión de los bienes y valores de la cultura universal, en especial de aquéllos que constituyen el patrimonio cultural de la Nación.

II.- Favorecer el desarrollo de facultades para adquirir conocimientos, así como la capacidad de observación, análisis y reflexión críticos

Y con base al artículo 38 de la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal se menciona cuales asuntos corresponden a la Secretaría de Educación

Pública mencionados en XXXI fracciones sin embargo solo mencionare aquellas fracciones que aluden a los concursos de canto.

II.- Organizar y desarrollar la educación artística que se imparta en las escuelas e institutos oficiales, incorporados o reconocidos para la enseñanza y difusión de las bellas artes y de las artes populares;

IX.- Patrocinar la realización de congresos, asambleas y reuniones, eventos, competencias y concursos de carácter científico, técnico, cultural, educativo y artístico.

XXII.- Organizar exposiciones artísticas, ferias, certámenes, concursos, audiciones, representaciones teatrales y exhibiciones cinematográficas de interés cultural.

XXVIII.- Orientar las actividades artísticas, culturales, recreativas y deportivas que realice el sector público federal.

En este concurso los directores corales tienen apertura para decidir que canción interpretara, la cual puede pertenecer a alguno de los géneros siguientes: vernácula, huapango, corrido, son, clave, bambuco, schotís, polca, jarana, paso doble, danza habanera, bolero, pirecua, cardencha, pasillo, chilena, gusto guerrerense, ritmos alternados, jarabes, mazurca, jácara, música de tambora, redova, trova yucateca, malagueña, vals, valona y zapateado, entre otros que sean identificables como género tradicional mexicano.

Los coros participantes podrán hacer su interpretación “A capella”, con piano, con grupo acompañante de máximo cuatro integrantes que pertenezcan a la misma escuela y dentro del máximo de 40, o acompañada de música grabada o “pista”.

De contar con acompañamiento de piano o de un grupo, este no será considerado para fines de calificación. El volumen del acompañamiento no deberá opacar al coro y la tonalidad será libre.

Las piezas musicales se ejecutarán con base en los arreglos más populares o conocidos. Sólo se permitirán otros arreglos o modificaciones cuando no alteren o distorsionen la esencia musical y lírica de la pieza interpretada. El vestuario y la utilería no influirán en la decisión del jurado. (Convocatoria del concurso, 2009)

2.4.2 El concurso de interpretación del Himno Nacional.

Por lo que respecta al Concurso del “Himno Nacional Mexicano”, éste se institucionaliza en cumplimiento de los Artículos 46 y 54 de la Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno Nacional, así como en cumplimiento del decreto que declara oficial el “Himno Nacional Mexicano” en el Artículo 44 publicado en el año 1942 en el *Diario Oficial de la Federación*. Estableciendo en el Artículo 2° “la prohibición estricta a la alteración de la letra y de la música“. Así como su obligatoriedad precisada en el Artículo 3°. En cuanto a su “interpretación de canto y música, el 'Himno Nacional' es obligatorio en escuelas de toda índole: primarias, secundarias, técnicas y normales, tanto oficiales como particulares” (*Diario Oficial de la Federación*, p. 132); además la SEP, según el Artículo 44 capítulo cuatro, discutirá las normas reglamentarias para su ejecución en estos establecimientos y su “enseñanza en todos los planteles de educación básica.

Cada año, de acuerdo con el Artículo 46° del capítulo quinto, las autoridades educativas convocan a un concurso de coros infantiles sobre la interpretación del Himno Nacional Mexicano, en donde participen los alumnos de enseñanza elemental y secundaria del Sistema Educativo Nacional.

En el caso de su ejecución, con base al Artículo 4°, el Himno Nacional Mexicano sólo podrá tocarse en actos oficiales solemnes, en festividades de carácter patriótico y en los casos a que se refiere el Artículo 6° del Reglamento de Ceremonial Militar, se establece su ejecución en todas las ceremonias cívico-oficial en que tenga que interpretarse y cuyo acto revista carácter militar.

El caso particular de la ejecución durante solemnidades cívicas en que grandes conjuntos corales escolares o civiles tengan que entonar el Himno Nacional Mexicano, se suprimirán las bandas de guerra a fin de que sobresalgan las voces humanas y su ejecución sólo se acompañará con bandas de música”(*Diario Oficial de la Federación*).

En los casos en que el Himno Nacional Mexicano se ejecute total o parcialmente en actos solemnes de carácter oficial, cívico, cultural, escolar o deportivo, y para rendir honores tanto a la bandera nacional como al presidente de la República, se ejecutará la música del coro de la primera estrofa y se terminará con la repetición de la del coro (*Diario Oficial de la Federación*).

En el ámbito escolar, el seguimiento del “Himno Nacional Mexicano” queda asentado en los concursos escolares que desde 1982 lo interpretan en cumplimiento de los Artículos 46 y 54 de la Ley sobre las características y el uso del Escudo, la Bandera y el Himno Nacional. Apegada a tal ley, la SEP, en coordinación con las autoridades educativas de las entidades federativas y dependencias de la Administración Pública Federal competentes.

En el concurso deberán participar obligatoriamente las escuelas oficiales y particulares, así como los cursos comunitarios del CONAFE del Sistema Educativo Nacional, en el cual podrán participar un mínimo de quince alumnos y un máximo de 60 participantes.

Los coros entonaran la versión oficial del Himno Nacional apegándose a lo dispuesto en los artículos 38, 39, 57 y 58 de la Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno nacional.

Los coros participantes podrán hacer su interpretación a capella, con piano, acompañada de música grabada o pista la cual deberá estar apegada a lo dispuesto en el artículo 58 de la Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno nacional.

El Himno Nacional

En los albores del México independiente hubo diversos esfuerzos por tener un canto distintivo que nos identificara como nación ante todos los pueblos con capacidad de determinar su destino, y que expresara los sentimientos y valores de la Patria. Por esta razón, el Himno Nacional constituye uno de los símbolos que con su enlace poético y musical exhorta a la unidad, la libertad y la justicia de los mexicanos.

Los primeros intentos de elaborar un canto patriótico de aceptación general ocurrieron poco después del Plan de Iguala. El 28 de junio de 1821 se estrenó una marcha de José Torrescano, quien acompañaba al Ejército Trigarante. A lo largo del tiempo surgió una serie de composiciones entre cantos patrióticos, oraciones cívicas y marchas.

En 1854 se comunica que el texto ganador del certamen convocado por el Ministerio de Fomento, Colonización, Industria y Comercio para el Himno Nacional, fue del autor Francisco González Bocanegra y, meses más tarde, se anuncia al triunfador de la composición musical elaborada por Jaime Nunó.

El Himno Nacional fue interpretado por primera vez el 15 de septiembre del mismo año en el Teatro Santa Anna, con motivo de la conmemoración de nuestras luchas de Independencia. (LIX legislatura, 2005)

CAPITULO 3 UNA MIRADA AL INTERIOR DE LOS CONCURSOS DE INTERPRETACIÓN CORAL

3.1 El concurso de interpretación coral, un Performance Ritual

A diferencia de lo que muchas veces suele suponerse, los rituales no son aquellas ceremonias vinculadas con creencias que se refieren a lo sobrenatural. La postura de la antropología respecto al estudio de los procesos rituales ha variado con el tiempo, investigadores como: Tylor, Spencer, Frazer, Durkheim, R. Smith, Gluckman, Goffman, muestran diversos enfoques con respecto al análisis de los procesos rituales, sin embargo el antropólogo Víctor Turner (1998), ha intentado armonizar todos los enfoques enfatizando su función de afirmación de la unión comunitaria o la afirmación del colectivo frente a las tensiones y la fragmentación. De acuerdo a Ferreiro (2005, p, 22) Turner enriquece continuamente la noción de ritual, y en sus últimos escritos, lo define como “una representación (performance) que comprende una compleja secuencia de actos orientados simbólicamente y puede producir una gran cantidad de transformaciones sociales, y revelar clasificaciones, categorías y contradicciones en el proceso cultural”

Siguiendo la idea del investigador Peter Mac Laren (1995) un rito o ritual es toda ceremonia que implique procedimientos y prescripciones de comportamiento fuertemente reguladas; esto es, maneras de actuar que se repiten con cierto grado de invariabilidad y que aluden a cierta dimensión calificable de "sagrada". Desde esta perspectiva los rituales impregnan la existencia cotidiana ocupando un punto nodal en la cultura y constituyendo importantes fundamentos de la vida institucional de la sociedad y de sus organismos, entre los que se encuentran la escuela.

El carácter político de los rituales ha sido señalado por diferentes autores: Lukes, Steven Piven, Frances Bennet, Laurence W., Peter McLaren (1995), que han coincidido en señalar que por medio de ellos se pueden incorporar y transmitir

ciertas ideologías o visiones del mundo en sus participantes. En particular, McLaren (1995) considera que “el ritual sirve como pivote del mundo social: es el goce de la cultura, el perno de la sociedad y el fundamento de la vida institucional tal como lo encontramos en las escuelas”.

Turner (1998, citado en Ferreiro, 2005, p, 23) menciona que en condiciones rituales lo obligatorio se vuelve deseable y que los símbolos funcionan como dispositivos evocadores en virtud de su capacidad para suscitar y encauzar las emociones, Ferreiro menciona (2005, p, 23) que la norma, más que una imposición procede como un hechizo que cautiva a los sujetos y los obliga a comportarse de cierta manera.

Esta idea me lleva reflexionar sobre el hecho de que, con el tiempo y con la formalización de la educación pública, las ceremonias escolares se han instaurado como parte importante de lo que se considera la formación cívica de los niños, en donde las ceremonias escolares han sido el medio para formar los sentimientos de amor al progreso, a la patria y a sus héroes e identificarse con las virtudes que ellos simbolizaban, en ellas se hace alusión a los símbolos, el discurso de la nación; se hace partícipe del mito fundador de la sociedad moderna, se incorpora una historia construida etc. sin embargo no todos los alumnos se identifican de igual forma con estos elementos simbólicos o emblemáticos, estos elementos se tornan como una cierta imposición que se convierte en norma, al ser legitimados por las autoridades como parte de una instauración armónica de un orden social.

El concurso de interpretación coral toma un elemento, de las artes que por su fuerza integradora y evocadora atrapa y cautiva a los participantes: *el canto coral*

La práctica coral ha sido históricamente una actividad esencialmente sociabilizadora, creativa y un medio de expresión de los valores estéticos y

espirituales de más profundo contenido de la persona humana. Se revela como una alternativa atractiva, enriquecedora y formativa que enseña a convivir, compartir y respetar al otro comunicando vivencias que nacen desde lo profundo y disciplinando el interior mismo del individuo.

Bajo este contexto planteo la idea que debido a la fuerza evocativa del practica coral y de todos los elementos simbólicos que encierra el concurso, se logra desencadenar una *dimensión deseante en el alumno*, a tal grado, que la norma, es decir interpretar el Himno Nacional o una canción Tradicional Mexicana, (que es el tipo de música que se interpreta en los concursos), se convierte en una fuerza evocadora de *querer estar ahí, en el concurso*, no importando qué canción o género musical tenga que interpretar.



Concurso del Interpretación del Himno Nacional, etapa de Entidad Federativa, Auditorio Alejo Peralta, IPN, Junio del 2009

Los concursos de interpretación coral por su función integradora, se desarrolla en condiciones ritualizadas, donde se le presentan al alumno una gran gama de elementos simbólicos, que bajo otros contextos quizá no le desencadenarían ese deseo de pertenecer al coro y participar en el concurso. Por ende, al analizar los concurso de interpretación coral es necesario pensarlos como acontecimientos en los que se entretajan, por una parte, *prácticas escolares* que tienen que ver con la enseñanza del canto coral que forma parte del curriculum, pero se convierte en una actividad ritualizada cuando se participa en el concurso, y por otra, *una acción comunicativa* que favorecen la construcción imaginaria de la nación moderna. El fuerte componente simbólico y la experiencia estética comunicativa contenida en el concurso obligan a estudiarlo como proceso ritual.



Concurso de Interpretación de la Canción Popular Mexicana, etapa de Entidad Federativa, Teatro de la Ciudad, Junio del 2009

Víctor Turner encontró en cierta clase de procesos sociales, una forma de estudiarlos si éstos se encuentran en constante cambio, que es fundamentalmente una forma dramática, de aquí que propusiera el concepto de *drama social* para describir a una clase de procesos sociales, a saber, situaciones en crisis, conflictivas o no armónicas, en estas situaciones, --combates, debates, ritos de paso, luchas por el poder— los participantes no sólo hacen cosas, si no que intentan mostrar a otros qué hacen o qué han hecho: en éstas las acciones también son realizadas *para otros* (Turner,1987: 74).

La fuerza de los dramas sociales también radica en que en ellos se producen y cristalizan símbolos o tipos simbólicos —personas, lugares, momentos, acciones— que contribuyen a legitimar un modo de existencia social y ofrecen referentes para la acción.

Turner define al ritual como una *performance*, es decir “una secuencia compleja de actos simbólicos”, el autor toma el concepto de Dilthey, *Weltanschauung* o *visión del mundo*, la cual tiene una estructura triple: conocimientos y creencias del mundo real (cognitivamente hablando), el conjunto de juicios de valor que representan la relación entre el individuo y su mundo, y la acción volitiva que se refiere al aspecto conativo de la experiencia sistematizada, menciona que estos componentes guardan una relación entre si, a lo cual esta visión del mundo se plasma en performances. La performance social deriva del drama social, por lo que se mueve en un marco de crisis de las normas, y es justamente en el drama social donde se hace visible la visión del mundo.

El antropólogo Rodrigo Díaz cruz en su estudio *La Creación de la Presencia, Simbolismo y Performance en Grupos Juveniles (2002)*, menciona que si bien es cierto que las sociedades contemporáneas, ya no disponen de ritos de paso en el sentido clásico, en ellas subsisten con notable fuerza nuevas formas de

ritualización y de performances, como instrumentos disponibles, circulantes, para la creación de la presencia de los poderes de los débiles, de las figuras y situaciones liminares, de quienes se encuentran en los márgenes de las estructuras y de quienes ocupan sus últimos peldaños, figuras y personajes entre los que se encuentran los jóvenes contemporáneos. *“La ritualización debe concebirse como un caso singular de performance, es decir, actos que crean presencia, haceres que son cosas simultáneamente hechas, acciones que transforman y confirman, que modifican y consagran”*.

Si bien la noción de *performance* sufre actualmente una inestabilidad conceptual, puesto que es una palabra en idioma inglés cuya traducción es representación o interpretación, de acuerdo con Alejandra Ferreiro (2005, p, 30) “esta reduce el sentido que Turner le dio al término para indicar la capacidad del ritual, de rebasar los marcos normativos. Es decir, en todo proceso ritual las reglas son trascendidas por que el flujo de la acción y la interacción social producen percepciones, a partir de las cuales se generan nuevos símbolos y se dan nuevos sentidos a los actos, los que son incorporados a subsecuentes representaciones del ritual.”

En el presente trabajo de investigación, me refiero al performance como categoría de análisis, la cual hace alusión a aquellas acciones, en las que los participantes no solo hacen cosas, si no que se trata de mostrar a otros lo que se hace, por medio de representaciones imaginarias *de lo mexicano*, en donde el performance expresa una dualidad comunicativa entre ellos con los otros

El antropólogo Díaz Cruz (2002, p, 27) menciona que la noción de performance *alude más a acciones que a textos*, es decir, los textos o guiones fijan a las acciones; se refiere más a la construcción social de la realidad, que a su representación y nos remite fundamentalmente a hábitos y técnicas corporales. El performance y la ritualización, están articulados en la creación de la presencia, es

decir puede crear y hacer presente realidades, suficientemente vividas como para conmover, seducir, engañar, ilusionar encantar, divertir, aterrorizar.

En este sentido, planteo que el concurso de interpretación coral como performance ritual introyecta al alumno, a apropiarse de las dimensiones simbólicas, las metáforas históricas y sociales, las acciones comunicativas del arte, transformándolas en una cultura somatizada, incorporada a través de las performances.



Concurso de Interpretación del Himno Nacional etapa de Dirección Operativa Centro Nacional de las Artes Mayo del 2009

3.2 Elementos formales del ritual: una pantalla a través de la cual observar los concursos de interpretación coral.

El concurso como se ha mencionado se presenta de forma ritualizada, porque en él, emergen acciones que ejercen sobre los actores una influencia simbólica, para instalarse en la transmisión de contenidos socio-políticos y la incorporación afectiva de una identidad nacional y un orden social, en el cual, se pretende se desarrolle una asimilación cultural de los alumnos en formación.

Bajo esta perspectiva, los concursos constituyen experiencias complejas de internalización del orden social que involucran procesos socio-afectivos orientados a crear sentido de origen, pertenencia, identidad y vínculos con la colectividad, por lo que para su análisis, la perspectiva ritual me permite interpretar aquellas acciones que ocurren durante todo el proceso que conlleva el concurso, desde la convocatoria, preparación de los coros, eliminatorias hasta su culminación, que no termina con el veredicto del jurado, si no que su horizonte se plantea más allá del aprendizaje convencional de la música.

El antropólogo Rodrigo Díaz Cruz (1998), propone algunas propiedades formales de los rituales, las cuales orienta a mirar a los concursos de interpretación coral como una *práctica ritualizada*.

Repetición.- los concursos presentan una repetición en tiempos y espacios establecidos, con respecto al contenido y la forma, se presenta una especie de estructura preestablecida de secuencia -inicio, desarrollo y culminación-. La forma en que se desarrolla la eliminatoria, presenta una repetición temporal y espacial, puesto que ambos concursos se desarrollan en un cierto período del calendario escolar ya preestablecido, el de Canción Mexicana se lleva a cabo aproximadamente entre los meses de octubre y noviembre, y el del Himno Nacional durante los meses de abril a junio, dándose a conocer la convocatoria de este último, puntualmente el 24 de febrero año tras año.

Acción.- una cualidad básica del ritual es que *configura una actividad no espontánea*, es decir existen *actuaciones* como las indicadas en una obra de teatro. En los concursos los alumnos son *aconsejados*, por decirlo de alguna forma, por parte del profesor director de coro, o de sus autoridades, a tener un cierto comportamiento, de forma respetuosa, es decir, dejar de lado comportamientos que le son cotidianos al alumno de secundaria tales como: jugar, reírse, burlarse de otros compañeros, o coquetearles, empujarse o lastimarse, criticar la actuación de los otros, etc. Por el contrario pareciera ser que el alumno adopta una especie de identidad prestada en la cual, prepara perfectamente su presentación (vestuario), tanto el uniforme, como su apariencia estética. A las mujeres se les pide por lo general, porten listones en la cabeza o algún distintivo, que cotidianamente no usa.

El alumno de secundaria al entrar al escenario, experimenta una transformación, ya que asume una identidad de artista, y denota un comportamiento de solidaridad y complicidad entre el coro y su profesor, al cual cotidianamente desobedece, pero en el momento del ritual él es su guía, y se somete a las indicaciones y recomendaciones para lograr el fin.



Concurso de Interpretación de la Canción popular Mexicana, Noviembre del 2008

Comportamiento especial o estilización.- las acciones o los símbolos desplegados en el ritual, pueden ser en sí mismos extraordinarios, u ordinarios pero usados de un modo inusitado, es decir *estilizado*, de tal modo que fija la atención de los participantes y observadores, en ellos, *hay una complacencia en fascinar, desconcertar y confundir.*

En el concurso se presentan de modo inusitado ciertos símbolos, *el escenario se transforma* en un espacio de atmosferas de seducción visual y auditiva que produce una sensación de fascinación por los símbolos, tales como: la bandera, las escoltas, las bandas de guerra, los uniformes multicolores, los grupos de danza y música, los distintivos, las mantas alusivas al evento, los reconocimientos, el piano de cola, entre otros.

Por lo regular se prepara una ambientación del espacio en donde se lleva a cabo la eliminatoria , organizando el escenario con motivos alusivos al evento, se incluyen, emblemas, carteles, periódicos murales, música, manteles, adornos de papel, etc. Los participantes, y en algunos casos también los profesores, se visten de modo especial, o con vestuarios representativos de la región a la que pertenece su canción, evocando con los atuendos una cierta caracterización del personaje, es decir *lo Mexicano*. En conjunto se logra un ambiente icónico, visualmente rico y cargado en el aspecto sensorial.

Los roles de los participantes son definidos claramente, ya que se busca *construir* la caracterización de algunos personajes, tales como: el organizador del evento, las o los edecanes, el alumno corista, el director de coro, el maestro de ceremonias, el jurado; en donde la mayor parte de estas actuaciones está dirigida a exaltar el carácter nacionalista del evento.

Cada actor se encarga de construir los elementos icónicos de la ambientación, tales como: leer algún un pasaje histórico o biográfico, relato de las hazañas bélicas, resaltar algunos valores asociados con los símbolos

nacionales, dirigir la ceremonia de honores a la bandera, recibir a los participantes, interpretar una canción tradicional mexicana o el himno nacional, entre otros. Esta construcción de los personajes participantes no es espontánea ya que lleva un cierto tiempo de preparación, lo que implica intervalos de tiempo extras de las actividades cotidianas de cada participante.



Concurso de Interpretación de la Canción Popular etapa de Dirección Operativa Centro Nacional de las Artes Noviembre del 2008

Orden.- los rituales por definición son eventos organizados, tanto de personas como de elementos culturales; tienen un principio y un fin, no excluyen momentos o elementos de caos y espontaneidad, pero estos se hacen presentes

solo en un tiempo y espacio prescritos; el orden constituye muchas veces el modo dominante y puede llegar a ser exageradamente preciso.

El concurso es un evento con una organización precisa, existe un gran despliegue de personas involucradas, desde la organización de los integrantes de los coros, planificación por parte de los profesores encargados del montaje de la obra, organización en tiempos y espacios destinados a los ensayos del coro por parte de los directores de las escuelas, planificación de las visitas que realizan los jefes de enseñanza de artes-música, para observar el trabajo y orientación de los coros, planificación de los cursos que se ofrecen a los docentes, organización de la gestión de los actores encargados de conseguir los escenarios en donde se llevará a cabo la eliminatoria etc.

Una vez delimitada la escuela cede en donde se llevara a cabo la eliminatoria, se organiza en conjunción con los directores de las escuelas participantes, la hora y el día del concurso, que una vez aceptados son inamovibles. La escuela cede organiza el orden de participación de los coros, a veces de forma aleatoria, a veces por sorteo, y designa los espacios donde se colocaran los coros, que puede ser en salones de la propia escuela, o si es en un auditorio determina los lugares de ubicación de acuerdo al orden de participación.

No importando en donde se desarrolle el concurso (escuela oficial, escuela particular, auditorio), la eliminatoria sigue al pie de la letra la siguiente secuencia: honores a la bandera, presentación de autoridades y jurado, discurso, interpretación de los coros, entrega de reconocimientos y veredicto del jurado, en algunas ocasiones surgen elementos emergentes tales como presentaciones de grupos de danza o música folclórica o se da un pequeño receso mientras el jurado delibera.

Ninguno de estos elementos se suprimen dentro de cada eliminatoria, no importando si hay o no espacio para el recorrido de la escolta, no importando si

están los jurados y autoridades convocadas, -en ese momento se busca un sustituto-, no importando si los reconocimientos están o no listos, -se hace una entrega simbólica-, no importa si no hay espacio para que todos los coros vean el trabajo de sus compañeros, o si no hay espacio para que todo el coro reciba su reconocimiento, no importando si por alguna razón no pudo llegar un coro, la eliminatoria se lleva a cabo pase lo que pase.

Reglas y guías.- lo que suele quedar explícito en los rituales –y reconocido por quienes lo ejecutan-, es *quién hace qué y cuándo*, las guías y reglas de acción prescritas por tradición o por convención son explícitas, pero las razones para actuar, los significados los motivos o las interpretaciones de las acciones rituales no lo son necesariamente, una regla central de los rituales es aquella que estipula quién puede participar directamente y quién no: los rituales incluyen y excluyen, segregan o integran, oponen y vinculan en ciertos contextos a ciertos actores humanos y no humanos.

En el concurso quedan plasmados las reglas de acción y los límites entre estas, es claro que los alumnos que integran los coros por alguna razón fueron seleccionados, es decir, *incluidos* por diversas razones, (ya sea por su desarrollo vocal, conducta, aprovechamiento académico etc.), y otros han sido excluidos de participar en tan importante evento, es decir, el director de coro asume un rol de guía, quien de acuerdo a su experiencia decide quién de los discípulos en formación está apto para someterse a este ritual, y de esta forma integrarse al conjunto de participantes del coro.

Una vez aprobado el primer filtro de selección el discípulo en formación es confortado con otros grupos en donde existen otros guías con mucho más experiencia (jurados), quienes tienen el poder de decidir qué grupo de discípulos es el que ha demostrado *ser más capaz* para representar al conjunto y avanzar a un nivel superior, es decir existe un cambio de estado, lo cual lo sitúa en un rango, status o grado superior de los demás discípulos.

Este procedimiento se repite en cada una de las eliminatorias, ya que cada una de ellas va segregando a los coros que se quedan en el camino y va integrando a otra determinada unidad a los coros que pasan de una eliminatoria a otra, es decir, los vincula en unidades, la primera es la misma escuela, posteriormente la de zona escolar, la de dirección operativa, la coordinación sectorial y por último la estatal.

Es de resaltar que en cada uno de estos cambios de rango, existen ciertos elementos estructurales que van cambiando tales como los escenarios, el tamaño de los espacios, la jerarquía de las autoridades y los jurados, la restricción al evento, y otros elementos simbólicos tales como las mantas, las escoltas, las bandas, los reconocimientos, los atuendos, el piano, los maestros de ceremonia, los discursos etc.

En el concurso se explicitan por medio de la convocatoria, las reglas que los directores de coro deben de respetar si es que deciden participar voluntariamente (Canción Popular mexicana), u obligatoriamente (Himno Nacional) en dicho evento. En esta se enumeran una serie de condiciones que tienen que ver con que escuelas pueden participar y en que categoría, del número máximo de integrantes que pueden participar, del tipo de música tradicional, o la versión del himno, que pueden interpretar los coros y la forma de hacerlo, (a capella, con grabadora, con piano o con grupo musical), de los aspectos que serán evaluados por los jurados, de la inscripción de los alumnos que conformaran el coro, de las fechas en que se realizarán las diferentes etapas, de los jurados y los mecanismos de selección de este, de los premios que se le entregaran al coro ganador en su etapa de entidad federativa, de las fechas de entrega de los premios, y por último de la coordinación del evento, (Convocatoria del concurso 2009).



Jurado, Concurso de Interpretación del Himno Nacional, etapa de Entidad Federativa, Auditorio Alejo Peralta, IPN, Junio del 2009

Estilo presentacional y evocativo, puesta en escena.- los rituales intentan producir, por lo menos, un estado de alerta, solícito y atento, aunque, en realidad, apunta a comprometer de alguna forma –afectiva, volitiva, cognitiva- a los actores y comúnmente se hace mediante manipulaciones de símbolos y de estímulos sensoriales.

En cada eliminatoria como se ha mencionado, se le presentan al alumno una serie de símbolos acentuados por estímulos visuales y auditivos tales como:

- *Mantas alusivas al concurso* se presentan en infinidad de formas tamaños y colores, portando siempre el logotipo de la Secretaria de Educación Pública,

- *La bandera nacional*, se encuentra presente en todas las eliminatorias y es mostrada a todos los participantes en el ritual en su recorrido tradicional.
- *Los distintivos de solapa*, son de las más variadas formas, que pueden ir desde pequeñas monedas montadas en listones de colores, hasta sofisticados diseños con los colores alusivos a la patria.
- *La mesa del jurado* se encuentra elegantemente cubierta por grandes manteles de colores azul o verde ubicada comúnmente enfrente del escenario,
- *El pódium del maestro de ceremonias* puede ser de madera o simplemente de forma simbólica en el patio de la escuela, en el cual el maestro de ceremonias hace su elegante presentación con su aterciopelada y dulce voz, dando una atmosfera de solemnidad al evento.
- *Las bandas de guerra*, con sus elegantes uniformes y limpias trompetas y tambores, sin lugar a dudas le da al evento una sensación de nacionalismo y amor a la patria.
- *El piano de cola* se convierte en un símbolo de distinción, puesto que da al evento una jerarquía superior por ser un instrumento que solo en los grandes conciertos pudiera estar presente.
- y por ultimo uno de los estímulos visual y auditivo más evocativos del ritual: *la interpretación de los coros*, la cual se vuelve extraordinaria al ponerla en un contexto diferente al del salón de clase, como lo es un auditorio, con sus grandes luces y lleno de espectadores, la interpretación se transforma de forma tan evocativa, que produce en los intérpretes y receptores la tan excepcional experiencia estética.

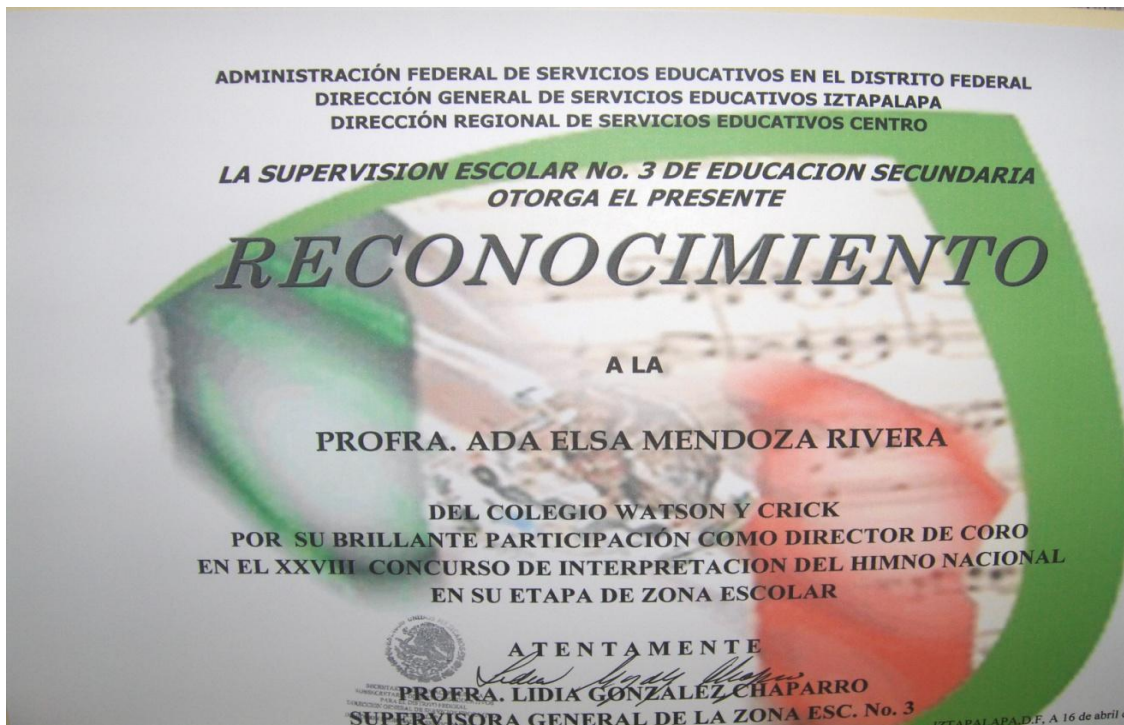


Concurso de Interpretación del Himno Nacional, etapa de zona escolar,
Mayo del 2009





Ceremonia de Honores a la Bandera, y Reconocimiento de Participación





Banda de Guerra, Pódium y Piano de Cola Concurso Interpretación del Himno Nacional, Centro Nacional de las Artes, Junio del 2009



Dimensión colectiva.- por definición los rituales poseen un significado social, su mera representación contiene ya un mensaje social, la representación no es solo un instrumento para expresar algo, en sí misma es un aspecto de lo que se está expresando.

En el concurso se deja entrever la idea de que en la interpretación, la música refleja -y contribuye a crear- identidades particulares, y que esta refleja identidades sociales, culturales, étnicas y políticas, pero también expresa pertenencias y diferencias: identidades nacionales y locales, regionales y globales, ideológicas y culturales.

En la interpretación que los coros realizan de las canciones tradicionales mexicanas se alude al reconocimiento de la pluralidad cultural de nuestro país, y que por ende los alumnos asimilan por medio de esta interpretación los marcadores culturales que de ellas emanan, tales como elementos territoriales, históricos y culturales de la región de donde provienen, dialectos, ritmos tradicionales, géneros musicales, cosmovisión etc.

En el caso del himno nacional se hace una alusión al reconocimiento del héroe difunto, y que este se mantiene presente en el seno del grupo gracias a la epopeya, ya que la memoria del canto repetido incesantemente a todos los oídos, establece una relación entre la comunidad de los vivos y el individuo muerto, de este modo se instala en el ámbito público.

Bajo esta perspectiva, se pretende que exista una memoria colectiva arraigada en una tradición cultural, que sirva como lazo de unión al conjunto de los individuos, y que en virtud de ello se reconozcan, como parte de una identidad compartida, con una memoria fuerte.

Dimensión pública.- no es necesario que todo ritual contemple una audiencia: se puede pensar en rituales ejecutados por un solo actor cuando sigue reglas que son de dominio público –enseñadas y aprendidas socialmente-, es decir, las reglas exigen que sean reconocidas públicamente y que sean transmitidas por alguna comunidad o por actores pertinentes.

Cabe cuestionarse ¿si el concurso es un evento público o privado?, puesto que solo los participantes en dicho evento son los que disfrutan de las interpretaciones de los coros, no se permite la entrada a los padres de familia, ni a ninguna persona ajena, la única ocasión en que el coro ganador se presenta en el ámbito público fuera de la comunidad escolar, es en la ceremonia presidida por el presidente del 16 de septiembre.

Felicidad e infelicidad.- la evaluación del desempeño de los rituales no se hace en función de su validez, si no en términos de su adecuación y relevancia institucional o cultural: la evaluación descansa en la *felicidad o infelicidad*, de su realización.

En el concurso es visible claras manifestaciones de felicidad y de infelicidad; durante todo el proceso el alumno se enfrenta a sentimientos de felicidad, ya sea por encontrarse satisfecho y orgulloso de su interpretación, o por haber logrado *el reconocimiento público* al resultar ganador, o sentimientos de infelicidad por no sentirse satisfecho, o no haber logrado el reconocimiento; el concurso se torna en un ambiente de gritos, porras, llantos, o simplemente silencio al llegar al final, y posteriormente de regreso a la escuela, cabe preguntarse ¿Qué sentimiento prevalece en el alumno después del concurso?, ¿todos los alumnos de un mismo coro comparten el mismo sentimiento?, ¿existen niveles de felicidad o infelicidad? son preguntas que quizá queden en el aire en este proceso ritual.



Concurso de Interpretación del Himno Nacional, etapa Dirección General, Centro Nacional de las Artes, Mayo del 2009

Multimedia.- los rituales hacen acopio de múltiples y heterogéneos canales de expresión: sonidos, música, tatuajes y mascararas, cantos y danzas, colores y olores, gestos, disfraces y vestidos especiales, alimentos y bebidas, reposo y meditación, silencio, constituye un género híbrido. En un sistema ritual es importante hacer resaltar que no es un acontecimiento cotidiano, por lo cual se busca una estilización del los escenarios por medio de los símbolos evocadores, para crear una atmosfera evocadora en donde puedan abrirse de una forma más seductora los canales de expresión tanto visuales, auditivos, olfativos y gustativos.

En el concurso se pone especial atención a que la atmosfera de solemnidad, organización, amor a la patria, respeto por los símbolos, disciplina y comprensión del significado patriótico *prevalezca y sea asimilada* por los alumnos,

incitándolos a introducirse por unos instantes a una especie de performance, es decir una escenificación de lo que sería ser *el buen Mexicano*.

La música como uno de los principales símbolos evocadores de este ritual, adquiere una jerarquía preponderante ya que de acuerdo a Simón Frith (1996), esta puede funcionar como medio de expresión, de interacción, de identidad, de estilo de vida o una forma de estar en el mundo, y al ser vista como una práctica cultural puede ser comprendida por sus complejos usos y funciones sociales, sus significados, sus formas de producción y apropiación y por las identidades sociales que se construyen en torno a ella.

En el concurso la música funciona como gestora de identidades y símbolo de nacionalidad en donde enmarcada por las voces de los coros, los escenarios cada vez mas majestuosos, las vestimentas especiales de los participantes, los momentos de silencio para resaltar el orden, las posturas estilizadas de los participantes , los símbolos alusivos a la nacionalidad, y las palabras evocadoras, logran dar al evento una sensación de misticismo, misterio, incertidumbre, y privilegio por haber sido uno de los elegidos, y poder seguir avanzando a una siguiente unidad del ritual.

Tiempo y espacio singulares.- los rituales fragmentan el fluir de la vida cotidiana, se realizan en un tiempo y en un lugar más o menos acotados, o que se van acotando en su mismo desarrollo; al mismo tiempo esos intervalos de tiempo y espacio que se tiran y encojen dotan de peculiaridad al ritual que en ellos se despliega, le imponen un límite.

Tanto los preparativos para el concurso, como su realización implican una transformación de las acciones rutinarias de la escuela, y prácticas distintas de las que se utilizan para la enseñanza cotidiana de la practica coral, se destinan *tiempos y espacios extras* para perfeccionar la técnica vocal y la estilización del las posturas corporales; estos tiempos transforman la cotidianidad escolar puesto

que los profesores de toda la escuela se ven involucrados al tener que permitir a los alumnos salir del salón de clase constantemente, para ensayar en el coro, además de asignar espacios para el ensayo que cotidianamente no estaban asignados como patios, salones de usos múltiples, bibliotecas, auditorios, o salones de música.



Ensayo en el patio de la secundaria No 62 Mayo del 2009

Las propiedades formales del ritual propuestas de acuerdo al antropólogo Rodrigo Díaz Cruz (1998, p, 227) fueron tomadas y adaptadas de Moore y Myerhoff, (1977); Rappaport (1979); Lewis (1980) y Grimes (1990), en donde cabe aclarar que no todos los rituales satisfacen estas propiedades formales, ni cada una de estas es exclusiva de las practicas rituales.

Peter Mc Laren (1995, p, 68), menciona que el grado en el que estén presentes las perspectivas teóricas acerca del ritual, dependerá en gran medida del contexto en el cual se efectuó el ritual, y que estos elementos no se encuentran ni preordenadas, ni omnipresentes en cada rito, por lo cual los

elementos señalados anteriormente no deberán ser vistos como descripciones incuestionables, si no como puntos de referencia para la discusión.

3.3 Morfología simbólica y ritual del concurso de interpretación coral.

Como se ha mencionado siguiendo las ideas de Peter McLaren (1995, p, 56), los rituales son signos o símbolos de algún tipo de semáforo sociocultural, los rituales de un grupo o una comunidad, se convierten en los códigos para la interpretación y gestión de los sucesos de la existencia cotidiana. Los rituales cubren la vida biogenética, política económica, artística y educativa.

McLaren menciona además que en toda nuestra estructura social tiene una dependencia prevaciada del ritual para la transmisión de los códigos simbólicos de la cultura dominante, estos son inherentemente sociales y políticos y no pueden ser entendidos aislándolos de la manera en que los individuos son ubicados biográficamente en varias tradiciones de mediación (clan, género, ambiente familiar, cultura de grupo). Acomodados en el marco de la vida tanto privada como institucional los rituales se hacen parte de los ritmos y metáforas del medio humano, socialmente condicionados, históricamente adquiridos y biológicamente constituidos.

De acuerdo a McLaren los símbolos para ser considerados ritualísticos deben evocar gestos, y no todo significado ritual es simbólico, es decir que los rituales hacen más que simplemente inscribir o desplegar significados simbólicos o estados de cosas, si no que conducen instrumentalmente estados de cosas al ser.

De acuerdo a Delattre (1978 p.38 citado en McLaren 1995 p 58), los rituales no reflejan, simplemente articulan, más que una expresión simbólica simplificada,

o la reiteración de algo que ya existe, un ritual llega a ser algo que de otra forma no sería; el ritual no expresa, más bien articula, es decir lleva a formas y vínculos, y construye un producto organizado, con miembros interconectados, *allí* donde previamente solo existía la potencialidad para ello.

La tendencia a percibir el ritual simplemente como rutina según McLaren (1995 p. 60), es una mutilación o uso corrupto del término ritual, sin embargo una rutina o un hábito pueden ser una forma genuina de conducta ritualizada, pero puesto que las acciones rutinarias o habituales caen de hecho dentro del paraguas morfológico del ritual; deben necesariamente ser consideradas como formas de ritualización más pálidas, menos auténticas, más espectrales.

Barbara Myeroff (1977, p 1999.200 citada en McLaren 1995 p.60) distingue a los rituales de los hábitos y costumbres por su utilización de los símbolos; los rituales se dice, poseen un significado más allá de la información transmitida, en tanto son descritos como rutinas que acompañan, o procedimientos instrumentales, los símbolos rituales apuntan más allá de sí mismos, dotando a las rutinas y a las costumbres de un significado más amplio.

Parto de la idea, de que en los concursos de interpretación existe una representación preponderante que, se centra en un símbolo dominante que es la *conformación de la identidad nacional*, se enfatizan las prácticas simbólico-discursivas del nacionalismo que se alimentan de un cumulo de significados de orígenes diversos: imaginarios colectivos, representaciones sociales, mitos, creencias religiosas, etcétera. Y por otra parte, este universo de sentidos se cristaliza también en las diversas formas de interacción verbal, socialmente constituida: relatos épicos, históricos, biográficos, dichos, etc. y de la interacción estética que aportan las artes, la fuerza evocativa que tiene la música, y el sentido de pertenencia que desarrolla el coro, es decir, la *communitas*.

En el concurso el símbolo dominante es la representación de la identidad nacional que se nutre de un rico campo de elaboración colectiva de imágenes y lenguajes, entendiendo esta como *un cierto universo de sentido organizado bajo la forma de configuraciones simbólico-discursivas*, por esta razón considero pertinente realizar el análisis de la morfología del concurso de interpretación coral tomando en cuenta los elementos simbólicos que responden a condicionantes histórico-políticos particulares, y que refieren a la identidad nacional como una especie de promotor ideológico del estado-nación para legitimar una posición hegemónica, que tiene una vigencia determinada por sus necesidades propias, las cuales se vinculan con el ámbito escolar a través de las prácticas encaminadas a la constitución de la identidad nacional.

Esta red de imágenes, símbolos y discursos me conduce a considerar al concurso como interlocutor de la conformación de la identidad nacional, como un proceso ritualizado complejo y no solo *como un simple concurso*, en donde se entretajan estrategias racionalmente preparadas para lograr la internalización de un contenido tan complejo como el orden social y para producir estados cognoscitivos afectivos, capaces de inducir la internalización de una identidad colectiva, de ahí la propuesta de explorar en la comprensión de otras maneras consideradas *no formales* en las que se produce la internalización de la cultura.

A través de todas las eliminatorias que se registraron para el análisis durante el ciclo escolar 2008-2009 en escuelas secundarias del Distrito federal, en sus etapas de zona, sector, dirección operativa, dirección general y estatal, tanto en el concurso de Canción Mexicana, como en el de Interpretación del Himno Nacional, propongo esta secuencia para el análisis, puesto que de alguna u otra forma se presenta en todas las eliminatorias.

La preparación

Para el director de coro los concursos se convierten en un acontecimiento central dentro de su práctica docente, debido a que parte de su trabajo es evaluado en muchas ocasiones a través de este evento, en el mes de septiembre el director además de preparar las ceremonias del 15 de septiembre y del 20 de noviembre, ya prevé que canción mexicana va a montar con el coro para participar en el concurso.

El concurso de interpretación de la canción tradicional mexicana se institucionalizo en el año de 1998, el cual no surge con carácter obligatorio como lo es el de himno nacional, la convocatoria indica que el máximo de alumnos participantes es de 40 a diferencia del himno que es de 60 alumnos, estas diferencias a primera vista despliegan una cierta diferenciación jerárquica, puesto que al no ser obligatorio no todas las escuelas demuestran interés en participar en dicho concurso, siendo que el planteamiento del mismo al igual que el del himno es fomentar el desarrollo de la identidad nacional en los alumnos, así como el reconocimiento y la valoración de de la pluralidad étnica de nuestro país a través de la música.

La conformación del coro varía de acuerdo a cada contexto escolar, cada escuela tiene diferentes sistemas de organización de la clase de educación artística musical, de acuerdo al programa de educación secundaria Artes-Música, la clase de música es de dos horas semanales, sin embargo algunas escuelas tanto oficiales como particulares tienen horas especiales de coro, fuera del horario escolar, lo cual les permite tener un coro de planta durante todo el año escolar, que además de participar en los concursos, participa en los eventos propios de la escuela o inclusive en eventos extraescolares, en esta forma de conformación del coro el profesor trabaja el canto coral dentro de la clase de música, pero de acuerdo a ciertas características vocales los alumnos van incorporándose al coro.

¿Qué existe en el coro, que los alumnos dedican tiempos extra clase, a veces dos o tres veces por semana?, ¿Qué ofrece el coro al alumno que hay que pasar por una serie de requisitos para poder pertenecer al él?, es evidente que ahí *hay un algo* que el alumno desea y que existe un mecanismo de selección para poder ser parte de esa colectividad.

Existen escuelas en las que no es posible contar con tiempos extraescolares para el ensayo del coro, por lo cual los profesores diseñan diversas estrategias en la optimización del tiempo dentro de la clase de música, para poder montar la canción para el concurso, en algunas ocasiones el montaje se desarrolla dentro de la clase con todos los alumnos y posteriormente se hace una selección de las voces para conformar el coro.

A unas cuantas semanas o días del concurso, el director toma la decisión de *seleccionar* a los integrantes, por diferentes cualidades o aptitudes, tales como: buena voz, buen comportamiento, buen aprovechamiento académico, es decir el alumno debe demostrar poder adoptar una cierta identidad que vaya acorde con la *altura del evento*, puesto que en raras ocasiones, se elige a aquellos alumnos que tengan un mal comportamiento, que no tengan un promedio aceptable, o que no tenga buena voz.

Es claro que un símbolo dominante en la elección del coro es tener aptitudes vocales para poder lograr una buena interpretación, pero ¿Qué pasa si un alumno de bajo rendimiento, y travieso tiene buena voz?, ¿Se le incorpora al coro? ¿Se le permitiría salir de las clases para ensayar? ¿Se le llevaría a tan importante evento?

En un contexto escolar en donde no se cuenta con un profesor especializado en música, se le asigna la comisión al profesor de artes si existe, o si no existe al profesor que denote aptitudes o experiencias artísticas, en este contexto el profesor de artes se enfrenta a que en su clase no hay un tiempo

especifico para el montaje de la canción puesto que el profesor además de desarrollar los contenidos propios de su materia, tiene que dedicar tiempos para la práctica coral; en la mayoría de las ocasiones se designa algún grupo para participar, o se realiza una selección por genero para no tener tantas complicaciones al ensayar el coro.

Una vez conformado el coro, los ensayos se convierten en un acontecimiento que rompe la rutina escolar, los alumnos tienen permiso de salir del salón cuando se les solicite, interactúan de una forma más cercana con los diferentes alumnos de la escuela, que normalmente no tendrían la oportunidad, desarrollan un sentido de identidad y de pertenencia al coro y a la escuela, y trabajan en la conformación de una cierta estilización de su personalidad no como cualquier alumno, si no como *el alumno del coro que va a concursar*.

Los ensayos varían de acuerdo a la identidad docente del director de coro, puesto que la formación académica de cada director le permite tener más o menos herramientas metodológicas para poder lograr *su interpretación*, existe una gran polaridad entre las diferentes identidades del director de coro, dese el que tiene una carrera profesional relacionada con la música, en sus diferentes áreas: educador musical, instrumentista, cantante, compositor, con o sin conocimientos pedagógicos; hasta aquellos maestros con conocimientos básicos de arte, profesores de otras aéreas artísticas, hasta aquellos que no cuentan con ninguna preparación artística.

Esta polaridad en la formación docente del director de coro propicia diferentes percepciones de *lo que debiera ser la práctica coral*, puesto que en el ensayo se desarrollan elementos simbólicos que adquieren mayor o menor peso de acuerdo al interés del director, algunos dan mayor énfasis al desarrollo de la técnica vocal, otros a la interpretación, otros al contexto de la música. Sin embargo existe una latente dentro del ensayo: *ganar*, es decir lograr el reconocimiento, no importa cuán exhaustivo sea el ensayo, el objetivo es unirse en un mismo fin.

¿Cabe preguntarse qué gana el director de coro que invierte una gran energía, tiempo, conocimiento, y esfuerzo? Y ¿que gana el alumno que a pesar de ser tan cansado el proceso, el quiere seguir pasando de una eliminatoria a otra?

Dentro del mismo ensayo se aborda la construcción del personaje que acudirá al concurso, los directores de coro no solo practican el desarrollo de la técnica vocal, si no que practican una especie de escenificación corporal que el alumno deberá adoptar desde el momento en que llega a la cede, cuando entra al escenario, durante su interpretación, la forma de salir del escenario, y hasta el momento de abandonar la cede.

Esta escenificación se practica junto con la interpretación, el director de coro realiza diversas propuestas para la formación del coro, ya sea circular, cuadrada, semicírculo, por filas, interlineadas, por estaturas, con bancos, sin bancos, por género, por voces etc. de tal modo que la presencia del coro sea lo más estilizada posible sin que esto afecte la interpretación, la ubicación de cada integrante, la entrada y la salida se ensaya una y otra vez, hasta lograr la perfección, inclusive muchos directores practican la posición de las manos si van a los lados, atrás, cerradas, abiertas, y por supuesto que la postura erguida es indispensable para hacer palpable que no se asiste a cualquier evento, si no al concurso de coro.

El vestuario es requisito indispensable para asistir al concurso, ya sea con el uniforme de la escuela o un vestuario especial para el evento, pero las recomendaciones están siempre presentes por parte de las autoridades o el director de coro, si algún integrante del coro se atreviera a llevar el uniforme sucio o incompleto simplemente *no va*, o en su caso si es posible se le consigue la prenda faltante.

Un símbolo latente dentro del vestuario en las mujeres es *el moño*, de múltiples colores y formas de colocarlo, pero siempre está ahí, usualmente no

todas las alumnas lo usan, sin embargo en el concurso es requisito indispensable ¿Qué imagen da a las alumnas el moño que se ha convertido en un elemento simbólico del concurso?, la estilización del vestuario puede ir desde el uniforme escolar formal, hasta el uso de guantes, moños, paliacates, sombreros, etc.

Finalmente el día de la eliminatoria, los alumnos acuden muy bien vestidos y arreglados a la escuela, en donde muy temprano, realizan sus ejercicios de preparación para ir al concurso, la atmosfera de emoción es latente tanto en los participantes como en los que no los son, es un día especial, *es el día de ir a representar a la escuela*, es el día en que la escuela se unifica para apoyar al coro, es el día en que se reflejara todo el esfuerzo realizado durante tanto tiempo de ensayo, es el día en que fluirá la felicidad y el reconocimiento o la tristeza y la frustración, es el día del ritual, es el momento de la liminalidad en donde el alumno será puesto a prueba, que tan apto esta para ser aceptado como miembro de la comunidad, y demostrar que tan bien aprendió las normas establecidas.

El discurso de salida es otro elemento constante en el día de la eliminatoria, las autoridades o el director de coro, dan las últimas recomendaciones a los alumnos, motivándolos a realizar su mejor esfuerzo, y a comportarse lo mejor posible, como se ensayo, ya que son la imagen de la escuela. Ahora si de camino al concurso.



Recomendaciones Finales antes de partir al concurso de Interpretación de Canción Popular Mexicana, Diciembre del 2008

La organización

El lugar de la eliminatoria manifiesta un claro símbolo de distinción, es decir de acuerdo a la etapa en que se va participando el escenario va variando en cuanto a tamaño, ubicación, instalaciones, acústica e inclusive tradición histórica.

En la etapa de zona por lo general la eliminatoria se realiza en alguna de las escuelas pertenecientes, la cual puede contar con un pequeño auditorio, o en su caso un salón de usos múltiples, en esta eliminatoria por lo general asisten un promedio de entre diez y quince coros, los cuales son trasladados por las edecanes, a los diferentes salones de la escuela después de la ceremonia de inicio, en donde permanecen durante largo tiempo (a veces más de una hora), en espera de ser llamados para su turno de participación, o cuando no hay salones disponibles permanecen en el patio.

Mientras que la interpretación se lleva a cabo en el salón de usos múltiples, los coros esperan su turno afuera del salón, preparando su formación o realizando

sus ejercicios de preparación. En esta primera etapa por lo regular las condiciones de participación son muy incómodas, puesto que en la mayoría de las veces, los coros no tienen oportunidad de escuchar a sus compañeros, solo entran cantan y se van, comúnmente no presencian la ceremonia de premiación, es decir todo parecería apuntar a que esta etapa es un primer filtro de aquellos coros que no son aptos para pertenecer a la selecta comunidad coral, es decir los que se quedan en el camino no son aptos para someterse a una siguiente estado de jerarquía o estatus superior.

En etapas posteriores van apareciendo mas símbolos de distinción, como son las edecanes las cuales conforme avanzan las eliminatorias van cambiando de jerarquía por edad y vestimenta, en las primeras etapas comúnmente son alumnos de la propia escuela que portan distintivos de tela hechos por ellos mismos y pancartas de cartón realizadas también por ellos, en etapas posteriores las edecanes por lo regular son profesores que han sido comisionados por alguna autoridad, portando por lo regular traje sastre de un mismo color o estilo y pancartas de plástico específicamente hechas para el evento, evidentemente este símbolo de distinción da al evento un carácter jerárquico de orden y de importancia.

La función del edecán es trasladar a los coros a su respectiva ubicación en el auditorio, ya que a partir de la etapa de dirección operativa, la eliminatoria se realiza en auditorios, que van desde los más grandes de alguna escuela de cada dirección operativa ya sea de escuela oficial o particular, hasta majestuosos auditorios tales como: centro nacional de las artes, alcázar del castillo de Chapultepec, teatro de la ciudad, auditorio del instituto politécnico nacional, hasta el histórico palacio de bellas artes.

Los lugares dentro del auditorio se encuentran ya delimitados y organizados de acuerdo al orden de participación, al número de integrantes de coro, o de categoría, de igual forma se encuentran delimitadas las aéreas destinadas a las

autoridades externas, las cuales se ubican en las primeras filas del auditorio haciendo visible la jerarquía de los adultos expertos, con las de los individuos en formación que serán puestos a prueba en el ritual.

La mesa del jurado es un símbolo de jerarquía en la organización del evento, esta mesa debe tener el lugar más privilegiado del espacio y encontrarse perfectamente adornada, por el mantel más elegante que se pueda conseguir, la mesa se puede encontrar a un lado, al frente o en alguna plataforma del escenario, pero lo más cerca que se pueda del coro, la justificación tendría que ver con elementos acústicos, sin embargo este es un símbolo que impacta a los alumnos, encontrarse frente a frente y cruzar miradas, con quien decidirán el desempeño de todo el esfuerzo y la preparación, es decir de quien depende la felicidad o la infelicidad del alumno en formación.

El escenario del auditorio se convierte en un híbrido de sonidos, ruidos, músicas, voces, pareciera un bullicio sonoro, puesto que los directores de coro realizan pruebas sonoras de sus grabadoras, pianos, amplificadores o instrumentos musicales, en tanto el maestro de ceremonias repasa sus líneas, el pianista digita sus notas, la banda de guerra practica sus redobles, uno a uno van llegando los directores de coro al escenario y entre saludos y abrazos pasan los minutos antes del inicio del concurso.

En algunas eliminatorias aparecen elementos emergentes como lo sería la zona del café y las galletas, lugar que se convierte en el centro de reunión para los saludos, abrazos, recordatorios, pláticas etc. se torna en un espacio simbólico de jerarquía puesto únicamente se ofrece a las autoridades y a los directores de coro es decir el lugar de reunión de los adultos que controlan el ritual.



Edecanes, Concurso de Interpretación del Himno Nacional, Centro Nacional de las Artes, etapa Dirección General, Mayo del 2009

Los honores a la bandera

Inicia el concurso, cada uno de los actores participantes toma su lugar en el espacio, ya sea en el patio de la escuela, o en el lugar asignado dentro del auditorio,

Es importante resaltar que la ceremonia de honores a la bandera se realiza dentro de un ritual. En el rito los participantes creen en él y lo ejecutan, colocándose en lugares determinados, adoptando unas posturas concretas y haciendo determinadas cosas, *existen cambios de estatus de los individuos*, es decir de los participantes.

En la ceremonia no hay un cambio de estatus, puede haber asistentes sin implicación, el asistente es un mero espectador, en el no cambia nada, el participante está corporizado, tiene que creer en ello, está enculturado, en un rito no puede haber espectadores, asistir a un rito supone algún tipo de participación, una vez más se hace evidente la razón por la cual no se permiten espectadores en este concurso, simbólicamente solo se permite presenciar el evento, a aquellos alumnos en formación que han sido seleccionados para ello, y aquellos adultos seleccionados que cumplen un rol de guías, una vez terminada la ceremonia de honores a la bandera, la escolta y la banda de guerra salen del espacio público.

En condiciones ritualizadas la ceremonia de honores a la bandera se torna en performances es decir, lo simbólico se une a lo sagrado, en donde aparecen con más fuerza las ideas y los valores ligados a la construcción de la identidad nacional. La ceremonia de honores a la bandera, consolida un mecanismo de clasificación social, se elige de entre distintas escuelas a una cierta escolta, a una cierta banda de guerra, a un cierto pianista, a un cierto director de coro, para dirigir el himno, a un cierto alumno para decir el juramento a la bandera, existen motivaciones para pensar que en el evento debiera participar aquello, que mejor represente el símbolo de nacionalidad.

En una ceremonia cotidiana los directivos, docentes y prefectos, "*peinan*" - el término es de Mc Laren (1995:165)- con la mirada, en busca de los *indisciplinados*, que ensayan las pequeñas resistencias; en la entonación del himno nacional y el toque de bandera, los alumnos apenas acompañan la melodía, mientras que los adultos cantan intentando dar el ejemplo al alumnado, se observan rostros aburridos, miradas perdidas, risas discretas, pequeños empujones, en un cuerpo materialmente presente.

En la ceremonia de honores a la bandera en las condiciones rituales que proporciona el concurso, el alumno adopta una identidad distinta a la de la ceremonia escolar, la postura rígida, el silencio respetuoso, y la entonación del

himno nacional se convierte en una interpretación majestuosa, cantada por un coro monumental, asumiendo un estilo oficial, serio, ordenado, como una especie de ethos de solemnidad y militarismo.

De esta forma se crea una tradición, una norma para la transmisión de sentimientos patrióticos, que se percibe en una gramática rígida y articulada, se busca imponer así, una versión de la historia a través de la entonación del himno, de un mandato de amor a lo nacional, a la patria y a los símbolos nacionales, además de transmitir la idea de lo *nacional* y se predica sobre la verticalidad, la disciplina, el rigor y el lugar de los diferentes actores dentro de la institución, es decir una jerarquía social.



Honores a la Bandera, Concurso de Interpretación de la Canción Popular Mexicana, etapa
Dirección operativa, Noviembre del 2008

La presentación

El maestro de ceremonias en el uso formal de la palabra es un elemento de ritualización verbal dentro del concurso, este marca los espacios, las pautas, los turnos de los participantes, las secuencias, los gestos ceremoniales, los matices del discurso, las anécdotas, es decir, es una especie de puente, entre la comunicación verbal y la no verbal del ritual, este se introyecta con el personaje que ha construido adoptando una postura erguida, elegante y por supuesto una transformación y estilización de su voz, la cual pareciera pronunciar esas palabras mágicas, o conjuros, que evocan a un intercambio de mensajes en una dicotomía ritual entre el decir y el hacer.

La presencia de autoridades externas a la sede, permite completar una analogía simbólica del orden social, en la cual se enfatiza la jerarquía que es internalizada por los menores y ratificada por los adultos.

El maestro de ceremonias hace la presentación formal de las autoridades de *mayor estatus* institucional, ya que al evento asisten los directores de las escuelas participantes, supervisores de zona, apoyos administrativos, jefes de enseñanza, jefes de dirección operativa, directores generales de servicios educativos, directores generales de educación normal y actualización del magisterio, directores generales de educación secundaria técnica, coordinadores sectoriales de educación secundaria.

Estos personajes forman parte del *presídium*, la mesa de honor, o cualquier otra categoría simbólica que enmarca su estatus superior que los distingue de los demás asistentes al evento por lo regular se sitúan en un lugar privilegiado que, incluso, se señala de forma explícita como *el lugar de honor*, separado del espacio colectivo, puesto en alto sobre alguna plataforma, escalón, o

espacios delimitados en las primeras filas de los auditorios, que señalan su jerarquía, reiterando el orden institucional y que confirma su autoridad.

El jurado se hace presente en el espacio, en el *lugar central*, en una interacción frente a frente, con los discípulos en formación, en el lugar en donde no se le pueda escapar ningún detalle de la interpretación del coro, en esas grandes mesas adornadas con manteles especiales, en donde con su presencia imponente realizan su ardua labor de *seleccionar* al coro que a su juicio ha logrado de entre todos los aspirantes transitar a una siguiente unidad del ritual, es decir pasar de un estado de menor jerarquía a otro mayor.

La presencia del jurado es un elemento de incertidumbre en el concurso, puesto que de la labor que desempeñan, depende gran parte del sentimiento de felicidad e infelicidad de los participantes, para los directores de coro es de vital importancia saber quién va a fungir jurado, puesto que apelan a que este sea lo más objetivo posible, ya que su veredicto es inapelable, es decir por ningún motivo se puede cuestionar o reclamar la decisión que se ha tomado, se le ha otorgado el poder legítimo para fungir como el guía experto en el ritual.

Se busca que el guía que fungirá como jurado, tenga los conocimientos necesarios para calificar los elementos musicales que harán la diferencia entre la interpretación de un coro con otro, que de antemano han sido enunciados en la convocatoria, tales como el matiz, la dicción, el texto, el ritmo, la entonación, la calidad sonora, y el acoplamiento.

En el jurado se observa otro símbolo de distinción en el concurso, puesto que en las primeras eliminatorias se invita en la medida de lo posible a maestros especialistas en música, sin embargo no siempre es posible conseguirlos y por ende en ocasiones se substituyen por personajes administrativos, lo cual causa un sentimiento de incertidumbre, enojo, y muchas veces frustración en los directores de coro.

Conforme van pasando las eliminatorias el jurado, cada vez más se acentúan las jerarquías, en una etapa de dirección operativa, o dirección general, sería *impensable*, que el jurado no estuviera compuesto por especialistas en música, inclusive su formación académica tiene que ser de mayor rango, ya que para estas etapas solamente pueden realizar esta labor, docentes que pertenezcan a las máximas instituciones musicales de la ciudad en cuestión como son: la escuela nacional de música perteneciente a la UNAM, o del conservatorio nacional, perteneciente al INBA, en el caso del Distrito Federal.

En la final estatal se hace una diferencia simbólica entre los miembros del jurado, en el concurso de canción mexicana, está integrado por: un representante de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, un representante del Consejo Nacional de las Artes, un representante del Conservatorio Nacional de Música, un representante de la Casa de la Música Mexicana, y un representante del Centro Cultural Ollin Yoliztli , y en el concurso de himno nacional, está integrado por un representante de la Secretaría de Gobernación, un representante de la Secretaría de la Defensa Nacional, un representante de la Secretaría de Marina, un representante de la Secretaría de Educación Pública, un representante de la Administración Federal de Servicios Educativos en el Distrito Federal, dos profesores especialistas en música y de reconocido prestigio, designados, uno por la Universidad Nacional Autónoma de México y otro por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Douglas, (1978, p.167 citado en Molina 1997, p.24), menciona que los ritos de paso son eficaces porque materializan, un poder efectivo en el que se fundamentan, ya que en su papel institucional, expresan una jerarquización del poder efectivo y que, los rituales de paso tienen la necesidad de exaltar la trascendencia del todo sobre las partes.

En el concurso la presentación de las autoridades y del jurado como símbolo de jerarquía social, me lleva a pensarlo en función de la *communitas* entendida esta como la modalidad de relaciones sociales que se establecen durante el periodo liminar propuesto por Víctor Turner, es decir un modelo de sociedad en cuanto comunidad e incluso comunión, en donde individuos iguales se someten a la autoridad genérica de los ancianos que controlan el ritual. En la *communitas* se alude a la situación del grupo, centrado en su categoría, que se encuentra integrada en el rito, y refuerza la idea de formar parte del rito para pertenecer a la comunidad.

El hecho de que en cada una de las eliminatorias se haga visible la presencia de aquellos representantes del sistema educativo con mayor jerarquía, de acuerdo al nivel del evento, pareciera legitimar la idea del *camino a seguir* para pertenecer a la comunidad, las autoridades asumen un rol de aquellos ancianos con mayor sabiduría que controlan el ritual.

En las finales estatales se invita a un representante de cada una de las instituciones vinculadas con el simbolismo que se trata de reflejar, como aquellos vinculados con la imagen de representantes del estado-nación, en el caso del concurso de canción mexicana, aquellas instituciones que representan no solo, la máxima jerarquía en cuanto a la enseñanza de la música, si no aquellas instituciones que legitiman el carácter multicultural de la música mexicana.

En el caso del concurso del himno nacional, ¿Qué idea de pertenencia se quiere legitimar poniendo como símbolo a representantes de la secretaría de gobernación, secretaria de la defensa, secretaria de marina, secretaria de educación pública? ¿Acaso estos alumnos serian representantes del sistema educativo, que adoptaron mayor Identidad Nacional? ¿O son representantes de quienes desarrollaron mejor una interpretación musical?



Jurado, Concurso de Interpretación de la Canción Popular Mexicana, etapa zona escolar, secundaria Insurgentes, Noviembre del 2008

El discurso

Un discurso es un texto argumentativo en el que se realiza una exposición razonada ante un auditorio, en el cual es preciso tener en cuenta las características del público oyente y del lugar donde va a pronunciarse el discurso. Aunque el propósito de todo texto argumentativo es convencer, la finalidad o intención con que se hace varía mucho de un tipo de discurso a otro.

Así, por ejemplo, no es lo mismo preparar una arenga, en la que se pretende mover a la acción, que pronunciar un sermón, en el que intenta modificar determinadas conductas, o pronunciar un discurso político, en el que se pretende difundir determinadas ideas.

De acuerdo a la teoría del habla de John L. Austin, se distinguen dos clases de enunciados: descriptivos (*descriptive utterances*) y realizativos (*performative utterances*); los últimos se divide en locutivo o locucionario, es decir, el acto de decir un dicho (texto) con sentido y referencia; en segundo lugar, un acto ilocutivo o ilocucionario, o el conjunto de actos convencionalmente asociados al acto ilocutivo; finalmente, un acto perlocutivo o perlocucionario, o sea, los efectos en pensamientos, creencias, sentimientos o acciones del oyente. (Austin, 1970, p. 72).

Algunos antropólogos se han ocupado de la fuerza mágica de las palabras sagradas, (Tambiah, 1985; Díaz Cruz, 1998; Mc Creery, 1998, entre otros), quienes de acuerdo a la teoría Austin, los conjuros y las fórmulas mágicas pronunciadas en los rituales, corresponden a enunciados realizativos ilocucionarios; es decir, *son formas de hacer cosas*. En términos de Díaz Cruz “consisten en hacer algo por el acto de decir algo” (1998: 137). Desde esta perspectiva, la fuerza ilocucionaria de las palabras mágicas no garantiza los efectos deseados, por lo tanto, al considerar la fuerza mágica de las palabras sagradas, es necesario asumir que el propósito del ritual puede no ser logrado.

El contenido del discurso, puede ser tejido en el telar de las experiencias, estar copado de detalles, ilustraciones, personificaciones, dramatismo, ejemplos, expresados con términos familiares y concisos, los cuales dan la comprensión y el entendimiento de lo que se quiere decir.

El discurso puede tener diversos objetivos de acuerdo a lo que se pretende lograr en el individuo, el cual puede ser: *entretener* en el cual se busca en el auditorio una respuesta de agrado, diversión y complacencia, con el propósito predominante de hacer olvidar la vida cotidiana con sus pequeños sucesos y sus apremios basados en el humor, *informar* el cual persigue la clara comprensión de un asunto, tema o idea que resuelve una incertidumbre, su principal objetivo es de ayudar a los miembros del auditorio para que estos pretendan ampliar su campo

de conocimiento, *convencer* es influir sobre los oyentes acerca de verdades claras e indiscutibles de una cierta ideología dominante, *argumentar* constituye una operación lógica que emplea elementos cognoscitivos y racionales; creando una actitud libre y reflexiva, *persuasión la cual* aspira una respuesta de adhesión o acción; en donde se define como un medio de influenciar la conducta a través de llamamientos dirigidos primariamente a emociones. (Alcántara, 2002) .

En el concurso una vez enunciadas las autoridades y jurados presentes se invita a la autoridad que *mayor rango* represente en ese momento, para pronunciar un discurso dirigido a los alumnos que participan.



Discurso, Concurso de Interpretación del Himno Nacional, etapa final, IPN, Junio del 2010

Los discursos son variados en cuanto a su estructura y contenido, ya que algunos se centran en datos biográficos de algunos personajes históricos, otros narran hazañas heroicas o pasajes históricos, otros narran anécdotas del propio expositor relacionadas con sentimientos patrióticos, otros se centran en la expresión artística y la identificación de la obra con respecto a la identidad nacional, etc. sin embargo se observa una constante en todos y cada uno de los discursos enunciados y es resaltar el valor patriótico de la identidad nacional, así como la identificación y reconocimiento del estado nación y el amor a la patria. A continuación se presenta algunos de los discursos enunciados durante las diversas eliminatorias.

*Coordinador Sectorial de Educación Secundaria
Final Estatal Concurso de Interpretación de la Canción Mexicana
Fecha 10 de junio del 2009*

Las canciones tradicionales de México, son escuchadas y reconocidas en diversas partes del mundo, algunas de ellas han sido interpretadas por los más famosos artistas, causando el deleite de los auditorios que las presentan, y el ejemplo es cuando asistió a la ciudad de México el señor John Lenon, que fue el líder del grupo música, quizá más importante que ha habido en el mundo, y se le preguntó que cual era la canción más bonita que él tenía en su repertorio o que más bonita él había escuchado, y no tubo preámbulo en decir que era una canción mexicana, que llevaba por nombre el sauce y la palma.

Hoy este esplendido Teatro de la ciudad, que tan generosamente nos abre sus puertas, es el marco ideal para escuchar las maravillosas voces de los participantes de este primer concurso nacional, de coros escolares de la música tradicional mexicana, esta muestra de la música tradicional mexicana, nos permite sentir el orgullo como padres, maestros y directivos, al escuchar a nuestros alumnos, en las interpretaciones que hoy escuchamos, se pueden diferenciar y apreciar los distintos estilos musicales, determinados por la región de donde provienen, de igual manera, reflejan las diferentes épocas históricas, por las que han atravesado nuestro país, ahí radica la importancia de este concurso, como un medio para profundizar en el conocimiento, de nuestras raíces culturales mediante la voz, el único instrumento musical inherente al ser humano.

El canto como una forma de utilización de este instrumento privilegiado, exige una formación y preparación especial para los alumnos, la que les permite desarrollar sus competencias lingüísticas, interpretativas y de apreciación artística, la

enseñanza y practica de la música, en la formación integral de los alumnos, es fundamentalmente importante, ya que además a contribuir al desarrollo de sus competencias artísticas, es determinante en su formación integral como seres humanos, apreciar y disfrutar la música, contribuye a la formación de los valores, inherentes a la formación del espíritu humanista, de igual manera al cantar en público se fortalece la autoestima y la convivencia, al respecto hay algo que deseo resaltar, que en cada etapa de este concurso de coros, desde su inicio a nivel de escuela, hasta el de entidad federativa en la que nos encontramos reunidos, el nivel de interpretación y actuación se ha ido perfeccionando, esto lo constatamos todos en esta actuación que han tenido todos nuestros muchachos que ha sido magnífica.

En nombre de la dirección general de servicios educativos en el distrito federal que dirige el doctor Luis Ignacio Sánchez Gómez, felicito sinceramente a todos los alumnos y alumnas, que con su talento artístico y creatividad, dan vida a este concurso, los invito a que sigan cultivando este hermoso arte, y a que sientan el orgullo de ser mexicanos cada vez que interpretan las canciones de nuestra música popular mexicana, me es grato destacar que por primera vez los ganadores de este concurso, tendrán el gusto y el privilegio en la ceremonia de conmemoración de la independencia que cada año se realiza en el monumento a la independencia, no puedo dejar de felicitar a los maestros, por su cotidiano y perseverante trabajo, que estoy seguro que al escuchar las melodiosas voces de sus alumnos en la armoniosa interpretación, se sienten gratificados y satisfechos, con los resultados del noble ejercicio de la profesión de docente, de igual manera reconozco y agradezco el trabajo de todos los que han participado en la organización y la realización de este concurso, su dedicación y esfuerzo se ven plenamente recompensados, en la expresión artística de los jóvenes y de los niños participantes, a todos los presentes les agradezco su asistencia, y los invito a continuar el gusto por la música, y por la canción popular Mexicana y en general por todas aquellas tradiciones que nos dan identidad como sociedad y contribuyen a definir nuestro rumbo como nación, a todos muchas gracias y éxito.

*Coordinadora de la dirección operativa número cuatro
Centro Nacional de las Artes, Auditorio Blas Galindo
Concurso de Himno Nacional etapa de Coordinación Sectorial
Fecha 5 de junio del 2009*

Bienvenidos al rey de los discursos, ¿saben por qué?, porque se trata de uno de los símbolos más importantes que como mexicanos tenemos....el Himno Nacional, esta vibrante composición poética, musical aunque muchos detractores dicen que ya no es apta para este nuevo México, porque se considera que la guerra ya acabo...!no es así!, porque no hay mexicano que cuando salga de su país y escuche estos vibrantes tonos musicales no se sienta conmovido con la piel de gallina, y le recuerde esa maravillosa sensación de ser Mexicano.

El Himno Nacional refleja el anhelo y el espíritu de nuestro pueblo, se dice que nos revela un temperamento político, musical y étnico, Hay una parte de la tercera estrofa que si escuchamos con atención, ¡porque normalmente no lo escuchamos!,

salvo en contadas ocasiones como esta que se canta completo, recordamos como hemos sido avasallados. A lo mejor si recordáramos estos renglones de esta tercera estrofa tomaríamos una actitud diferente. ¡Dice la tercera estrofa! ¡Antes patria que inermes tus hijos!, ¡bajo el yugo su cuello dobleguen!, ¡De mil héroes la patria aquí fue! Esto quiere decir que nunca debemos estar de rodillas, siempre con la frente en alto aun que todos los días nos quieran doblegar. ¡Chicos y chicas que esta lectura no se les olvide, nadie puede doblegarlos y si lo intenta ¡antes morir que caer de rodillas!

En el concurso se enuncian una gran variedad de formas y estructuras de los discursos, sin embargo cabría preguntarse ¿Qué es lo que se busca con la enunciación de estas palabras? Informar, convencer, argumentar o persuadir a los participantes del ritual, evocando relatos, anécdotas, deseos, anhelos.....

De acuerdo a algunos estudios realizados por antropólogos interesados en las cuestiones de los usos del lenguaje en los contextos rituales, (McCreery, 1995; Keane, 1991) revelan que las palabras especiales (discursos rituales, conjuros, fórmulas mágicas) pronunciadas durante los rituales no son tan infalibles u omnipotentes. La posibilidad de fracaso por conseguir los efectos que se esperan producir con la ayuda del lenguaje, prevista por los rituales, demuestra que estos últimos no son espectáculos con guiones rígidos. Al contrario, cada ritual es un acto único y significativo que requiere de una participación activa de la gente que lo celebra y cuyo resultado *feliz*, no es garantizado ni predecible, sino más bien situacionalmente condicionado.

De acuerdo con Díaz Cruz (1998: 307-308), la comunicación no verbal (los símbolos y las acciones rituales) y la verbal (los discursos, conjuros, exorcismos, negociaciones, etcétera) serán comprensibles y efectivas la una con la otra, y que el ritual congrega o reintegra las creencias y las acciones, los decires y los haceres.

Es evidente que el discurso tiene un cierto propósito en el concurso, con respecto al deseo de que el orador transmita a los discípulos en formación, las aspiraciones de los miembros del linaje como grupo, podría decirse que este es el portavoz, es decir la voz autorizada para transmitir el mensaje. Las palabras ritualizadas constituyen una fuerza única capaz de reunir los mundos de los vivos y los muertos, de los seres trascendentales y los seres humanos.

La interpretación

La música ha sido generalmente considerada un fenómeno eminentemente sonoro, sin embargo de acuerdo a Simón Frith (1996) hablar de música, es poner el acento en el sonido por encima de la vista, y el tiempo por encima del espacio. Sin embargo la música también puede ser considerada un medio de expresión, de interacción, de identidad, de estilo de vida, o una forma de estar en el mundo. La música puede ser vista como una práctica cultural, y como tal puede ser comprendida por sus complejos usos y funciones sociales, sus significados, sus formas de producción y apropiación, y por las identidades sociales que se construyen en torno a ella. Así, la música es un producto cultural más que sonoro: se materializa en ondas sonoras, pero lo que la hace ser música, es la vivencia de ella como tal.

Siguiendo esta idea Atalli (1977, p, 33) plantea también que la música está relacionada con la historia, ya que esta responde a las ideologías y tecnologías específicas del tiempo histórico, al mismo tiempo que las produce. “el tiempo atraviesa la música y la música da un sentido al tiempo”.

El autor menciona que toda música puede ser definida como un ruido al que se le ha dado forma según un código, reglas de ordenamiento y leyes de sucesión, al tener forma de música puede ser reconocida por el oyente y recibir un mensaje.

La música no tiene significados y usos universales, si no que cada sociedad le otorga un sentido propia partir de su historia y contexto cultural, es decir la música es algo más que sonido, es significado, y cobra sentido en relación con la comunidad que la práctica.

En el concurso se parte del supuesto de que por medio de la interpretación de la música el alumno puede asimilar los significados y los sentidos que en ella se encuentran inmersos, que la música puede servir como puente para la conformación de una cierta idea de identidad nacional entre el yo (el alumno), el nosotros (los que comparten esa identidad) y el ellos (quienes compusieron esa melodía con sus significados), se transmite la idea de que al oír e interpretar esas melodías, el sujeto pasa a formar parte de una comunidad sonora, y en este proceso la construcción de la identidad.

Sin embargo de acuerdo a Atalli (1977), recibir un mensaje implica conocer los códigos culturales musicales, pero también su desconocimiento, los mensajes no son necesariamente los mismos para todos, ni son entendidos por todos, *por lo que el acto de escuchar es un acto interpretativo*. Escuchar música es algo más que una respuesta fisiológica o conductual, escuchar música es el resultado de un complejo proceso histórico y cultural por medio del cual los oídos van dando forma cultural a los sonidos que escucha.

En el concurso de Canción Mexicana existe un despliegue fascinante de innumerables interpretaciones de melodías Mexicanas que han logrado sobrevivir al paso del tiempo, al paso del academicismo en la música, al paso de las jerarquías musicales, que se enmarcan por la gran diversidad de géneros que los coros abordan tales como: valeses, malagueñas, mazurcas, huapangos, corridos, sones, bambucos, shotis, polkas, marchas, habaneras, pasos dobles, boleros, pirecuas, chilenas, norteñas, rancheras etc. Estas son entonadas, vividas, disfrutadas, sufridas y finalmente interpretadas por los alumnos, sin importar su condición económica, su género, su localidad, o su edad.

Una a una se van realizando las interpretaciones, de cada coro; unos afinados, otros desafinados, unos con una gran técnica vocal, otros con mucho ánimo, unos con 20 integrantes, otros con 60, unos con el uniforme escolar, otros con vestuarios Mexicanos, unos de puras niñas, otros mixtos, unos con pista, otros con piano, otros con músicos en vivo, otros a capella, unos nerviosos, otros seguros de ganar, sea como sea el coro, gane o no gane, asimile o no asimile la identidad nacional, lo más importante para el alumno en este momento, es su interpretación y la experiencia estética que le suscitó el proceso educativo que vivió para llegar a ese gran momento, así como el deseo de seguir repitiendo la experiencia.



Concurso de Interpretación de la música Popular Mexicana, etapa de zona, Diciembre del 2008

En el concurso de Interpretación del Himno Nacional, pareciera el mismo proceso, sin embargo no es igual, ya que en este concurso, existen un gran número de prescripciones en las cuales la interpretación no es libre como lo es en el otro concurso.

De acuerdo a la ley de símbolos patrios la interpretación del Himno Nacional, tendrá que ser apegada a la versión autorizada por el Estado, sin modificación alguna, o arreglo. Sin embargo cabe cuestionarse, ¿si todos los coros realizan su interpretación apegada a la partitura original, en que radicaría la diferencia para seleccionar a uno de otro?, ¿Cuál coro es el ganador, el que canta la obra lo más apegado posible a la partitura? Si es así entonces ¿Dónde queda la interpretación?

Christopher Small (2002), menciona que durante siglos ha existido la idea de que la esencia de la música, y cualesquiera significados que puede llevar, y cualquier función que puede cumplir en la vida humana, se encuentran dentro de las llamadas *obras musicales*.

Con este planteamiento se pone de manifiesto que lo que es valorado no es la acción del arte, la acción de crear, o de exhibir, o de percibir, o de responder, sino el mismo objeto creado como obra de arte.

Cualquier significado que tenga el arte se cree residir en el objeto de arte, siendo independiente de lo que traiga al asunto el receptor, sencillamente está ahí, flotando por la historia, no tocado por el tiempo ni el cambio, esperando al receptor ideal que lo capte.

La idea de que el significado del arte reside en objetos aislados e independientes se entiende con tres corolarios propuestos por Small:

El primer corolario es que la actuación musical no tiene papel en el proceso creativo, siendo solamente el medio por el que tiene que pasar la obra musical para alcanzar a su destino, el oyente.

Se oye poco sobre intérpretes, y nada sobre ellos como creadores de significado musical por derecho propio. El compositor ya ha determinado esos significados mucho antes de que el intérprete vea la partitura.

El segundo corolario es que se piensa en una actuación musical como sistema de sentido único de comunicación desde el compositor hasta el oyente individual, por medio del intérprete. La tarea del oyente es contemplar la obra tal como la ha presentado el intérprete, tratar de entenderla y responder a ella, pero no tiene ninguna contribución que hacer a su significado, que es completo antes de que se toque. Cada oyente, en otras palabras, está a solas con la música, sentado callado y quieto en su asiento mientras dura la actuación.

Un tercer corolario es que cada obra musical es autónoma, es decir, existe sin relación a ningún acontecimiento, ni conjunto de creencias religiosas, sociales o políticas. Está por encima de todos estos asuntos, y existe sólo para lo que Emmanuel Kant llamó la *contemplación desinteresada* de sus calidades intrínsecas, se dice *sólo escucha la música maravillosa*, pero la pregunta sería ¿Maravillosa para qué?

En el concurso de interpretación del Himno Nacional se centra primordialmente en la obra en sí, en donde se parte de la creencia de que la esencia de la música se encuentra contenida en la obra y que la partitura contiene todo elemento digno de ser evaluado en el concurso.

De acuerdo con Small planteo la idea de que la naturaleza básica de la música en el concurso del Himno Nacional no reside en el objeto, es decir, en la obra musical, *sino en la acción, y el significado que le otorga la gente*, por lo que la actuación musical que realizan los coros es *un algo* mucho más rico y más complejo que lo meramente instrumental que propone la obra en la partitura, y su

efecto sonoro en el oyente. La evaluación debía ampliarse hasta el conjunto de relaciones que constituyen una actuación y donde se haga visible *que lo esencial a toda música es la interpretación y no las obras musicales*, es decir, que los significados de la música no son individuales sino sociales, estos significados no deben estar desligados de la sociología de la música, porque son centrales para entender esta actividad tan maravillosa llamada música que fascina y envuelve a los alumnos.



Concurso de Interpretación del Himno Nacional, etapa Final, IPN, Junio del 2009

El Veredicto

Que incertidumbre ¡quien ganó! es la pregunta que prevalece, los coros ansiosos por saber el resultado, se abrazan, rezan, se voltean a ver unos a otros;

una vez que cada uno de los coros participantes ha realizado su interpretación el jurado tiene la labor de *certificar* que coro ha realizado la mejor interpretación.

¿Quién gana el alumno, el coro, la escuela, el director de coro? ¿Qué gana?, ¿En que radica la mejor interpretación?

Estos son algunos de los cuestionamientos que me motivaron a realizar esta investigación, puesto que yo como muchos otros coros, jamás pudimos saber que existía más allá de esas palabras ¡el ganador es.....!

Si ahí es el comienzo o final de la gran aventura, ¿qué sucede mas allá de la primera eliminatoria?, ¡sí! ganamos en la primera y le dieron un reconocimiento al profesor de coro, le dieron otro a la escuela, y sin embargo al alumno no se le da su reconocimiento en papel, pero cuando escucha esas palabras mágicas ¡el ganador es...! Y grita, salta, llora, abraza a sus compañeros, echa porras, me doy cuenta de que existe *un algo, mucho más fuerte* que el mismo ritual, que hace que el alumno desee estar ahí.

En cada una de las eliminatorias, antes de decir el veredicto se pide a cada director de coro que pase al escenario acompañado de un alumno, para recibir el reconocimiento que se le entrega por su participación, se entrega también un reconocimiento a los miembros del jurado por la labor que realizaron, el presidente del jurado es quien por lo general es el encargado de dar a conocer el resultado, de los elementos que se evaluaron.

¿Qué elementos se evalúan? Es la gran pregunta, que todos se hacen, si bien es cierto que los elementos estructurales propios de la música como lo es: la afinación, la dicción, la calidad sonora, el acoplamiento, la rítmica, la intensidad, el matiz, la técnica vocal entre otras son la base para determinar al ganador, cabe cuestionarse ¿si el coro que no cubre estos requerimientos no gana nada?, ¿En

dónde queda todo el esfuerzo, dedicación y amor por la actividad coral?, ¿si no es reconocida públicamente no existe?.

Por qué -como tanto lo han mencionado y solicitado los directores de coro- esto no se realiza en forma de concurso, si no de muestra pedagógica en la cual todos los alumnos tengan la oportunidad de ver a su compañeros cantar, y que el reconocimiento realmente se haga público, en donde se resalte el verdadero valor de la música que es: *la interpretación*.

Esas maravillosas interpretaciones de los coros de tan variados estilos, arreglos musicales, de tan variadas conformaciones, de niños, niñas, mixtos, con tan variados acompañamientos, con tan variados timbres de voz, con tan variadas canciones, con una gran gama de formas creativas de interpretar una canción, ¿porque solo unos cuantos son los afortunados de pisar un gran auditorio?, ¿porque solo unos cuantos se cree hacen música?

Este recorrido descrito me lleva a reflexionar mas allá de la instrumentación y operatividad de este ritual, sobre el valor educativo que este evento puede tener en una dimensión estético- educativa, y bajo este contexto quizá la pregunta que debiera guiar este trabajo no es ¿qué pasa más allá de la primera eliminatoria? si no ¿Que pasa antes de la primera eliminatoria? ¿Por qué los alumnos desean entrar y permanecer en el coro?, ¿Qué pasa con la identidad nacional?, ¿se potencia una experiencia educativa a partir de este evento?



Entrega de reconocimientos, Concurso de Interpretación del Himno Nacional, Centro Nacional de las Artes, etapa de Dirección Operativa, Mayo del 2010

CAPITULO IV.- “LAS VOCES DE LOS ACTORES “

El Himno Nacional

“Carta escrita para el concurso de expresión literaria de símbolos patrios 2009”

El Himno Nacional es uno de los símbolos patrios, que es mi favorito. Se preguntarán ¿Por qué?, les explicaré a detalle.

Desde que entre a la primaria *mi gran ilusión era estar en el coro*, cantar aprender canciones, pero sobre todo ir a grandes concursos y venerar al Himno Nacional, porque para mí siempre ha sido un gran privilegio el ser mexicano y haber nacido en esta hermosa patria. Pero lamentablemente a mi no me escogieron para el coro, en primero, ni en segundo, ni en tercero, mucho menos en cuarto año, ya me había resignado a que no iba a estar nunca en el coro.

Un día cuando iba en quinto grado, el profesor de música, nos hizo la dichosa prueba para estar en el coro, y yo pasé como siempre, normal, sin preocuparme siquiera, el maestro me indico lo que quería, y listo, hice la prueba, en cuanto termine me dijo una de las mejores frases que he escuchado en mi vida, “¡felicidades!, *estas en el coro*”.

Al otro día había ensayo, porque había muchos nuevos alumnos, entonces nos sentó el maestro de acuerdo a la voz, a mi me toco en la sexta fila, y entonces vocalizamos, y nos dio unas hojas de cómo cantar el Himno Nacional, empezamos a ensayar el himno, y en eso, desde enfrente, el maestro me dijo: ¡pasa a la segunda fila!, ¡wouu! Estaba tan emocionada, por fin estaba venerando a mi hermosa patria, no lo podía creer.

Los ensayos pasaron y el concurso llegó, yo estaba muy emocionada, por fin mi escuela y yo, tendríamos la gran dicha de cantar a nuestra patria el gran Himno Nacional, y demostrar que éramos los mejores.

El día del concurso mi abuelita me peino hermoso, pues sabía que era algo muy importante para mí, pues después de tanto ensayo y ensayo, había llegado la oportunidad, ¡la gran oportunidad!, de cantar nuestro orgulloso Himno Nacional.

Llegamos al lugar del concurso donde vimos unos hermosos bailes tradicionales, de Oaxaca y Nayarit, muy bonitos, luego llegaron los maestros y nos dijeron en qué lugar íbamos a ir pasando, finalmente llegó el momento de participar, los nervios y la presión eran demasiado, pero en mi cabeza solo retumbaba una frase; ¡voy a entonar el Himno Nacional con orgullo y honor!

Mi emoción era enorme, entonamos el himno y salimos del pequeño salón, aguardamos a que pasaran los demás, y con gran nerviosismo esperamos los resultados finales ¿Quién gano?, es la pregunta que todos los coros se hacían, y la gran respuesta es: ¡Es mi escuela!

De esta historia, y por esta razón es que yo pienso que el mejor símbolo patrio es el Himno Nacional, por que aprendí a valorarlo y a quererlo, con mi gran corazón mexicano.

Alumna: Suarez Ceballos Nayhelli Sarai
Integrante del coro de secundaria del Colegio Watson y Crick

4.1 Entre lo público y lo privado, “ser o no ser del coro..... he ahí el dilema”

Desde que entre a la primaria mi gran ilusión era estar en el coro, cantar aprender canciones, pero sobre todo ir a grandes concursos y venerar al Himno Nacional, porque para mí siempre ha sido un gran privilegio el ser mexicano y haber nacido en esta hermosa patria. Pero lamentablemente a mí no me escogieron para el coro, en primero, ni en segundo, ni en tercero, mucho menos en cuarto año, ya me había resignado a que no iba a estar nunca en el coro.

*Un día cuando iba en quinto grado, el profesor de música, **nos hizo la dichosa prueba para estar en el coro**, y yo pasé como siempre, normal, sin preocuparme siquiera, el maestro me indico lo que quería, y listo, hice la prueba, en cuanto termine me dijo una de las mejores frases que he escuchado en mi vida, **“¡felicidades!, estas en el coro”**.*

He sido profesora de educación musical durante más de diez años, y he realizado infinidad de *dichosas pruebas* para pertenecer al coro a todos mis alumnos, y nunca me había puesto a reflexionar sobre los significativo que puede ser para un alumno, de entre todos esos grupos, a veces de 15 estudiantes, a veces de 30, o quizá hasta de 50, pertenecer al coro.

Esta reflexión me lleva a plantearme una serie de cuestionamientos en torno al ambiente que envuelve la pertenencia al coro escolar, y en específico al coro que participa en los concursos de interpretación coral; ¿Cuánto tiempo tiene que esperar un alumno para que algún día llegue la oportunidad de pertenecer al coro escolar?, ¿Qué representa para él someterse a la dichosa prueba de canto, esperar la aprobación del profesor, y experimentar un sentimiento de felicidad o infelicidad?, ¿Por qué para un alumno es tan importante pertenecer o no al coro de su escuela?, ¿Por qué no le da lo mismo cantar en una ceremonia cotidiana de los lunes el himno nacional, que cantarlo en un concurso?, ¿Por qué si el canto

coral es una práctica cotidiana en el salón de clase, para el alumno no le da lo mismo cantar afuera que cantar adentro?.

Primeramente me parece pertinente abordar que se entiende por los conceptos de espacio público y espacio privado; la investigadora M. Z. Rosaldo (1974, pp. 17 a 42) menciona que lo privado y lo público constituyen lo que podríamos llamar una invariante estructural que articula las sociedades, jerarquizando los espacios, es decir, las actividades socialmente más valoradas, las que tienen un mayor prestigio, configuran o constituyen el *espacio de lo público*, es el espacio más valorado por ser, el del reconocimiento, de lo que se ve, de aquello que está expuesto a la mirada pública. Es decir, cuando una tarea tiende a hacerse valorar, tiende a hacerse pública, y tiende a hacerse reconocer.

El espacio público, al ser el espacio del reconocimiento es el de los grados de competencia, por lo tanto, del más y del menos. Por el contrario, las actividades que se desarrollan en el *espacio privado*, son las menos valoradas socialmente, fuere cual fuere su contenido, ya que éste puede variar, son las que no se ven ni son objeto de valoración pública. En el espacio público se contrastan las actividades -la competencia deportiva, los discurso político, etc.-, pero en el privado no hay forma de discernir los distintos niveles de competencia con ciertos parámetros que se puedan objetivar. Es el espacio -por lo tanto- de la indiscernibilidad, es decir que no es posible distinguir algo de otra cosa, que no hay una distinción de honor.

Todos los alumnos de un grupo pueden ser muy valorados de puertas adentro, pueden cantar con mucho ánimo, pero es imposible establecer unas pautas homologables que trasciendan esos límites de lo que no se ve, es a lo que la autora llama el ámbito de la indiscernibilidad.

Dentro del aula como he mencionado la práctica coral es parte del programa Artes-Música para la educación secundaria, en donde el alumno tiene

un acercamiento al canto coral por medio de la expresión, la cual se plantea como la relación entre la exploración de los lenguajes estéticos, la sensibilización ante las posibilidades expresivas de esos lenguajes y la *producción* de obras.

En el aula los alumnos tienen la oportunidad de conocer los principios y elementos del canto coral, con las cuales se pretende prepararlos para que posteriormente puedan utilizar lo aprendido con una intención expresiva, materializando sus avances a través de posteriores producciones sonoras.

La practica coral dentro del aula, -a la cual denomino espacio privado-, varía en función de la planeación que cada docente hace de su tiempo, algunos designan solo determinados periodos, cuando tienen que presentar alguna ceremonia, un festival, o un concurso, -que en ese momento se transforman en el ámbito público y el canto se ritualiza, -de lo cual hablare más adelante- y montan la canción ya sea con el grupo designado por las autoridades o por ellos mismos, o en su caso la misma canción para todo un grado, o toda la escuela.

Otros docentes realizan la práctica coral cotidianamente a lo largo del curso, montando canciones sin importar que estas, pudieran trascender al ámbito público, es decir se presentaran afuera del aula, mostrando de esta forma que la practica coral no necesita del reconocimiento público para ser valorada, ya que por sí mismo el canto nos lleva al campo de la experiencia estética, la cual según plantea el filósofo Hans Robert Jauss, en su libro “Pequeña apología de la experiencia estética” no solo apunta al gozo estético, ya que el autor plantea que el arte posee una pertinencia cognoscitiva, y menciona que el arte es un lugar de experiencia, esto significa que los seres humanos aprenden algo acerca de si mismos y del mundo además de estremecerse o gozar, y que del encuentro logrado con el arte, nadie vuelve sin una ganancia. (Jauss. 2002. P14)

En cualquiera de los dos casos los alumnos experimentan de alguna forma una especie de sentimiento de pertenencia ya sea dentro de su mismo grupo o de

su escuela, sin embargo el *coro escolar* traspasa el límite del ámbito privado al público, al dejar al descubierto que *solo unos cuantos* podrán pertenecer a ese selecto grupo, y que en ese momento el espacio público se convierte en un espacio de competencia, ya que el alumno tiene que esforzarse por cantar mejor, más fuerte, más afinado, tener mejor conducta, caerle bien al director de coro, en fin una serie de consignas que debe cumplir, si es que quiere ser parte del coro.



Ensayo de coro Maestra Esther, Noviembre del 2008

El alumno de secundaria busca a través del coro, un espacio en el cual pueda ser valorado por sus iguales, o por los mismos maestros, busca un reconocimiento de aquello que se ve, de aquello que está expuesto a la mirada pública, por lo tanto ve en el coro la oportunidad de hacerse visible, como se

muestra en la entrevista grupal realizada en abril del 2010 a alumnas de tercer grado de la secundario No 62.

ADA.- *¿Por qué les gusta estar en el coro?*
América.- Porque estamos representando a la escuela

ADA.- *¿Qué se necesita para estar en el coro?*
Montserrat.- Tener una buena voz haaaaaaa..... (Se escuchan risas generalizadas)

ADA.- *¿Qué más?, ¿El maestro les hace alguna prueba?*
Joceline.- Bueno eso fue en primero, ya cuando íbamos en segundo y en tercero, nada más decían que las del coro fuéramos con el maestro.

ADA.- *¿Qué pasa si alguien ya no quiere seguir en el coro?*
América.- Se salen, de hecho algunas se han salido

ADA.- *¿Por qué creen que se hayan salido?*
Joceline.- Porque aparte de que nos quitan las clases a veces es muy desgastante estar cantando tanto tiempo en los ensayos.

ADA.- *¿Y ustedes por qué no se han salido?*
Joceline.- Por que nos gusta
América.- Por que nos es divertido
Joceline.- Aparte por que nos ven las demás personas

ADA.- *¿La convivencia que se desarrolla dentro del coro es lo que lo hace divertido?*
Alumnas.- 1,2,3,4,5 ¡Si!
Nayhelli.- Y aparte por que están nuestras amigas, y se siente padre convivir.

ADA.- *¿Qué sienten cuando entran las chicas de primero?*
Nayhelli.- Las adoptamos como parte del coro, puesto que para el concurso somos un mismo coro, y no existen que las de primero, ni las de segundo, todas nos unimos para un mismo fin, ¡ganar el primer lugar para la escuela!

El director de coro no escapa a esta juego de visibilidad, el docente sabe de antemano que recibirá la convocatoria para participar en los concursos, para lo cual él se ha preparado con anticipación, puesto que de su participación depende el reconocimiento público de la escuela; en el director de coro recae el éxito o fracaso del coro y por lo tanto el reconocimiento de sus superiores y de su propio gremio.

De esta forma el concurso aparentemente propicia una cierta individuación que al instalar al coro en el espacio público, cada uno marca su lugar diferencial, como apropiación de espacios claramente delimitados que son configurados, por diferentes individualidades. Esta actividad que se instaura en el espacio público que suponen el reconocimiento, y que está íntimamente relacionada con el poder.

Michel Foucault menciona que el poder no puede ser localizado en una institución o en el Estado, pues está determinado por el juego de saberes que respaldan la dominación de unos individuos sobre otros al interior de estas estructuras. El poder no es considerado como algo que el individuo cede al soberano (concepción contractual jurídico-política), sino que es una relación de fuerzas, una situación estratégica en una sociedad determinada. Por lo tanto, el poder, al ser relación, está en todas partes; el sujeto está atravesado por relaciones de poder y no puede ser considerado independientemente de ellas. El poder, según dice, no sólo reprime, sino que también, produce efectos de verdad y produce conocimiento. (Foucault citado en White. 1992) Este concepto hace referencia a los mecanismos particulares que parecen susceptibles de inducir comportamientos y discursos.

Durante el concurso, los coros se instauran en un sistema de valoraciones y comportamientos prescritos, que deben someterse a las relaciones de poder que propicia el espacio público, es decir, en grados de competencia del más y del menos, los coros participan en diferentes cedos, de acuerdo a la jerarquía de la eliminatoria de menor a mayor, y entre los competidores –sea coro, escuela, directivo, o director de coro- según como lo asuma cada quien, se desarrolla una especie de lucha de poder, por lograr obtener el reconocimiento, la cual se trata de invisibilizar a través del discurso de quienes aparentemente tienen el poder de legitimar la decisión de quien debe seguir adelante.

En entrevista realizada con el profesor Pascual en mayo del 2009, se pone de manifiesto la valoración que se le da a la actividad coral, en función del reconocimiento que este puede lograr hacia la escuela, y por ende al directivo.

ADA.-¿Cómo ha sido el apoyo de la dirección, en cuanto a la preparación para el concurso?

*PAS.- Al principio, no es hablar mal de la directora que tuve, al contrario, me decía ¡valla maestro, porque es obligatorio!, pero yo no iba nada más por cumplir, yo al menos si me metía en mi trabajo, y comprometía a las alumnas, tan es así, que llegamos al castillo de Chapultepec, en otro año llegamos al Palacio de Bellas artes, y hemos quedado siempre en primer lugar en alguna de las etapas, tan comprometidos estamos con este trabajo, después *ella misma se dio cuenta de esta situación, y que realmente estaba comprometido con esto, y de nulo apoyo se fue al 100% de apoyo**

Cabe preguntarse si ¿el apoyo que se les da a los docentes para preparar al coro es por alguna presión institucional?, la cual obliga a todas las escuelas a participar, ¿si es por lograr un lugar sobresaliente en el concurso, y con esto el reconocimiento tan anhelado?, o simplemente ¿por el valor educativo que se le da a dicha actividad?



Ensayo de coro Maestras Susana y Alejandra, Noviembre del 2008

Sin embargo este juego de visibilidad y reconocimiento presenta una paradoja dentro del concurso, que de una manera muy sutil, se hace creer a los participantes que el concurso se instaura en un espacio público, cuando en realidad este concurso se realiza en un espacio privado al que solo tienen acceso solo algunos privilegiados del gremio educativo.

4.1.1 ¿Qué pasó entonces.....Quién ganó?

*Mi emoción era enorme, entonamos el himno y **salimos del pequeño salón, aguardamos a que pasaran los demás**, y con gran nerviosismo esperamos los resultados finales ¿Quién gana?, es la pregunta que todos los coros se hacían, y la gran respuesta es: ¡Mi escuela!*

He mencionado que el espacio de los idénticos se identifica con el espacio de lo privado porque, se está en un espacio de no-relevancia, es decir no tiene por

qué tener un sello propio, no se tiene por que marcar diferencias susceptibles de ser valoradas de acuerdo con grados, por lo tanto es un espacio de indiferenciación, es *lo indefinido* . Si bien es cierto que los alumnos que pasan su prueba, para pertenecer al coro, o son seleccionados por el director de coro por diversas razones, de alguna manera son diferenciados de los otros que no lograron entrar.

Dentro del mismo coro esta diferenciación se convierte en un espacio de indiferenciación, puesto que todos se someten a *un mismo espacio ritualizado*, en el concurso se le presentan al alumno una gran gama de elementos simbólicos, que bajo otros contextos quizá no le desencadenarían ese deseo de pertenecer al coro y participar en el concurso. Por ende, al analizar los concurso de interpretación coral es necesario pensarlos como acontecimientos en los que se entretajan, por una parte: *prácticas escolares* que tienen que ver con la enseñanza del canto coral que forma parte del curriculum, -que se convierte en una actividad extracurricular cuando se participa en el concurso., y por otra, *procesos simbólicos* que han favorecido la construcción imaginaria de la nación moderna. El fuerte componente simbólico y la carga política contenida en el concurso obligan a estudiarlo como proceso ritual.

Sin embargo yo cuestiono ¿lograr el reconocimiento de quién? puesto que *el concurso en todas sus etapas se realiza a puerta cerrada*, que quiere decir esto; en todas las eliminatorias que tuve la fortuna de poder introducirme, observe que este concurso *no es público*.

Parto desde la atmosfera dentro de la escuela en la que el ensayo una vez conformado el coro, se realiza dentro de algún salón cerrado, para tener mejores condiciones de acústica, o en su caso –en muy raras ocasiones- cuando no existen estas condiciones se hace en el patio, pero solo cuando no existen alumnos y no puedan interrumpir el ensayo, los miembros de la escuela rara vez

llegan a ver al coro en un espacio público a no ser que el directivo, en alguna ceremonia lo presente para otorgarle un reconocimiento público independientemente de su resultado en el concurso.



Ensayo de coro en el patio de la escuela, noviembre del 2009

En la primera eliminatoria de zona, que por lo regular se realiza en alguna escuela cercana, la interpretación se lleva a cabo en el salón de usos múltiples o en pequeños auditorios con los que llegase a contar la escuela, los coros son *invitados* a permanecer en los salones de la escuela, mientras en el salón donde se encuentran los jurados, los coros van pasando uno a uno, los padres de familia que emocionados, pretendían escuchar a su hijos cantar, se llevan una gran decepción al enfrentarse con la idea de que no pueden entrar al salón aún cuando el coro de su hijo este cantando, y no le queda más que recargarse en los vidrios del salón a tratar de escuchar algo de la interpretación.

La sensación de incertidumbre prevalece tanto en los alumnos como directores de coro, puesto que ni siquiera estos pueden entrar al *sagrado salón*

donde se examina a los coros, y qué decir del alumno que al no escuchar su nombre en la ceremonia de premiación se va con la sensación de no saber ¿en qué fallo, si le echo muchas ganas?, ¿Por qué gano el otro coro?, ¿Qué clase de concurso es este, en el que nadie te ve?, ¿Y dónde quedan los aplausos, por el esfuerzo realizado?.

Hablar de las etapas superiores, (dirección operativa, dirección general, y estatal), es hablar de todo un ejército de edecanes, maestros, y autoridades resguardando y controlando la entrada de *cualquiera que no esté invitado a dicho evento*, las eliminatorias se llevan a cabo en auditorios grandes, que pertenecen a alguna escuela o a alguna institución, algunos estos pueden ser: El centro Nacional de las Artes, palacio de Bellas Artes, Auditorio Alejo Peralta del IPN, Alcázar del castillo de Chapultepec, por mencionar algunos.

La entrada a estos auditorios como lo mencione es restringida, solamente entran los coros que han sido ganadores de las anteriores eliminatorias, los directivos de las escuelas, los jefes de enseñanza de las respectivas escuelas participantes, y autoridades invitadas con un alto grado de jerarquía. ¿Padres de familia? ¿Acaso ellos tendrían por qué entrar? ¡Si ellos no son parte del sistema educativo!

Con base a este planteamiento vuelvo a mi pregunta inicial ¿Qué clase de reconocimiento cree el alumno -que es el principal protagonista de este evento- va a obtener de este concurso?, ¿será el reconocimiento de su profesor de coro?, ¿El reconocimiento del director de la escuela?, ¿El reconocimiento de los demás alumnos que participan?. Quizá sea este el reconocimiento que sea más significativo para el alumno, *el de sus iguales*, aunque tal vez jamás los vuelva a ver después del concurso. La única vez que el coro ganador se hace presente públicamente fuera del gremio educativo, es en la ceremonia del 16 de septiembre que ofrece el Presidente de la República en el Ángel de la Independencia, y es un solo coro de entre miles el que canta.

Si el concurso aparentemente hace que el alumno se instaure en el ámbito público del reconocimiento del gremio escolar, entonces me cuestiono ¿por qué se hace a puerta cerrada?, ¿por qué no se muestra a los ganadores en algún concierto público?, ¿por qué no se realizan visitas a las escuelas de los diferentes coros?.

Estos cuestionamientos inevitablemente me conducen a plantear mi tesis original la cual ineludiblemente me lleva a mostrar cómo opera este concurso bajo una perspectiva ritual, en donde de acuerdo al antropólogo Rodrigo Díaz Cruz (1998. P. 225), si bien es cierto que los rituales presentan una dimensión pública *no es necesario que todo ritual contemple una audiencia*, se puede pensar en rituales ejecutados por un solo actor o solo un grupo selecto, que siga las reglas que son de dominio público –enseñadas y aprendidas socialmente-, en los concursos existe un proceso de selección de los participantes y a través de las eliminatorias se van excluyendo uno a uno los coros que quedan en el camino, en donde se puede apreciar un cambio de estado, al que el antropólogo Víctor Turner definió como *ritos de paso*

Turner utiliza las aportaciones de Van Gennep, en donde sostiene que los ritos de paso son todas aquellas actividades simbólicas que acompañan cualquier cambio de lugar, posición social, edad o estado. Según el modelo de paso de Van Gennep, Turner identifico un proceso de tres etapas del ritual:

fase preliminar o de separación, son las conductas simbólicas por las que se expresa el aislamiento de un individuo, conjunto de individuos o grupo del resto de la colectividad a la que pertenecen, es la separación de una posición anterior en la estructura social, alejamiento de un estado, o ambos,

Fase liminal expresa el hecho de que por el momento el sujeto está aislado de la vida normal de la comunidad, puede considerarse como una muerte simbólica para el nacimiento a una nueva vida social. La situación del sujeto es ambigua. El *limen* es el margen, la frontera o el umbral. Durante este estado el sujeto es un pasajero, es ambiguo, está atravesando un estado en el que se encuentran muy pocos o ningún atributo tanto del estado pasado como del venidero, es la situación de ambigüedad de las prácticas rituales caracterizada por la creación o definición de un entorno cultural, distinto al previo y al siguiente,

Y la *fase postliminal o de integración* que expresan la aceptación de su nuevo status. Se levantan las restricciones impuestas anteriormente y es frecuente encontrarnos elementos de comensalidad (comidas o festejos comunitarios). Es la agregación en el estado de llegada cuando se consuma la transición hacia el nuevo estado del individuo adoptando una serie de características de identidad estables, a partir de ese momento, con derechos y obligaciones, de tipo estructural, claramente definidos esperándose del individuo que se comporte de acuerdo con ciertas normas de uso y patrones éticos.

El alumno entra en este rito de paso al aceptar someterse a las reglas del concurso que establecen los guías –directores de coro y organizadores - el alumno pasa por la fase de separación al ser excluido de los demás miembros de su grupo o de su escuela y ser seleccionado para participar.

Una vez que es miembro del coro, este se somete a rigurosos ensayos, en el que el alumno se encuentra en una situación de ambigüedad, es separado de la cotidianidad de su escuela, para concentrarse en su umbral, no es un experto cantante, pero tampoco es como los que no están dentro del coro, en el concurso es uno más de los que se encuentran en el límite de ser el ganador o no serlo

El alumno se adentra a la nueva estructura que plantea el concurso, el no es en su totalidad el adolescente juguetón, distraído o quizá descuidado que suele

ser, pero tampoco puede dejar de ser quien es y adopta *de forma momentánea* una postura totalmente estilizada, de nacionalismo y amor a la patria, el alumno se encuentra en un período de reestructuración de sus ideas, puesto que las normas ya no son estipulados por su director de coro, si no son otras las autoridades encargadas de organizar el evento y lo que le lleva a observar la estructura interna y el cómo debe asimilarla,

Turner señala que el periodo marginal o de liminalidad es una situación inter-estructural, en la que se produce la innovación y el cambio, ya que existe una especie de espacio interior de la vida social que elude la normatividad vigente, en el que los patrones codificados se diluyen o desaparecen, y se crea una especie de estadio de suspensión del campo normativo, durante esta fase la persona adquiere una identidad de *ya no/ todavía no* es decir expresa la ambigüedad de la interestructuralidad, lo liminar, subraya Turner (citado en Ferreiro, 2005, 26) “es el reino de la posibilidad pura, de la que surge toda posible configuración idea y relación, y se opone a las categorías estructurales que identifican a una comunidad de ahí su potencia subjetiva *como si* para imaginar otros modos de pensar, sentir y actuar”.

Finalmente en la fase postliminal, el alumno adopta su nuevo estado, que puede estar permeado de felicidad o infelicidad, por haber ganado o no, sin embargo su identidad ya no es la misma de cuando salió de su escuela, el ahora lleva a ciertas ciertos modos de comportamiento, ciertos elementos estructurales que sabe debe tener un alumno que participa en un concurso tan importante.

El carácter esencial de esta liminalidad es la *Communitas*; la liminalidad es una expresión de la *communitas* cuando los rituales son comunitarios (más de un sujeto). *Communitas* es la modalidad de relaciones sociales que se establecen durante el periodo liminal, es un modelo de sociedad en cuanto a comunidad e incluso comunión, sin estructurar o rudimentariamente estructurada y relativamente indiferenciada, de individuos iguales que se someten a la autoridad genérica de los ancianos que controlan el ritual. Sin embargo la *communitas* solo

puede entenderse relacionada de alguna manera con la estructura en el que la norma es reiterada, ya que la transgrede. La *Communitas* sostiene la existencia de un *esencial nosotros*, una comunión entre los individuos (Ferreiro, 2005, p, 26), se refuerza la idea de formar parte del rito y de homogeneidad formando parte de la comunidad, el ritual sirve para definir *lo normal* y el camino a seguir para formar parte de la *communitas*.

En el coro escolar que participa en los concurso, se establece la comunión entre los mismos participantes, y de los otros coros asistentes al evento, se desarrolla una especie de solidaridad e incertidumbre, en la cual cada coro se siente parte de una comunidad privilegiada *por haber sido elegido* individual y colectivamente , para participar en ese evento, y esta sensación de formar parte de la comunidad se va acentuando, puesto que van pasando de un estatus a otro de mayor jerarquía, conforme van transcurriendo las eliminatorias, ya que aquellos coros que logran llegar a la gran final estatal, se puede decir que han aprendido el camino a seguir para formar parte de esa *comunidad selecta* de entre tantas escuelas de su entidad..

La situación de *communitas* es indisoluble del estado de liminalidad del rito de paso, los individuos pertenecen durante ese periodo a algo más homogéneo que su entorno habitual, es una comunidad idealmente imaginada, que no se localiza en ningún sitio en concreto, los ritos reafirman la situación de *communitas*, ya que tienen como objetivo recrear esa sociedad ideal que no existe en la práctica, pero si forma parte del pensamiento, de la creencia, Turner (citado en Ferreiro 2005, 26) propone que siempre es posible encontrar de manera simultánea movimiento y estructura, preservación y cambio. El alumno que participa en los concursos se pretende comparta una supuesta homogeneidad de pensamiento y de creencia con respecto a la idea de identidad nacional imaginada, que siguiendo la idea de Turner puede ser compartida, o cambiada, es decir se trata de transmitir una especie de reformulación de esa creencia de

comunidad para poder transmitir que la sociedad funciona conforme a los parámetros definidos.

Considero que existe una línea imaginaria muy sutil que marca la división entre lo privado y lo público, de modo tal que deja al descubierto que entre lo privado y lo público hay una articulación disimétrica, no es una relación de simetría ni de complementariedad: en una de las categorías se ha puesto siempre lo valorado socialmente y en la otra lo no valorado, sin embargo existe una especie de muro de arena, en donde se puede entrar y salir al espacio público sin dejar rastro, borradas las huellas. Los integrantes del coro, circulan en este evento por el espacio de los idénticos, en donde no se sabe que parámetros funcionan o dejan de funcionar para el reconocimiento individual.

4.2 El canto ritualizado, del salón de clase al concurso

Al otro día había ensayo, porque había muchos nuevos alumnos, entonces nos sentó el maestro de acuerdo a la voz, a mi me toco en la sexta fila, y entonces vocalizamos, y nos dio unas hojas de cómo cantar el Himno Nacional, empezamos a ensayar el himno, y en eso, desde enfrente, el maestro me dijo: ¡pasa a la segunda fila!, ¡wouu! Estaba tan emocionada, por fin estaba venerando a mi hermosa patria, no lo podía creer.

Los ensayos pasaron y el concurso llegó, yo estaba muy emocionada, por fin mi escuela y yo, tendríamos la gran dicha de cantar a nuestra patria el gran Himno Nacional, y demostrar que éramos los mejores.

¡Del salón de clase al concurso.....! Durante el proceso de observación que realicé para esta investigación, -y por qué no mencionarlo-, de acuerdo a mi propia práctica como maestra de educación musical, cuantas veces me cuestioné ¿si era mejor ganar o perder?, por todo el proceso educativo y administrativo que

implicaba -para el profesor, los alumnos, y los directivos-, el participar en el concurso, y ganar una y otra y otra eliminatoria.

Yo creo que el nivel de los concursos pudiera elevarse, si todos los maestros estuviéramos dispuestos a trabajar un poquito más en nuestras escuelas, yo me siento satisfecho y a veces me dicen para que dar más, si no recibes nada. Si recibo, esto es más de lo que me pudieran dar, entonces yo, si me gustaría que todos los maestros estuvieran dispuestos, lo que les falta es disposición, para avanzar en el estudio, en la investigación, como trabajar y en la práctica coral, porque es muy importante hacerlo. Antes mi hijo cantaba mucho, en los tiempos de Luis Sandi era un requisito cantar en la secundaria y todo esto se ha olvidado y en mi escuela si cantan y cantan mucho. (Entrevista realizada con el profesor Raúl, el 11 de junio del 2009)

Si realizara esta misma pregunta al alumno, creo saber exactamente cuál sería su respuesta inmediata, ¿qué hay del director del coro?, acaso se le pregunta ¿si quiere participar o no?, ¿Qué condiciones requiere, para preparar al coro?, ¿Qué sensación le causa el participar?, ¿Cómo transforma su practica el hecho de someterse a un juicio público con los expertos?.

Estas interrogantes dan pauta para analizar los elementos estructurales relacionados con la practica vocal que hacen la diferencia entre el *adentro* y *afuera* es decir entre *lo público* aquel espacio más valorado por ser, el del reconocimiento, de lo que se ve, y *el privado* que son aquellos espacios que no se ven ni son objeto de valoración pública.

De acuerdo al programa de estudios para la Educación Secundaria 2006, el canto coral es una práctica cotidiana que se realiza a lo largo de los tres años de secundaria, en donde se propone que por medio del canto el alumno ejercite, los principios básicos de la técnica vocal, ubique el contexto histórico de las

canciones, que interprete diferentes modalidades de canto, que interprete el himno nacional, etc.

Como mencione el canto coral se realiza cotidianamente en los salones de clase, los maestros hacen uso de su creatividad, y practican las más variadas canciones mexicanas, extranjeras, viejitas, modernas, de amor, de desamor, de niños, de adultos etc. El maestro de música en su práctica cotidiana enseña a los alumnos, los principios básicos de la técnica vocal, que implica el desarrollo de la afinación, por medio de la vocalización, ejercicios de respiración, cuidado de la dicción y el matiz, etc. Este puede o no realizar presentaciones dentro de la misma escuela, sin embargo, el simple hecho de cantar en grupo ya es en sí una experiencia placentera para el alumno, por medio de la cual adquiere significados sociales a través de la música.

La práctica cotidiana que se lleva a cabo en el salón de clase varía de acuerdo a las diversas formaciones académicas del maestro de música: instrumentistas, compositores, etnomusicólogos, educadores musicales, cantantes, quizá algunos docentes con mayor experiencia que otros en el manejo del canto, quizá unos con mas repertorio que otros, quizá maestras cantando como hombres, o maestros cantando como mujeres, son muchas las variables y las técnicas de que el maestro de música echa mano para enseñar a cantar a los chicos, pero siempre realizando su práctica cotidiana.

¿Qué pasa cuando el maestro recibe de su director la orden de que tiene que participar en el concurso?, ¿De qué forma se transforma la práctica cotidiana del canto en el salón de clase?, ¿Qué hace la diferencia entre un coro y otro?

Cada director de coro utiliza un sin fin de estrategias y elementos simbólicos que para el marcan la diferencia entre el ganar o el perder, cada maestro hace uso de esos elementos del campo de la música, transportados al campo educativo, tales como: la técnica vocal, la dirección coral, la ubicación

espacial etc. para mostrar calidades diferenciales en las interpretaciones vocales de sus alumnos, con el fin lograr un grado de eficacia contundente en concurso de interpretación coral.

La práctica cotidiana del canto coral se transforma en un performance, en el cual los haceres propios de los sistemas musicales son utilizados de múltiples formas, como símbolos instrumentales por los directores de coro, en el cuales recae la gran responsabilidad de la imagen pública.

El coro reflejará la efectividad del director tanto como maestro y como técnico de ensayos. Los sonidos de su coro serán un testimonio de su capacidad para transferir su conocimiento, aumentar y refinar sus técnicas pedagógicas, generar y mantener en los cantantes la dedicación a las disciplinas vocal y musical, dar forma a las sutilezas silábicas y melódicas, expandir el conocimiento y destrezas técnicas del coro, y de guiar al grupo a la ejecución artística en el ritual

4.2.1 Elementos simbólicos del canto ritualizado

Víctor Turner (1987, citado en Ferreiro, 2005) subraya la importancia al estudio de los símbolos para la comprensión de los rituales, debido a que, por un lado considera que son los instigadores de la acción social convergente, de donde emerge el campo ritual y, por otro que constituyen dispositivos evocadores de experiencias vividas en otros rituales. La operación de los símbolos, permite simultáneamente preservar las normas que otorgan identidad al grupo y transformarlas, al generar las condiciones para la emergencia de una experiencia individual que apuntala las diferencias, y de un sentimiento de fusión (*communitas*), del que brota la experiencia de identidad. Este doble funcionamiento de los símbolos favorece la conexión de las condiciones externas con la vida íntima del sujeto, lo que a su vez permite comprender la eficacia del ritual.

El antropólogo menciona que los símbolos son mecanismos mediadores que les permiten a los individuos dar forma a la realidad. Los símbolos rituales son multivocales, susceptibles de muchas significaciones, pero sus relaciones tienden a unificar significados contradictorios, y a polarizar significados entre fenómenos psicológicos y valores normativos.

No obstante subraya que esta polarización se produce durante el drama ritual, por la profunda vivencia que producen, el canto, la danza, la pintura del cuerpo, el uso de alucinógenos, de alcohol etc. se infiere entonces que la incorporación de algún hecho estético que transforme el estado de conciencia del sujeto conduce al intercambio de cualidades entre los dos polos del símbolo, de manera que el referente biológico es ennoblecido, y el normativo cargado de significado emocional. (Turner, 1980 p, 55, citado en Ferreiro, 2005, p, 319)

Para la exploración de los símbolos rituales, Turner establece una diferencia entre *símbolos dominantes e instrumentales*. Los primeros favorecen la construcción del campo ritual y permite la convergencia imaginaria de los valores axiomáticos (representativos de la sociedad como puntos relativamente fijos) “todos los símbolos dominantes tienen un abanico o un espectro de referentes vinculados entre sí por algún modo de asociación muy simple, que por su misma simplicidad les permite poner en conexión una gran variedad de significados”.

Los segundos además de plantear un conjunto de mecanismos de sentido que solo tienen validez en el aquí y en el ahora (son símbolos situacionales que generan calidades situacionales en la experiencia), orientan la acción ritual propiamente dicha, remarcan la teleología específica de cada ritual: sus fines explícitos que son susceptibles de transformación durante los procesos de interacción y marcan el horizonte jurídico de la comunidad, por lo que apuntan directamente a la obligatoriedad normativa y la refuerzan. (Turner, citado en Ferreiro, 2005, p, 319)

Víctor Turner relaciona estrechamente los significados de los símbolos con la semántica de los términos: de hecho explica que todos estos referentes también podrían agruparse en dos *polos semánticos* que llamará: “*emotivo*” (referentes de carácter fisiológico, que se correspondería con el polo sensorial, con respecto a las conductas de los participantes) y “*normativo*” (referentes a las normas de la sociedad en sí, correspondiente con el polo ideológico). Según esta perspectiva teórica Turner añade que en su opinión, esta polaridad es un rasgo universal de los símbolos rituales de cierta complejidad semántica. De la unión de estos polos se da la *relación entre norma y deseo* que según el autor hace lo normativo deseable, lo que apuntala la eficacia del ritual.

Un mismo símbolo puede desempeñar en ciertas ocasiones y en ciertas circunstancias funciones dominantes, y en otras, funciones instrumentales, en este sentido, los ámbitos de validez local para la dominancia, no se encuentran definidos, necesariamente por las formas de regulación general del espacio ritual, si no que se suscitan en el seno mismo de los rituales, -- en los límites de cualquier secuencia simbólica completa, en el tejidos de acciones, interpretaciones y afectos del ritual mismo—o bien, exceden al campo restringido de un ritual para constituirse en recursos simbólicos de articulación estratégica entre rituales particulares. (Turner, 1980 p, 55, citado en Ferreiro, 2005, p, 320)

En otras palabras es en el campo ritual donde se generan las funciones como las propiedades que los símbolos asumen; por tanto un símbolo ritual se constituye como tal solo al interior del campo.

Para el concurso el director de coro retoma y potencia elementos propios de los sistemas musicales que cotidianamente no se utilizan en la práctica del canto en el aula tales como: *la técnica vocal, la ubicación espacial, y la dirección coral*, los convierte en símbolos instrumentales que crean una cualidad *ética afectiva* entre el campo normativo que encierra la rigurosidad de los ensayos, y el

campo emotivo que desencadena la música, y los utiliza como un recurso simbólico de articulación estratégica en el concurso.

La técnica vocal

El profesor de música en su práctica cotidiana del canto coral en el aula, realiza ejercicios encaminados a lograr el desarrollo de las cualidades vocales de los alumnos, sin embargo dentro del aula el profesor se encuentra con diversos factores –sobre todo en el nivel secundaria- que dificultan que todos los alumnos desarrollen la técnica de igual forma; en secundaria cuando el profesor enseña el canto se enfrenta al cambio de voz de los hombres, en donde en los primeros grados todavía hay hombres que conservan su voz blanca, hombres que se encuentran en el proceso de cambio y hombres que ya han cambiado de voz, en los últimos grados casi la mayoría de los hombres han cambiado de voz.

A diferencia de la práctica del canto en primaria –donde todos los hombres tienen la voz blanca- en secundaria esta es una particularidad que determina las prácticas que cotidianamente se realizan en el aula puesto que el profesor enseña las canciones al grupo tratando en lo posible de encontrar la mejor tonalidad para que ambas voces – hombres y mujeres- desarrollen la afinación lo mejor posible, sin embargo esto –por supuesto- no se logra en su totalidad; sin embargo esta situación no necesariamente evita que se cante, el que algunos alumnos no encuentren o no puedan entonar la melodía con la afinación exacta, *no altera el resultado de la interpretación dentro del aula.*

Esta situación que no afecta la práctica cotidiana en el aula, puesto que no se excluye a un alumno del canto por tener una voz grave o aguda o por no alcanzar las notas exactas, en el concurso el registro de la voz hace de este evento, un ritual primordialmente femenino –en secundaria-, puesto que en la mayoría de las eliminatorias los coros son integrados por niñas.

SUSANA.- En un principio se les hace pesado, más cuando cantamos los lunes que es la ceremonia, hacen como que cantan o no cantan nada, pero si va a haber un concurso, todos quieren participar, donde hay un interés por estar ahí, prácticamente el interés vendría siendo la palabra concurso ¿no?, pero sin embargo todos quieren participar, ahorita por ejemplo todos me dijeron ¿y porque a nosotros no nos lleva maestra? Porque hijos ustedes, cambian mucho de voz y entonces yo necesito las voces de mujeres que son agudas, que no tienen ningún cambio, ningún gallito ni nada. (Entrevista realizada el 11 de junio del 2009)

La afinación de los coros es uno de los símbolos instrumentales de mayor peso en el concurso; el director realiza innumerables, variados y creativos ejercicios de vocalización –en ocasiones excesivos- encaminados a desarrollar la mejor emisión del sonido, para lo cual el profesor tiene que usar métodos indirectos para influenciar la voz, como imágenes, sensaciones musculares en órganos adyacentes y el entrenamiento del tracto vocal.

Para lograr el máximo desarrollo vocal el profesor también acentúa los ejercicios de respiración que cotidianamente no son de forma rigurosa, para el concurso la respiración se convierte en un elemento de gran importancia en la emisión del sonido, ya que de ella dependen, en gran parte, la calidad de la voz. La respiración afecta a la interpretación de la canción, pues aspectos como el fraseo y la intensidad están directamente relacionados con la capacidad y ritmo respiratorios, los ejercicios van encaminados al desarrollo y aumento de dicha capacidad en el tiempo y el control de la presión, lo que habitualmente se llama apoyo.

Cada director echa mano de las metodologías existentes para el desarrollo de la afinación del coro y el desarrollo vocal, sin embargo el maestro construye sus propias estrategias para lograr el objetivo, tratando de generar intensas experiencias que vuelvan deseables el dominio de la técnica a pesar de la rigurosidad con que la realizan algunos coros, como lo manifiesta el profesor

Pascual en entrevista realizada el 28 de mayo del 2009 (Profesor no especialista en música)

PAS.- Yo creo que a veces exageran, lo viví en el castillo de Chapultepec, cuando llego el colegio Reina Isabel, de por San Ángel, conozco al maestro Saúl, y llevó ¡60 niñas!, y yo en la vida había visto que, ¡había escuchado las voces!, pero haber visto que hicieran un movimiento a la hora de hacer una empotración de voz, o de una tonalidad ya sea más aguda o más grave, hacer el movimiento corporal a la hora de cantar, eso jamás lo había visto y lo vi con ellos, ellos hacían la técnica de canto como si fueran a lanzar cantantes profesionales para la radio, yo tenía una niña que le encantaba cantar, imita a Amanda Miguel y Daniel Romo, pero eso lo hace ella por gusto, y lo que yo tengo que hacer es apoyar ese gusto que ella tiene, más no imponer, yo siento que algunos maestros de música imponen, les dicen del movimiento hazle así, y si no lo hacen ya está mal, y yo en mi experiencia de que no soy profesor de música he aprendido ciertas situaciones, cierta experiencia para colocar las voces, y siento que algunos profesores de música están aferrados en su trabajo, ¡pero bueno cada quien sabe!.

Profesor Raúl en entrevista realizada el 11 de junio del 2009

RAUL.- Yo he escuchado invariablemente las quejas de los maestros, compañeros míos que dicen, -es que no se puede-, -es que, a qué horas si no tengo tiempo. Yo tengo algunas ventajas por ejemplo yo estoy concentrado en esta escuela en la mañana tengo 35 horas y en la tarde 7; la escuela tiene una inercia de trabajo, entonces cuando yo llegue, veía que había actividades después en la tarde, entonces yo solicite permiso para trabajar con las niñas de la mañana con el coro en la tarde y trabajo 3 días a la semana de 1:40 a las 3:30, estas horas no me las pagan, estas horas yo las doy por gusto, porque me gusta el trabajo coral, pero el trabajo es también de convencimiento de las niñas, porque tienen muchas actividades y que logren quedarse ya es un triunfo, entonces yo creo que si se puede, nada más que creo yo el primer requisito para los compañeros maestros es que les guste el canto coral, si les gusta, si tienen una pasión por ese trabajo, no hay obstáculo para poder ir y trascender y de reconocer el trabajo de otros, por ejemplo yo reconozco que necesito especializarme, estudiar más, no digo que uno

llegue a lo máximo, constantemente uno debe estar trabajando para actualizarse, pero el ya decidir hacerlo, ya es la mitad del camino

Cada maestro realiza practicas y estrategias encaminadas al desarrollo de la técnica vocal, que en el aula quizá parecerían demasiado rigurosas o quizá exageradas, sin embargo para el concurso se justifican todos los métodos que el profesor pueda implementar para el logro de la afinación, matiz, impostación, registro, armonía del coro y ensamble de las voces.



Ensayo del Coro de la maestra Susana Noviembre del 2008

La ubicación espacial

Cada escuela de acuerdo a sus instalaciones asigna espacios para impartir la clase de música, algunas escuelas cuentan con salones de clase específicos para la materia de música, por considerar que esta actividad requiere de condiciones especiales para su impartición, estos espacios pueden ser un salón de usos múltiples o un aula específica.

Algunas escuelas que no cuentan con espacios específicos para la materia, esta se imparte en el salón de cada grupo, los cuales varían en número de entre 20 a 50 alumnos aproximadamente.

La practica coral que se desarrolla en el salón de clase, teniendo o no espacio suficiente, comúnmente no se requiere de una formación específica para realizarla, los alumnos cantan en sus lugares, solo en ocasiones especiales como festivales o ceremonias se les asigna una formación.

En el concurso la ubicación espacial del coro se convierte en un símbolo instrumental, debido a que en ella se deposita la imagen visual del coro, en maestro designa a cada integrante una ubicación espacial estratégica, que considera puede ser clave para el efecto sonoro que se quiere lograr.

Esta ubicación espacial puede ser de múltiples formas, en dos líneas formando un semicírculo, en filas por estaturas, por la distribución de voces, en hombres y mujeres, -cuando hay-, en diversos niveles utilizando implementos como bancos o plataformas, etc.

Cada alumno es cuidadosamente seleccionado, para *ocupar su lugar* en el espacio del coro, esta ubicación espacial es ensayada con gran rigurosidad una y otra y otra vez, -la entrada, la ubicación y la salida- sin descuidar la presencia estilizada de cada movimiento, cada elemento del cuerpo, las manos, la cabeza,

los pies, el ángulo, cada movimiento está planeado para dar una imagen de perfección y heterogeneidad del coro.

Este elemento simbólico que en el aula no tiene gran relevancia, en el concurso se instrumenta de tal forma que el director deposita gran parte de sus esperanzas de ganar en la mancuerna que conjugan la interpretación vocal y esta imagen visual del coro.



Concurso de Interpretación de la Interpretación del Himno Nacional, Centro Nacional de las Artes, Mayo del 2009

La dirección coral

La dirección coral es en el concurso otro de los símbolos emblemáticos que se instrumenta para depositar en esta, toda la comunicación silenciosa que existe entre el coro y el director.

En el aula la figura del director como tal no se hace presente con la fuerza evocativa que tiene en el concurso, la figura del director en el aula puede o no estar presente, puesto que el maestro a veces funge como instrumentista, o realiza recorridos dentro del aula para verificar los elementos propios de la técnica vocal y no necesariamente tiene que estar al frente dirigiendo la interpretación.

La dirección coral en el concurso es un símbolo indispensable, es inimaginable que algún coro se presente sin director, si por alguna razón este no pudiera asistir a su eliminatoria se tendría que buscar a un sustituto inmediatamente.

Pareciera que la labor del director es simplemente pararse al frente y hacer movimientos extraños con las manos, la pregunta es ¿Qué significan esos movimientos?, ¿qué extraña comunicación se establece entre el coro y el director?

En el concurso la dirección coral se convierte en otro de los símbolos instrumentales que los maestros utilizan para mantener la motivación del coro, pues con ella, se establece un nexo afectivo y un sistema metafórico vis cual en donde se echa mano de los elementos técnicos que el maestro ha aprendido o inventado para lograr transmitir todas las indicaciones deseables en la interpretación de los alumnos.

Dirigir no es marcar el compás, -aunque para dirigir es imprescindible saber llevarlo con toda exactitud- dirigir implica: recrear, conducir, guiar, ejecutar, representar con el gesto, es decir *interpretar*.

Cada director establece sus propios códigos de comunicación sin embargo dentro del academicismo musical se le juzgaría al director de haber realizado o no una buena dirección si tuvo Independencia de manos, expresión, fraseo, línea melódica, articulación, traslados de la línea de inflexión, tensión melódica, armónica y rítmica, volumen, intensidad de la música, calderones, pausas y reanudación de la música, cambios graduales del tempo, dinámica, desdoblamientos, accelerandos, ritardandos, ritmo, compases normales y dispares regulares e irregulares, anticipaciones, subdivisión sobre la marcha, equilibrio coral, acentos, apoyos, obras o fragmentos sin compás, unidad de pulso, afinación, cambios de expresión etc.

Si bien es cierto que en el academicismo musical existen parámetros que guían el *deber ser* de la dirección coral es un hecho que en el concurso cada maestro hace de su dirección todo un performance puesto que deposita en esos movimientos, sus emociones, sus conocimientos, su esperanza, su comunicación su anhelos, su esfuerzo, su tiempo, la felicidad o infelicidad de sus alumnos etc. y esto no se enseña como marcarlo en la escuela de música.



Profesor pascual dirigiendo al coro en el patio de la escuela, Mayo del 2009

4.3.- De la recepción artística, la identificación estética

Llegamos al lugar del concurso donde vimos unos hermosos bailes tradicionales, de Oaxaca y Nayarit, muy bonitos, luego llegaron los maestros y nos dijeron en qué lugar íbamos a ir pasando, finalmente llegó el momento de participar, los nervios y la presión eran demasiado, pero en mi cabeza solo retumbaba una frase; ¡voy a entonar el Himno Nacional con orgullo y honor!

¿Qué significa entonar el Himno Nacional con orgullo y honor?, Hans Robert Jauss, menciona que el contemplador en la recepción estética de una obra de arte, puede ser liberado mediante la satisfacción estética, de de aquellas

experiencias ajenas que consigo trae a cuestras la propia obra, y ser conducido así mismo hacia una identificación comunicativa u orientadora de la acción, a lo que denomina *catarsis*. (2002, p.43).

La *catarsis* como propiedad esencial de la experiencia estética explica porque la mediación de normas sociales a través de imágenes del arte, posibilita una toma de distancia frente al imperativismo de las prescripciones jurídicas y la coacción de las instituciones y de este modo un espacio para la libertad: a la experiencia comunicativa, le precede en el medio del arte una liberación del espectador frente al mundo de los objetos a través de la imaginación.

Menciona que el espectador también puede encontrar un placer puramente individual en la liberación solitaria del sentimiento o quedarse en el mero placer del espectáculo. El espectador liberado por el placer en los objetos trágicos, puede, más allá de la mera identificación hacerse cargo de lo ejemplar de la acción, pero también captar la enajenación de esa identificación, darse cuenta de ella y neutralizarla éticamente tras quedarse en un asombro ingenuo por los hechos del héroe. (p.78)

Jauss plantea en su *pequeña apología de la estética* tres elementos fundamentales de la tradición estética: *poiesis*, (experiencia estética mediante la producción de una obra de arte), *aisthesis* (*una obra de arte puede renovar la percepción de las cosas*) y *catharsis* la cual como se ha mencionado plantea la idea de que la obra de arte no solo proporciona una recepción estética, la cual se mueve entre el conocimiento mediante los sentidos y el conocimiento racional, si no que la *catharsis* proporciona al contemplador un espacio liberador para la imaginación, puesto que la obra de arte, se encuentra cargada de diferentes concepciones, sentimientos, ideas, que de alguna manera le son ajenas al espectador, por qué no son las que él se ha formado de la obra, si no que son las que otros se han formado de la obra y que se tratan de transmitir, imponer, legitimar etc. lo cual de acuerdo a Jauss propicia que la obra de arte tenga

implícita una acción comunicativa hacia el contemplador, que proporciona ciertas normas establecidas de como *debiera ser* el comportamiento del contemplador respecto a la obra.

Jauss menciona que la catarsis, es ese espacio liberador de la imaginación, en donde el contemplador –que para la investigación tomaré como el alumno que interpreta canciones, pero que a la vez las percibe, al que denominare corista--, puede dar pie a esa gama de sentimientos que le transmite la obra, o simplemente observarla, de igual forma el alumno corista, puede seguir las *normas de acción establecidas*, que de alguna forma sus profesores, o las autoridades, les han transmitido de la forma en que *debiera comportarse*, o sentir cuando entona el himno nacional o canciones mexicanas, que pueden ser de honor, respeto, admiración, orgullo, honor, identidad etc. porque así se lo demanda las prescripciones jurídicas de la sociedad, sin embargo también el corista, pudiera captar también la enajenación de esa identificación, es decir darse cuenta de las prescripciones de la acción que el *debiera tener* con respecto a la obra, y las puede o no seguir, y de alguna manera neutralizarlas, es decir manifestar su forma liberadora, con diferentes acciones inocentes, de rechazo, burla, o indiferencia, con respecto a la obra,. De esta forma el autor enuncia su cuarta tesis en la que se refiere a la función de la acción comunicativa de la obra:

Cuarta tesis (p. 76), “ Se estrecharía la función social primaria de la experiencia estética si el comportamiento hacia la obra de arte quedara encerrada en el círculo de la experiencia de la obra y la experiencia propia, y no se abriera a la experiencia ajena, lo que siempre ha llevado a cabo en la praxis estética en el nivel de identificaciones espontáneas como admiración, estremecimiento, emoción, comparación, risa, y que solo el esnobismo estético ha podido considerar como algo vulgar”, [...] precisamente en tales identificaciones, y no únicamente a partir de las reflexiones que suscitan, el arte transmite normas de acción, y lo hace de un modo que permite mantener abierto un espacio de juego para la libertad humana, entre el imperativo de las prescripciones del derecho, y la coacción inadvertida de la socialización por las instituciones sociales.

El himno nacional ha generado diversas formas de recepción artística, tanto para salvaguardar los símbolos patrios, cristalizar los ideales, fomentar la conciencia cívica, fortalecimiento de la identidad nacional, comprender la trayectoria histórica, promover la honra, enaltecer los valores y el sentimiento patriótico etc. (Instituto de investigaciones legislativas, 2005). Hans Robert Jausss menciona que las obras de arte existen en un marco configurado por su recepción, es decir, por las interpretaciones que de ellas se han hecho a lo largo de la historia, esta recepción, es un proceso abierto de formulación y corrección de nuestras experiencias, ya que su estética acentúa la historicidad y el carácter público del arte al situar en el centro al sujeto que percibe y el contexto en que las obras son percibidas.

En la Identidad nacional los individuos se apropian de un imaginario colectivo de las representaciones sociales de sus miembros, y establecen una relación subjetiva con millones de individuos, en virtud de su identificación con la nación, a través de sus símbolos o sus representantes visibles, millones de individuos se consideran como iguales o equivalentes entre sí, es decir como conciudadanos, o compatriotas, aun que siempre en contraposición con los otros, (extranjeros, enemigos virtuales o históricos).

La relación subjetiva de los individuos con su nación, no responde necesariamente a los modelos canónicos establecidos por el estado, o por los aparatos de interpelación nacional, existe una pluralidad de modelos de identificación con la nación, es decir, *hay muchas maneras de ser mexicano*, en la pluralidad de los modos de adhesión nacional, hay modos meramente instrumentales de pertenencia a la nación, y modos de integración no individual, si no colectiva, en cuanto a miembros de un grupo. (Giménez, 2008)

Como toda identidad que se piensa a sí misma, sustentada en la creencia de una consanguinidad, imaginada no real, la identidad nacional requiere mantener viva la memoria de los orígenes y de los acontecimientos significativos del pasado, batallas, hazañas, tragedias heroicas, así como el reconocimiento continuado del patrimonio cultural.

Augusto Comte (1980, citado en Giménez 2008) menciona que “la mayor amenaza que se vierte sobre la identidad nacional, es el debilitamiento de la memoria, y en el caso límite del olvido, el olvido implica automáticamente pérdida de identidad, porque la identidad es inseparable de un sentimiento de una cierta continuidad temporal”, de aquí se desprende la necesidad de reactivar permanentemente la memoria colectiva mediante dispositivos hegemónicos tales como los archivos, los museos, los lugares de memoria, los monumentos, los relatos de acontecimientos, los concursos, las conmemoraciones etc. cuyo paradigma más sobresaliente, son las fiestas patrias que celebran a los héroes, se concede amplio lugar a la glorificación del pasado y se ensalza los meritos de la conmemoración, destinada sobre todo a desarrollar en las generaciones actuales, el sentimiento de continuidad, la lógica hegemónica de las fiestas patrias que conmemoran a los fundadores (héroes) de la nación.

Al interpretar el himno nacional se constituye un memoria común del héroe difunto, este se mantiene presente en el seno del grupo gracias a la epopeya, ya que la memoria del canto repetido incesantemente a todos los oídos, establece una relación entre la comunidad de los vivos y el individuo muerto, de este modo se instala en el ámbito público. La memoria colectiva es posible porque su contexto es de una memoria fuerte, arraigada en una tradición cultural, que sirve como lazo de unión al conjunto de los individuos, en virtud de ello, estos se reconocen, porque a través de la gesta de los personajes desaparecidos, su propia existencia social adquiere sentido valor y continuidad, es así como la comunidad de los vivos concibe su propia identidad, por referencia al ejemplo heroico, de los héroes difuntos.

Jauss (2002, p.10) menciona que existen diferentes tipos comunicativos de identificación estética que se pueden tipificar en torno al tipo de *héroe*, el cual puede ser visto como un ser divino, hasta el que exige la enajenación del sujeto en la recepción, estas identificaciones introduce a los participantes en una especie de juego de la experiencia estética, con el cual existe una disposición receptiva y esto propicia ciertas normas de comportamiento, estas pueden ir desde la participación de un culto hasta la reflexión estética, y que la identificación emocional del espectador con el *héroe*, como espacio comunicativo, puede transmitir modos de comportamiento, configurándolos nuevamente o quebrar normas acostumbradas, en beneficio de nuevas orientaciones para la acción.

El autor menciona que la experiencia estética se puede traducir en una acción *simbólica o comunicativa*, la cual se mueve en un espectro de funciones sociales, entre los extremos de la función *transgresora* de normas y la función *cumplidora* de normas, entre el cambio progresivo de horizonte y la adaptación a una ideología dominante. En este proceso de recepción es preciso distinguir entre un seguimiento en el que se aprende del ejemplo y un cumplimiento mecánico, no libre de una mera observación de reglas. De este modo se tendría una escala de las funciones sociales del arte, que va desde los tipos de identificación *transgresores* de normas (negatividad) pasando por los *configuradores* de normas (fundadores o seguidores), hasta los *observadores* de normas (afirmación). Enuncia cinco modalidades de identificación estética de acuerdo a la referencia de la *identificación con el héroe*, -que para la investigación tomare como las canciones que interpretan los alumnos en el coro-, la *disposición receptiva* y las *normas de comportamiento*. (2002, p.82-85).

Identificación asociativa existe una eliminación de la alternativa entre obra y contemplador, entre actores y espectadores, el espectador actúa adoptando y reconociendo roles comunicativos que podrían orientar la vida social, como expectativas de comportamiento.

Identificación admirativa la identificación con el héroe (obra) crea admiración como un efecto que crea distancia, es decir la admiración configuradora de normas con el héroe perfecto, como la ejemplaridad o emulación.

Identificación cathartica esta identificación rescata al espectador de la estrechez, afectiva de su mundo, y lo transporta a la situación del héroe sufriente o apurado, con el fin de liberar el espíritu, mediante el estremecimiento o el desahogo, sin embargo cabe el riesgo de que el espectador pueda someterse al poder mágico de la ilusión y se pierda en una identificación meramente placentera.

Identificación simpatética la identificación con el héroe es de forma compasiva, es decir el héroe imperfecto, efecto que reduce la distancia ya que se encuentran en una relación de contraste o complementaria, lo que puede conducir a un efecto de simpatía o solidaridad.

Identificación irónica el espectador se resiste a la esperada identificación es rescatado de la inmediatez de su comportamiento estético, con el fin de posibilitarle la reflexión de la conciencia receptora y liberarla para actuar personalmente.

Con estas caracterizaciones de la identificación estética, se abarca el espectro de los tipos de la interacción de la experiencia estética, es decir, *la función transgresora de normas* Que algunas logren su objetivo y se puedan traducir en comportamientos estéticos prescriptivos, o fallidos, en la admiración o indiferencia, confirma la ambivalencia fundamental propia de toda experiencia estética, debido a su remisión a lo imaginario. (2002, p 85).

En el siguiente fragmento de entrevista realizada en abril del 2010, alumnas del coro de la secundario No 62, se les cuestiona acerca de la identificación estética que tienen con respecto al himno nacional:

ADA.- *¿Qué opinan del himno nacional?, ¿les gusta? ¿O no les gusta?*

Nayhelli.- Si, me gusta su letra

América.- Si me gusta por que como que representa la historia de México

Ana Karen.- Por que representa algo que nos identifica como mexicanos y habla como de las guerras

Montserrat.- Si me gusta porque es un símbolo que nos representa, nos identifica como mexicanos.

Joceline.- Por que nos representa, nos dice estrofas cuando paso lo de los niños héroes, y suena bonito.

ADA.- *¿Tú crees que así como representa algo sagrado para ti, lo represente igual para todos?*

Ana Karen.-Pues debe ¿No?

Nayhelli.- Pero es que son diferentes personalidades

Joceline.- Ya depende de cada quién no (risas generalizadas)

Ana Karen.- ¡No!, si, se nos debe de inculcar porque somos mexicanos, pero bueno tienen razón, si no te gusta no lo vas a cantar aun que te lo pidan.

En la entrevista resaltan diferentes frases relacionadas con la el tipo de identificación estética que denotan las alumnas: *“como que representa la historia de México”*, *“representa algo que nos identifica como mexicanos y habla como de las guerras”*, *“es un símbolo que nos representa, nos identifica como mexicanos”*, se deja ver una clara tendencia a la identificación estética asociativa la cual hace referencia a los *roles comunicativos*, muestra la fascinación colectiva, la carga emotiva que en cierta forma, la praxis social ha asignado a este canto; por considerarlo un elemento necesario, indispensable y representativo de lo que *debiera ser lo mexicano*, y se manifiesta la evocación a los héroes de la nación, que nos conecta con una cierta historia colectiva, en este sentido se puede decir que existe una identificación con a rituales arcaicos, que han prevalecido por muchos años en la escuela

Los rituales arcaicos según Jauss son vistos como una norma de comportamiento negativo dentro de la identificación estética asociativa y es un

hecho que la transmisión oral del himno, lleva un comportamiento actitudinal donde varios de los alumnos asimila el canto desde el significado literal del texto y les es difícil llevar a cabo una reconceptualización y transponerlo a una nueva contextualización de la letra a al momento social, económico y político vigente, se puede decir que se da inicio a una identificación y aceptación del significado y significado, que el mismo conlleva, y por tanto se actúa a las expectativas de comportamiento esperado.

En la carta escrita para el concurso de expresión literaria de símbolos patrios escrita por la alumna Gabriela menciona: [...] *“nos hizo la dichosa prueba para estar en el coro, [...] “¡felicidades!, estas en el coro”, [...] “¡wouu! Estaba tan emocionada, por fin estaba venerando a mi hermosa patria, no lo podía creer”. [...] “pero en mi cabeza solo retumbaba una frase; ¡voy a entonar el himno nacional con orgullo y honor!”*

En esta carta se percibe una identificación estética admirativa ya que al conocer el himno e interpretarlo pasa a ser una ejemplaridad, es como si los niños del coro fuesen los héroes privilegiados que tienen como misión la representatividad de algo que antes era casi imperceptible, ¿Qué antes de pertenecer al coro, no veneraba a la patria, al cantarlo en las ceremonias?, el himno se torna en algunos a una emulación, que es algo más que la sola imitación, entran en juego las emociones propias del intérprete más las ajenas que a costas trae el himno.

La *experiencia estética* según plantea Jauss, no se caracteriza, pues, únicamente desde el punto de vista de su producción, como creación por medio de la libertad, sino también, por la parte de su receptividad, como una acepción en la libertad, en esta medida el juicio crítico estético, puede proporcionar juicios desinteresados, no condicionados, no determinados por conceptos y reglas, es decir que en este espectro de funciones sociales, desde la transgresora, a la cumplidora, se pueden traducir en configuradoras de normas, es decir que el

alumno puede tomar su propia postura con respecto a la acción comunicativa, de acuerdo al juicio estético que él se forme de la obra, sin por ello verse sometido a la imposición de lo que el *debiera sentir* con respecto a la obra.

4.4 El concurso de interpretación coral como experiencia educativa.

El día del concurso mi abuelita me peino hermoso, pues sabía que era algo muy importante para mí, pues después de tanto ensayo y ensayo, había llegado la oportunidad, ¡la gran oportunidad!, de cantar nuestro orgulloso Himno Nacional.

A decir verdad yo también recuerdo muchas de las experiencias pasadas que tuve en mi niñez, cuando el maestro de música tocaba esas hermosas canciones, con el piano y nosotros las entonábamos con gran alegría, esas hermosas canciones que practicábamos en la primaria para cantarle a nuestras mamás y que me llenaban de una alegría tal que deseaba seguir cantando,

Recuerdo la primera vez que entre a un ensayo con la orquesta y el coro de la preparatoria, en esa monumental sala de conciertos, en donde todo era mágico para mi, cada uno de los sonidos de los músicos practicando su melodías, los coros vocalizando con esas armonías espléndidas; recuerdo cada una de las notas que entoné en ese concierto único y que a la fecha recordar me causa la misma emoción que en ese entonces sentí.

Pero también tengo recuerdos no tan claros – porque prefiero olvidarlos- de experiencias no tan gratas en la escuela de música, en donde no podía explicarme el por qué si yo amaba la música, tocar un concierto de guitarra me causaba angustia y miedo, si yo me encontraba en esa escuela que tanto había deseado estar.

Quizá ahora después de tantos años, empiezo a comprender por qué algunas experiencias vividas en la escuela son tan significativas para unos y no son para otros, porque algunos conocimientos se quedan tan grabados en la

mente que aún con el paso de los años siguen ahí, y en el momento de revivir la experiencia afloran, porque después de tantos años de estudio muchos de estos aprendizajes se van al baúl del olvido, porque esas experiencias musicales en la escuela son tan significativas para el alumno.

El filósofo Jhon Dewey (1967, p, 22) postula que la creencia de que toda auténtica educación se efectúa mediante la experiencia, no significa que todas las experiencias son verdadera o igualmente educativas. La experiencia y la educación no pueden ser directamente equiparadas la una con otra pues algunas experiencias son anti educativas, las cuales tiene por efecto detener o perturbar el desarrollo de ulteriores experiencias. Una experiencia puede ser de tal género, que puede producir falta de sensibilidad y de reactividad. Entonces se restringen las posibilidades de tener una experiencia más rica en el futuro.

Dewey define a la experiencia como una fuerza en movimiento que provoca curiosidad hacia el hecho artístico, pues crea deseos y propósitos lo suficientemente intensos como para estimular en una persona el disfrute de dicho fenómeno. De ahí que los individuos experimenten dos cualidades: el agrado y el desagrado. (1967, p. 38)

En la escuela secundaria el maestro de artes de alguna u otra forma cuenta con una experiencia propia en el campo, el antes de ser docente tuvo una formación artística que le permitió acceder al sistema educativo; el maestro de artes cuenta con bastas experiencias que le llevaron a seguir por el camino del arte y compartir su experiencia con los alumnos.

Los concursos para el que gana es una experiencia fantástica, pero yo creo que todos los participantes se quedan con un sabor, así como de frustración, a lo mejor, si claro que es bueno estar en la competencia y observar el trabajo de otros coros, porque así se aprende también, sin embargo los concursos creo que no se deberían de tomarse como tal, a lo mejor si escoger algunas escuelas y hacer

alguna muestra del trabajo. (Profesor Raúl entrevista realizada el 11 de junio del 2009)

Sin embargo no todos los maestros que participan en el concurso en secundaria son especialistas en música, lo que para ellos podría representar una experiencia de alguna manera no tan grata, pero con las posteriores experiencias pudiera o no transformarse en una experiencia agradable:

Primero que nada para empezar yo no tengo voz, entonces fue ¡muy muy difícil, muy estresante para mi, los primeros compromisos, ahorita no quiero decir que ya tengo la vasta experiencia , que llega uno a tener las bases, si no que día con día vas aprendiendo algo diferente de lo que a ti te funciona., pero ahorita ya por lo menos me estoy dando cuenta cuando están desafinadas las niñas , cuando se les va una nota de más , y si, si me ha costado mucho, pero he aprendido a tomarlo con cierto agrado que antes al canto, cuando les pongo una canción que no es el himno nacional, les gusta. (Profesor pascual en entrevista realizada el 28 de mayo del 2009, profesor no especialista en música)

Los docentes que participan en los concursos en secundaria, no todos son especialistas en música, ni todos tienen una formación pedagógica, el docente de artes en secundaria puede ser egresado de las diversas instituciones encargadas de la enseñanza profesional de los diversos campos del arte, que no necesariamente preparan a los alumnos para ser profesionales de la educación artística, si no que el propio docente a lo largo de su trayectoria va adquiriendo saberes docentes que incorpora a su práctica para desarrollar su muy particular forma de enseñanza en el aula.

Dewey, (1967, p, 23) plantea que cada experiencia puede ser vivaz, animada e interesante y, sin embargo, su falta de conexión puede engendrar artificialmente hábitos dispersivos, desintegrados, centrífugos. La consecuencia de la formación de tales hábitos es la incapacidad de controlar las experiencias futuras.

La misión del educador es preparar aquel género de experiencias que, no repeliendo al alumno, sino más bien incitando su actividad, sean sin embargo más que agradables inmediatamente y presenten experiencias futuras deseables., toda experiencia continua viviendo en experiencias ulteriores.

A este respecto a lo largo de toda la investigación observe que los docentes echan mano de diversas y creativas estrategias, actividades, técnicas que han aprendido en su trayectoria, y que les funcionan o no para lograr desencadenar en los alumno esas experiencias de agrado que en la mayoría de los casos atrapa y seduce al alumno, en la práctica del canto coral y propiciándole el deseo de vivir experiencias subsecuentes.

El cantar las ha llevado a otros lugares, si a otros ámbitos y que difícilmente podrían lograr si no cantaran en el coro, han conocido el teatro, algunas de ellas ya habían cantado aquí, así que no resulto difícil el participar en este lugar, no resulto tan extraño digamos, y ya cantamos en el teatro de la ciudad, en diciembre cantamos en la isleta del lago de Chapultepec, entonces yo creo que estas cosas, el estar en un coro, y yo hablo de estar en un coro escolar, les ayuda a proyectarse más allá y hay niñas que deciden escoger una carrera musical.
(Profesor Raúl entrevista realizada el 11 de junio del 2009)

Planteo la idea de que el concurso por todas las condiciones ritualizadas en que se realiza, es un campo fértil para potenciar este cumulo de experiencias agradables que el alumno experimenta, sin embargo el trabajo que los docentes desarrollan en el aula en la preparación del coro, es en donde se gestan estas experiencias y se pueden intensificar, puesto que el principio de continuidad se hace presente en muchos de los casos y distingue las practicas que propician las experiencias que son valiosas educativamente de las que no lo son.

Este principio se basa en el hecho del hábito, en el cual la característica básica es que toda experiencia emprendida y vivida, modifica al que actúa y la vive, afectando esta modificación, lo deseamos o no a la cualidad de las experiencias siguientes pues quién interviene en ellas es una persona diferente. (Dewey 1967. p.39) El principio de hábito así entendido es más profundo que la concepción originaria de un hábito como un modo más o menos fijo de hacer cosas, El hábito constituye la formación de actitudes que son emocionales e intelectuales, comprende nuestras sensibilidades y modos básicos de satisfacer y responder a todas las condiciones, que encontramos al vivir.

Desde este punto de vista el principio de continuidad de la experiencia significa que toda experiencia recoge algo de la que ha pasado antes, y modifica en algún modo la cualidad de la que viene después.

ADA.- *¿Que sienten cuando ensayan?*

América.- Lo que pasa es que la música da el sentimiento

Joceline.- Yo estuve en una poesía coral y también es bonito, pero la música le da otro carácter, como más sentimiento.

América.- Es como ponerle más sentimiento, como ponerle más fuerza, porque por ejemplo en los graves, agudos y todo eso, hace que te dé más sentimiento, más ganas de cantar.

Joceline.- Es padre las letras, porque hay canciones tiernas, bueno es que hay de todo, en general por el mensaje, por el ritmo, por la combinación de todo.

Montserrat.- Lo que pasa es que al escuchar así un tono bajito, te cambia el estado de ánimo y quieres seguir escuchando.

(Entrevista grupal realizada a alumnas del coro el 27 de abril del 2010)

En el principio de continuidad la cualidad de las experiencias presentes influye en el modo, cómo el principio se aplica, es decir que cada experiencia es una fuerza al adulto como educador, en movimiento, y su valor puede ser juzgado sobre la base de aquello hacia lo que se mueve. Por esta razón se plantea como misión del educador ver en qué dirección marcha la experiencia, en este sentido el educador debe ser capaz de juzgar que actitudes conducen realmente a un desarrollo continuado y cuales son perjudiciales (Dewey. 1967 p. 43)

Si bien es cierto que la música es un elemento que tiene una fuerza evocativa hacia la continuación de la experiencia, también es cierto que gran parte de la responsabilidad de potenciar esta, recae en el educador y las condiciones hacia donde dirija la experiencia.

Dewey (1967, p, 45) menciona que en una experiencia , tiene lugar una transacción entre un individuo y lo que, en el momento, constituye su ambiente, que es cualquier condición que interactúa con las necesidades propósitos y capacidades personales, para crear la experiencia que se tiene, por lo que se pone de manifiesto, el segundo principio esencial para interpretar una experiencia en su función y fuerza educativa, que es la *interacción*, la cual asigna iguales derechos a dos factores de la experiencia: las condiciones objetivas y las internas. Toda experiencia normal es un juego recíproco de estas dos series de condiciones, las cuales juntas o en su interacción constituyen lo que se llama una *situación*.

Los principios de continuidad y de interacción no se pueden separar uno de otro, cuando un individuo pasa de una situación a otra, su mundo, su ambiente, se amplía o se contrae, lo que ha adquirido en conocimiento y habilidad en una situación se convierte en un instrumento para comprender y tratar efectivamente la situación siguiente.

La continuidad y la interacción en su unión activa, recíproca, dan la medida de la significación, y valor de una experiencia. La preocupación inmediata y directa de un educador son pues las situaciones en que tiene lugar la interacción.

Otro factor que se encuentra dentro de las posibilidades de regulación del educador so las condiciones objetivas, que comprende lo que hace el educador y el modo como lo hace, y no solo las palabras habladas, sino también el tono de

voz en que se pronuncian, comprende el equipo, los libros, aparatos juguetes y juegos empleados, materiales con que actúa el individuo, la total estructuración social de las situaciones en que se haya la persona.

Si bien es cierto que el director de coro es el encargado de crear las condiciones objetivas dentro del aula para que el alumno de secundaria amplíe lo que ha adquirido dentro del coro y la experiencia que este le ofrece, no siempre logra desarrollar las condiciones óptimas para propiciar la continuidad, el mismo concurso ofrece condiciones no objetivas –sobre todo en las primeras etapas- para lograr este deseo de continuidad, como el hecho de no poder ver a sus compañeros cantar, el que los dejen en un salón encerrados, el que no ganen.

No me gustan los concursos, porque se me hace mucho trabajo, y se me hace injusta a veces la decisión de los jurados, yo creo que crea más en los alumnos un sentimiento de desanimo, cuando pierden, van un año experimentan, se dan cuenta del concurso de cómo se trata y todo, y el siguiente año ya no quieren ir aun que la actividad del coro si les gusta, ya después de una año dicen ¡no! a menos que les guste mucho, mucho, mucho, pero el porcentaje es mínimo. (Profesora Esther entrevista realizada el 20 de octubre del 2009)

Dewey plantea que la idea de que algunas materias y métodos, y de que el conocimiento de ciertos hechos y verdades poseen un valor educativo, en y por si mismo es falsa, las autoridades que organizan el concurso dan por hecho que por el simple hecho de concursar, los alumnos tendrían que estar felices por haber participado en tan bonito e importante evento, y que el concurso tendría que generar en el alumno ese experiencia de gozo, y si esto no fuera así es al alumno al que se le considera culpable por no sentir lo que tiene que sentir.

Para ganar se conjuntan muchas cosas, el apoyo del director, un buen trabajo del maestro, una buena población de niñas, que tengas buenas voces de donde trabajar, y el trabajo de toda la escuela, pues el trabajo es de todos, yo trabajaba en la tarde y teníamos poca población los grupos eran como de diez,

once, y el coro llegaba a ser como de 18, 20 y los concursos donde los hacen de repente son gimnasios o lugares abiertos en donde no se aprecia realmente el trabajo. (Entrevista con la maestra Roció, realizada el 25 de noviembre del 2008)

Planteo que existe una línea que marca el adentro y afuera del concurso que el docente no alcanza a percibir del todo, en donde le cuesta trabajo diferenciar el trabajo educativo en el aula y el resultado de este trabajo en el concurso.

El docente centra su trabajo en el resultado del concurso, manifestando en ocasiones que este no sirve para nada, que solo es pérdida de tiempo, que los jurados no califican bien, que es un mero requisito, que el concurso está arreglado, sin embargo en todos los momentos que viví junto a esos coros, en todos esos ensayos en los que estuve, en todas las eliminatorias a las que fui, me encontré con alumnos que deseaban estar ahí, con alumnos cantando al salir del auditorio, con alumnos cantando en los camiones de regreso a la escuela, con alumno cantando en los patios de la escuela, con alumnos haciendo música.

Entonces me pregunto ¿si estas experiencias que se potencian en el aula durante el proceso de preparación al concurso constituyen o no un crecimiento en la continuidad y la reconstrucción de la experiencia?. Planteo que a pesar de todas estas condiciones precarias que pudieran existir, como menciona Dewey la atención del docente de artes, debiera centrarse en desarrollar el deseo de seguir aprendiendo por medio de la actividad coral, e intensificar el ímpetu en vez de debilitarlo.

Si bien es cierto que el concurso polariza la visión de los docentes con respecto al valor educativo que se potencia a través de este, es mi interés resaltar que no es el concurso el que encierra este valor educativo, ni el reconocimiento público, si no que el concurso por sus características ritualizadas, potencia en el alumno la experiencia estética, así como la identificación estética con respecto a

la identidad nacional, por medio del canto coral , pero también se potencia la posibilidad que durante el proceso, esta actividad se convierta en una práctica educativa orientada éticamente, es decir que el docente puede preparar el terreno para que emerjan las experiencias educativas.



Ensayo de coro en el salón de Música, ¿Identidad Nacional y Experiencia Educativa?

CONCLUSIONES

Consideraciones metodológicas

Primeramente deseo exponer algunas de las ideas acerca de los procesos metodológicos que se fueron construyendo en el presente trabajo de investigación.

El punto de partida metodológico, que me llevo a la construcción de un modelo para el estudio de las identidades colectivas, específicamente la identidad nacional, se sustenta en los planteamientos formulados por el investigador Gilberto Giménez (2007, p, 55) quién menciona que las identidades colectivas, carecen de una autoconciencia de psicología propia, no son identidades *discretas, homogéneas, y delimitadas*, no constituyen un dato si no un acontecimiento, los grupos no son entidades naturales en escenarios de la sociedad, son identidades que tienen que estarse reactivándose constantemente, y que tienen su momento de génesis, llegan a su clímax donde hay una gran solidaridad y después decaen y pueden desaparecer. El grupo se construye a partir de la *acción colectiva*, la cual implica definir en forma interactiva *el proyecto*, que marca la identidad del grupo colectivo, este proyecto se incorpora, a rituales, practicas y artefactos culturales, que se vive como valor y modelo cultural.



Modelo propuesto para el estudio de los concursos de Interpretación coral desde la teoría ritual

Bajo este contexto de acuerdo a las diferentes posturas, planteo que el nacionalismo, se ha abordado como promotor ideológico del estado-nación para legitimar su posición hegemónica, tiene una vigencia determinada por las necesidades del propio estado-nación, en el cual, una vez cumplidos sus objetivos históricamente convenientes para lograr la hegemonía de determinados grupos de interés, puede desaparecer ó desdibujarse y, con ello, permitir que afloren otro tipo de identidades sociales que expresen nuevas formas relacionales entre el individuo y la colectividad.

La identidad nacional como construcción social, consiste en hacer coincidir dicho discurso ideológico común, con un proyecto de nación, sin embargo este

discurso se centra en una dimensión ideológico-política en la cual se ubica el tema de la identidad social en el terreno de la lucha ideológica. La construcción de la identidad nacional que el Estado impone, manifiesta un discurso nacionalista pretendiendo englobar y subordinar a toda otra identidad nacional, regional, étnica, etcétera.

Esta reflexión me llevó a analizar los diferentes mecanismos que el Estado instrumenta por medio de la escuela, para la promoción ideológica del proyecto de nación dominante. De esta manera considero relevante exponer como es que a lo largo de la historia los diferentes modelos educativos han influido en la construcción de las Identidades Nacionales, y la forma en que se instrumentan los elementos simbólicos de la cultura, en la construcción de una cierta idea de nación.

La teoría ritual aporta elementos que permite ver a estos mecanismos de transmisión, no solo como prácticas educativas, si no como representaciones de acciones orientadas simbólicamente para transformar, modificar o confirmar.

Los concursos de Interpretación coral se encuentran insertos en una dimensión estético- educativa, en la cual se conjugan por una parte practicas educativas encaminadas al desarrollo de la expresión musical a través del canto, y por otra una acción comunicativa hacia el contemplador, que propicia ciertas normas establecidas de comportamiento respecto a la obra.

Es en esta dimensión que planteo que el concurso, no solo potencia la recepción estética de la obra con respecto a la identidad nacional, sino que también se potencian las condiciones para que el docente pueda preparar el terreno para que emerjan las experiencias educativas.

En mi experiencia al adentrarme al campo, observando los concursos, escuchaba por los pasillos una y otra y otra vez los comentarios de los maestros a

favor y en contra de las condiciones en que se realizaba el concurso, escuchaba a los maestros hablar con sus alumnos sobre lo que era la música y la identidad nacional, escuchaba a aquellos que no sabían que pasaba después de que terminaba el concurso, escuchaba a los alumnos preguntar una y otra vez ¿quién gana maestro?, ¿lo hicimos bien?, escuchaba los magníficos arreglos que los maestros interpretaban con las voces de sus alumnos y solo los pocos que estábamos ahí podíamos escuchar, veía las tristezas de los que no ganaban, pero también la alegría con que los alumnos interpretaban sus canciones. Pero algo que no escuche durante todas las eliminatorias en donde estuve es decir a un alumno, no quiero estar más en el coro

Uno de los problemas técnicos que tuve que enfrentar en la entrada al campo fue cuestionarme ¿Cómo hago para organizar todo este mundo de información?, ¿Qué es lo que debo observar?, ¿a los maestros, a los alumnos, a las autoridades, las interpretaciones de los coros, la organización del evento, las quejas de los maestros, la forma de evaluar a los coros, los ensayos en el aula, la formación académica de los directores de coro?.

Este considero fue uno de los problemas técnicos más significativos para la investigación, puesto que los concursos tienen fechas específicas de realización – como lo he mencionado- y la entrada al campo no podía postergarse, se tuvo que iniciar durante el primer y segundo semestre de la maestría cuando aún estaba en construcción el proyecto y por lo tanto, todavía no se tenía una certeza del proceder metodológico para el registro de observación.

Sin embargo esto lejos de culminar en un obstáculo, se convirtió en una gran ventaja para la propia investigación, puesto que como lo menciona la investigadora Elsie Rockwell, en el enfoque etnográfico es necesaria la construcción teórica, es decir, la construcción de categorías y de relaciones conceptuales que permiten articular la descripción de determinada realidad, la

descripción de lo particular es así consecuencia de la elaboración teórica, y no solamente de la observación empírica.

Las observaciones de campo se realizaron en dos etapas de octubre a noviembre del 2009 y de abril a Junio del 2010, por lo que en la segunda etapa de observación de alguna manera ya se había construido un referente teórico que permitió organizar las observaciones y reafirmar lo ocurrido en el campo.

Reconozco que durante el trabajo de campo me costó trabajo distanciarme del objeto de estudio puesto que los discursos de los maestros de alguna manera me remitía a experiencias relacionadas con mi participación en los concursos, sin embargo al experimentar ubicarme del otro lado del escenario, ya no como participante, si no como espectador, mi percepción se torno en una mirada distinta, ya sin la carga de responsabilidades que implica el concursar.

Es en entonces cuando de acuerdo al Elsie Rockwell, me posiciono como investigador para realizar la interpretación y la integración de los conocimientos locales a la construcción de la descripción de acuerdo a mi perspectiva teórica, y comenzar el análisis de la recolección de datos.

El ir y venir del trabajo de campo al trabajo de análisis me permitieron ir precisando algunas interrogantes e ir construyendo respuestas a las preguntas iniciales las cuales fueron variando por el horizonte de interacciones que se suscitaban con el trabajo con los coros

De acuerdo a la autora el trabajo del etnógrafo es *documentar lo no documentado de la realidad*, lo cual puede ser lo familiar, lo cotidiano, lo oculto, lo inconsciente. Es en este rubro en donde decido poner el énfasis de las observaciones de campo, puesto que mi interés se centraba en describir ese ambiente, esos acontecimientos, esas atmosferas, esas interpretaciones, esos

comportamientos estilizados, eso misterioso que encerraban los concursos y que muy pocos conocían, es decir *describir el ritual*.

La perspectiva ritual propuesta por el antropólogo Víctor Turner fue uno de los elementos teóricos indispensables que me permitieron enlazar método y teoría de acuerdo a mi enfoque.

Cabe mencionar que otro de los obstáculos al que me tuve que enfrentar, es lograr entrar a las eliminatorias de los concursos, y poder registrar los elementos necesarios para el análisis. Las eliminatorias se tornan como un fuerte reguardado por un ejército de personas encargadas, de no permitir la entrada a nadie que no sea integrante de algún coro, por lo que tuve que ingeniármelas para poder introducirme como parte integrante de alguno de los coros con los que trabaje, lo cual propició un giro en la perspectiva de la investigación, puesto que tenía que estar horas antes de la eliminatoria en la escuela para trasladarme junto con el coro a la sede, en donde me pude percatar del maravilloso trabajo que realizan los directores en el aula.

Como mencione son muchos los coros que se quedan en el camino, sin embargo las practicas educativas que realizan los directores en la enseñanza del canto coral, son tan variadas y creativas en muchas ocasiones, que logran desencadenar en el alumno una experiencia educativa inolvidable, que independientemente del resultado del concurso el alumno se lleva consigo.

Revisando las investigaciones en torno al estudio del ritual en contextos escolares me encuentro con el escritor Peter Mc Laren quien realiza una semblanza sobre la literatura acerca del ritual y la escuela, en donde menciona que se ha escrito mucho sobre la educación en tanto que transmisión de conocimientos culturales, sin embargo, la forma en que la cultura, como acción ritual, constituye y nutre las ideologías y los comportamientos, permanece en gran medida inexplorada en el contexto de los escenarios escolares.

Menciona además que las investigaciones sobre el ritual y escolarización, en su mayoría han sido especulativas y vagas, y cuestiona ¿En qué medida corresponden estas investigaciones a las experiencias vividas por los estudiantes?, menciona que dado que los conceptos propuestos en dichas articulaciones del ritual, no surgen directamente de datos cualitativos concretos bajo investigación; y muchas de las formulaciones que se han establecido no han derivado de observaciones reales de estudiantes y profesores.

Es por esta razón que decido como parte de la investigación dedicar un capítulo no solo a dar voz a los actores de este estudio, si no al análisis de los elementos presentes en la dimensión estética- educativa que se potencia en el aula a partir de la participación en los concursos de interpretación.

En la interacción con los profesores y los coros, y como parte del análisis de los registros de observación bajo la perspectiva ritual, también pude percatarme de que existe un símbolo dominante en torno al concurso, en el cual se fundamenta institucionalmente y culturalmente que es la *identidad nacional*.

En las entrevistas realizadas con los maestros, jefes de enseñanza, jurados, autoridades y alumnos me percate que existe la percepción de que el objetivo principal de estos concursos es el desarrollar en el alumno la identidad nacional. En el trabajo de campo, pude percatarme que esto no solo es una percepción, si no que en realidad muchos de – por no decir todos- los elementos simbólicos que se presentan en este ritual están perfectamente instrumentados y orientados a seducir al alumno para inculcarle una cierta idea imaginaria de lo que sería la representación de la nación.

Es bajo este contexto que decido poner también énfasis en el análisis, y aportar elementos teóricos, que permitan entender cómo es que en nuestros tiempos de modernidad, en donde se ha cuestionado tanto que si aún existe o no

la identidad nacional, el Estado a través de la Institución Escolar implementa una serie de mecanismos, por los cuales pretende seguir manteniendo el control de la ciudadanía por medio de reactivar la memoria colectiva, y valiéndose de un desplegado enorme de recursos materiales y financieros, que implican estos concursos.

Pareciera ser que los docentes no alcanzan a percibir esta forma de cómo opera el concurso, pareciera ser que el docente solo centra su mirada en la forma en que la institución, le impone una obligación que tiene que ver con sus funciones como maestro de artes, el docente desarrolla su trabajo con entusiasmo, pero considera que este, termina con el resultado del concurso. Parece ser que el docente no alcanza a percibir, que el trabajo que realizó en el aula con el coro tiene un significado más grande para el alumno que el propio concurso.

Es por esta razón que el análisis de las observaciones me llevó a plantear, una dimensión estético- educativa en la cual trato de dar respuestas a la forma en que se instrumenta este concurso, tomando del curriculum escolar *a las artes*, - específicamente a la música- como medio para acceder al alumno a través de la recepción estética contenida en las canciones y potenciada por las condiciones rituales que se le presentan en el concurso, así como, rescatar el trabajo que el docente realiza en el aula, y hace de esta actividad una experiencia educativa.

Considero que a lo largo de la investigación el proceder metodológico se fue construyendo poco a poco, en un ir i venir del campo al gabinete, y que esta forma de proceder es parte del enfoque etnográfico que se pretendía dar a esta investigación.

Considero que la información que puede proporcionar este objeto de estudio es basta, y que en este trabajo de investigación a pesar de los esfuerzos, no se logró concentrar el cumulo de informaciones que se generaron en torno al tema, fue necesario acotar muchas líneas de investigación que se derivaron de las

observaciones y tratar de dar respuesta solo a la dimensión estético- educativa en donde se puso el énfasis de la investigación.

Considero que el tema puede aportar muchos elementos teóricos al estudio de los rituales en contextos escolares, y puede aportar muchos más elementos en las dimensiones socio-cultural e institucional curricular, para dar cuenta de los procesos que aún permean los cambios y las continuidades de las prácticas que el Estado implementa para la construcción de la ciudadanía.

Consideraciones teóricas

En el trabajo de investigación tome como punto de partida teórico algunos de los planteamientos hechos por el investigador Gilberto Giménez, quien ha realizado múltiples investigaciones relacionadas con la identidad, quien postula que la identidad no es un concepto abstracto, ya que hablar de la identidad es hablar de actores sociales.

Menciona que las identidades sociales, individuales, colectivas, implican fundamentalmente el reconocimiento, y se da dentro de una dialéctica de auto atribución de una identidad y una hetero atribución de una identidad, y que el reconocimiento como elemento fundamental de la identidad, en ciertas circunstancias es mucho más importante para nuestra identidad, la asignación externa, que lo que nosotros pensamos y decimos de nuestra propia identidad, el reconocimiento va a ser fundamental, el factor externo en la definición de nuestra identidad, por eso la identidad no es un atributo, en todo caso, es un atributo relacional, porque implica automáticamente la comparación con otros y la diferenciación.

A este respecto planteo que en el concurso se instrumentan mecanismos muy bien estructurados, que tiene que ver con el reconocimiento que se otorga a los participantes, más que por el valor estético-educativo de la interpretación, se otorga el reconocimiento por la diferenciación que se hace de los otros no participantes, es decir lo que se reconoce en si es el trabajo que realizó el director para la transmisión de los valores culturales legitimados por el Estado, de lo cual da testimonio la investigación al analizar la identificación estética que se logra por medio de la obra de arte propuesta por Jauss.

El autor plantea que en la *catharsis* la obra de arte no solo proporciona una recepción estética, la cual se mueve entre el conocimiento mediante los sentidos y el conocimiento racional, si no que la *catharsis* proporciona al contemplador un espacio liberador para la imaginación, puesto que la obra de arte, se encuentra cargada de diferentes concepciones, sentimientos, ideas, que de alguna manera le son ajenas al espectador, por qué no son las que él se ha formado de la obra, si no que son las que otros se han formado de la obra y que se tratan de transmitir, imponer, legitimar etc. lo cual propicia que la obra de arte tenga implícita una acción comunicativa hacia el contemplador, que proporciona ciertas normas establecidas de como *debiera ser* el comportamiento del contemplador respecto a la obra.

En las entrevistas realizadas con los alumnos pude comprobar que efectivamente existe una gran distancia en el espectro de las funciones sociales, que transmite la acción comunicativa de la obra, entre los alumnos que participan en el concurso y los que no, las cuales se mueven entre la función transgresora de normas y la función cumplidora de comportamiento, en las primeras el alumno que no participa, llega a demostrar en ocasiones antipatía por la interpretación del himno nacional o alguna canción mexicana, y en las segundas el alumno que participa, enaltecen el contenido de una ideología dominante de la obra.

Es evidente que en el concurso se invierten recursos financieros y materiales que en otras circunstancias no se proporcionarían, a las actividades artísticas, la reactivación ritual de la memoria colectiva es un elemento clave para mantener la identidad, es por esta razón que el estado a través de la escuela implementa año tras año una serie de rituales, ceremonias, conmemoraciones, concursos para mantenerla, no existiría la identidad nacional sin todo el complejo simbólico que encierra.

El estudio plantea que la preferencia es la manera de identificarse con grandes colectivos simbólicos, que solo viven en nuestras representaciones colectivas, y solo se tornan visible a través de sus símbolos y sus representantes, por eso la importancia enorme que el Estado da a la visibilidad de los símbolos nacionales.

La presente investigación trata de dar cuenta del gran despliegue de recursos implementados para la realización de este concurso con el fin de reactivar la memoria histórica en los alumnos y mantener una cierta idea dominante de nación, sin embargo cabe cuestionarse si en estos tiempos cambiantes de modernidad ¿aún son vigentes las funciones de integración y cohesión sociales atribuidas a la identidad nacional?, ¿En qué medida han cambiado los modos de elaboración, circulación y apropiación de los discursos y símbolos del nacionalismo? Estas preguntas se quedarán en el tintero quizá para una próxima investigación en la que los testimonios de los actores aporten elementos que permitan dar respuesta a estas interrogantes.

Concluyo esta investigación resaltando el valor de las prácticas educativas que realizan los directores de coro con sus alumnos, con todas las inclemencias que pudieran presentarse en el camino, puesto que considero que es ahí donde reside el reconocimiento que se debe otorgar a esta actividad tan maravillosa que es el canto coral, y que es el maestro el que prepara el terreno para que emerjan las experiencias educativas.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliografía

Alteridades, 1996 6 (11): Págs. 5-10 Publico y Privado: la ciudad desdibujada
Néstor García Canclini

Alvarado Ramón, 1992, "Nacionalismo, Lenguaje e Identidad Colectiva" Artículo
México UAM Xochimilco en publicación Estudios de comunicación y política No
2 p 141 a 162

Álvarez Isaías, 1996, "La educación básica en México: experiencias y
perspectivas", México, ESCA-IPN (manuscrito).

----- 1992 "La descentralización " en Guevara Niebla Gilberto (comp) La
catástrofe silenciosa FCE México

Arizpe, Lourdes, 1990, "Fin de época: nuevas opciones", en Centro de Estudios
Sociológicos, México en el umbral del milenio, México, el Colegio de México, pp.
459-474

Atalli Jaques 1977, "*Ruidos, Ensayos sobre la economía política de la música*",
México siglo XXI.

Austin, John I., 1970 "*Cómo hacer cosas con palabras*", Piados, Buenos Aires.

Bertely María, 2000, "*Conociendo nuestras escuelas*", México, Buenos Aires,
Barcelona; Paidós

Bejar Raúl y Héctor Rosales, 2005 "La identidad Nacional como Problema Político y Cultural" Nuevas miradas. En publicación: La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. . CRIM, UNAM Cuernavaca, México

Bonfil Batalla, Guillermo, 1991, "Desafíos a la antropología en la sociedad contemporánea", *Iztapalapa*, México, no. 24, UAM, pp. 77-92

----- 1991," Pensar nuestra cultura", México, Alianza

Buendía Eisman, 2004, "*Temas fundamentales en la investigación educativa*", revista mexicana de investigación educativa octubre-diciembre año/vol. IX, numero 023 COMIE

Claude Fell 1989, "José Vasconcelos. Los años del águila: Educación cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario" México UNAM

Comte. August, 1980, " Discurso sobre el espíritu positivo. Versión y prólogo de Julián Marías Madrid, Alianza Ed., Madrid, 1980

Dewey John, 1995 "*Democracia y educación*", Madrid, Morata

----- 2008 "*el arte como experiencia*", Barcelona, Paidós, (1934)

----- 1967 "Experiencia y educación" Buenos Aires, Losada

Díaz Cruz Rodrigo, "*La creación de la presencia Simbolismo y performance en grupos juveniles*" en Alfredo Nateras (com.) Jóvenes culturas e identidades urbanas. (comp.)

----- 1988 "Archipiélago de Rituales" teorías Antropológicas del ritual, ANTROPOS, Universidad Autónoma Metropolitana, México

De la peña Guillermo, 1998, "Educación y cultura en el México del siglo XX" Un siglo de educación en México FCE vol 1 pp.43-83

Ferreiro Alejandra, 2005, "Escenarios Rituales, una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional" CONACULTA México 2005

Frith Simón 1996, [2003] "*Música e identidad*" en Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), Cuestiones de identidad cultural, Buenos Aires Amorrortu pp. 181- 214.

García Canclini, Néstor, 1992, "Políticas culturales integración norteamericana: una perspectiva desde México", *Ponencia*, Coloquio "Cultura y Globalización. Políticas culturales en procesos de integración supranacional", México, Seminario de Estudios de la Cultura/CNCA/CLACSO/UAM, 3 al 5 de octubre

Gellner Ernest, 1991, "Naciones y nacionalismo", México: Editorial Patria / Conaculta, colección Los Noventa.

Geertz C. 1992 "*La interpretación de las culturas*". Barcelona: Gedisa

Giménez Gilberto 2007 "*Estudios sobre las culturas y las identidades sociales*" Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

----- Conferencia Magistral "Cómo analizar la Identidad nacional: una propuesta" Noviembre 21, 200 www.youtube.com/watch?v=s4puaxnonkq&feature.

Guevara Niebla, Gilberto, 1985 "La educación socialista en México". SEP

----- 1992, *La educación y la cultura ante el tratado del libre comercio* Nexos Nueva Imagen México

Habermas Jürgen, 1989, "identidades nacionales y posnacionales", Madrid, Tecnos

Jauss Robert Hans, 2002, "*Pequeña apología de la experiencia estética*", editorial Paidós Barcelona, España, México.

K. Liss Peggy, 1986, "Orígenes de la nacionalidad Mexicana" 1521-1556 México FCE

Lamberth Heau, 2005, Catherine "El desierto como territorio paisaje y referente de identidad" Red de revistas científicas de América latina y el Caribe, España y Portugal Redalyc Vol.III Num 5 Enero- Junio del 2005

Latapí Sarre Pablo, 1998, "Un siglo de educación en México, México FCE, tomo I Lerner, Victoria. La educación socialista. Historia de la Revolución Mexicana.1978. El Colegio de México.

León-Portilla, Miguel, 2004, ¿"México en venta?". La Jornada, 14 de octubre.
López Ramírez José Javier "Programa para la modernización educativa. Una reflexión desconstructiva desde la perspectiva del análisis político del discurso." Miradas a lo educativo Seminario de análisis e discurso educativo ISBN 2003

Martínez, José Luis, 1981, "México en busca de su expresión", en *Historia General de México*, México, COLMEX, pp. 1017-1061, t, 2.

McLaren, Peter. "*La escuela como un performance ritual. Hacia una economía política de los símbolos y gestos educativos*, Siglo XXI, México, 1995.

Meneses Morales, 1983, Ernesto. Tendencias Educativas oficiales en México. 1983 Porrúa.

Mendoza, V. 1956. "*Panorama de la música tradicional de México*". México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

----- 1982, "*La canción mexicana*". México: Fondo de Cultura Económica.

Molina Pedro- Checo Francisco, 1997, "*La función simbólica de los ritos, rituales y simbolismo en el mediterráneo*" Instituto de Estudios Almerinenses de la Diputación provisional. Barcelona

Monsiváis, Carlos, 1981, "Notas sobre cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*, México, COLMEX, pp. 1375-1531, t, 2",

Muñiz García Elsa "Identidad y cultura en México, hacia la conformación de un marco teórico conceptual" *Identidades y nacionalismos México* 1993 UAM

Órnelas Carlos, 1995, "El sistema Educativo Mexicano La transición de fin de siglo" CIDE FCE México

----- 1995, "La transición de fin de siglo" México FCE Salinas de Gortari Carlos "Mensaje de toma de posesión" 1º de diciembre de 1988 México Cívico Los mensajes de Carlos Salinas de Gortari ante el congreso de la Unión.

Rosaldo, MZ, 1974, "Woman, culture and society: A theoretical overview", In MZ Rosaldo & L. Lamphere (Eds.), *Woman, culture and society* (pp. 17-42). Stanford: Stanford University Press

Rockwell Elsie, 2009, comp. "La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos", Buenos Aires 2009, Editorial Paidós.

Rowell Lewis 1988, "Introducción a la filosofía de la música" Argentina, Gedisa

Sandoval Camacho Salvador, 1991, "Hacia una evaluación de la modernización educativa" *Revista Mexicana de Investigación Educativa* Vol. 6 No 13

Turner Victor, 1987 "The Anthropology of Performance", Nueva York, PAJ Publications.

_____, 2002 (1985) *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, *La Antropología del performance*, The University of Arizona Press, En Ingrid Geist, 2002, *Antropología del ritual Víctor Turner*, I.N.A.H-E.N.A.H, México DF.

_____1988 (1969), "El proceso ritual, *Liminalidad y communitas*, *Communitas: modelo y proceso*", Taurus, Madrid.

UNESCO, "Declaración universal de la UNESCO sobre la diversidad cultural" (Paris, 15 de octubre al 3 de noviembre de 2001)

Small Christopher 2002 "*El musicar y el multiculturalismo*", Instituto de ciencias de la educación, Barcelona, IV jornadas de Música.

Vasconcelos José, 1981, "Antología de textos sobre educación", México, Sep/80, F.C.E. 1981.

Vázquez, Josefina A, 1979, Nacionalismo y Educación en México. El Colegio de México.

Vieyra Jaime, 1996, "Tres perspectivas sobre el pluralismo cultural en México (Vasconcelos, León Portlla, Bonfil Batalla)" Universidad de Michoacán coloquio 'Lo Propio y lo Ajeno' Morelia 1996.

Silberman A, 1961, "*Estructura social de la música*", Taurus, Madrid.

White, Hayden V., "El discurso de Foucault, El contenido de la forma", Barcelona, Paidós, 1992, pp.123-154 (or. Baltimore y Londres, 1987).

Fuentes de Internet

Alcántara García Erika Romina, 2002 "El discurso" Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo en Chiclayo, Perú
<http://www.monografias.com/trabajos21/retorica/retorica.shtml>

Díaz Cruz Rodrigo, 1997, “La vivencia en circulación, una introducción a la antropología de la experiencia” Alteridades
<http://www.uam-antropologia.info/alteridades/alt13-1-diaz.pdf>

Vila Pablo, 1996, “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”,_TRANS. Revista Transcultural de Música / Transcultural Música Review, vol. 2. Revista en línea: <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm/>

Documentos oficiales

SEP Antología Artes-Música 2006

SEP Curso General de actualización “Descripción del curso y Guía del facilitador” Subsecretaría de Educación Básica y Normal, Dirección General de Investigación Educativa 2003-2004

SEP Curso General de actualización “Guía del Estudio” Subsecretaría de Educación Básica y Normal, Dirección General de Investigación Educativa 2003-2004

SEP Curso General de actualización “Material de Lectura” Subsecretaría de Educación Básica y Normal, Dirección General de Investigación Educativa 2003-2004

SEP. “Documento Base de la Reforma Integral de la Educación Secundaria”, versión para discusión, SEByN, , 2002.

SEP. “Estadística Básica del Sistema Educativo, ciclo escolar 2002-2001”

SEP Mapa curricular. Plan y Programas de Estudio para la Educación Secundaria. , 2005-2006.

SEP Plan de estudio 2006 para la educación secundaria, Dirección General de Desarrollo Curricular 2006

SEP Programa de Estudio 2006 “Artes-Música” 2006

SEP Taller de actualización “Cuaderno de trabajo Artes-Música” 2006

Acuerdo No 348 “Diario Oficial” Viernes 26 de mayo del 2006



ANEXO 1



SECRETARIA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

En el marco del Bicentenario del inicio del movimiento de Independencia Nacional, y del centenario del inicio de la Revolución Mexicana y con fundamento en lo dispuesto por los artículos 3° de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos 2° y 7°, fracción III de la Ley General de educación ; 38, fracción IX de la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal y 46 y 54 de la Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno Nacionales, la Secretaría de Educación Pública, en coordinación con las Autoridades Educativas de los Estados de la República y el consejo nacional de Fomento educativo (CONAFE)

CONVOCA

A las escuelas primarias y secundarias oficiales y particulares, así como a los cursos comunitarios del CONAFE del Sistema Educativo Nacional, a participar en el **XXVIII CONCURSO DE INTERPRETACION DEL HIMNO NACIONAL**, que se realizará de acuerdo con las siguientes:

BASES

PRIMERA: DE LOS PARTICIPANTES

- A) Podrán participar coros constituidos por alumnos de las escuelas primarias y secundarias oficiales y particulares. En el grupo de escuelas primarias, quedan comprendidas las escuelas primarias indígenas y los cursos comunitarios del CONAFE.
- B) Las escuelas primarias y secundarias anexas a las escuelas normales participarán en la etapa de zona escolar que les corresponda.



SECRETARIA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

- C) Cada coro competidor estará constituido por alumnos de la propia escuela, con un mínimo de quince y un máximo de sesenta participantes.
- D) No podrán participar las escuelas primarias y secundarias que hayan resultado ganadoras en el concurso anterior en la etapa de Entidad Federativa

SEGUNDA: DE LA VERSIÓN DEL HIMNO NACIONAL

El coro entonará la versión del Himno Nacional que establece la Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno Nacionales, del 8 de febrero de 1984, en particular, lo señalado en los Artículos 38, 39, 57 y 58.

Artículo 38.- El canto, ejecución, reproducción y circulación del Himno Nacional, se apegarán a la letra y música de la versión establecida en la presente Ley. La interpretación del Himno se hará siempre de manera respetuosa y en un ámbito que permita observar la debida solemnidad.

Artículo 39.- Queda estrictamente prohibido alterar la letra o música del Himno Nacional y ejecutarlo total o parcialmente en composiciones o arreglos. Asimismo, se prohíbe cantar o ejecutar el Himno Nacional con fines de publicidad comercial o de índole semejante. Se prohíbe cantar o ejercer los himnos de otras naciones, salvo autorización expresa del representante diplomático respectivo y de la Secretaría de Gobernación.

El artículo 57 se refiere a la letra original del Himno Nacional, y el artículo 58 se refiere a la música y la tonalidad de Do mayor en que debe ser interpretado

TERCERA: DE LAS FORMAS DE INTERPRETACIÓN

Los coros participantes podrán hacer su interpretación "A capella", con piano, o acompañados de música grabada o "pista", la cual deberá estar apegada a la versión oficial publicada en el Diario Oficial de la Federación del 8 de febrero de 1984, en el caso del Himno Nacional.



SECRETARIA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CUARTA: DE LOS ASPECTOS A EVALUAR

La interpretación del Himno Nacional será evaluada en los siguientes aspectos:

- a) *Matiz*. Se calificarán el volumen y los acentos según lo indicado en la partitura oficial del Himno Nacional.
- b) *Dicción*. Se calificará la pronunciación correcta de las palabras.
- c) *Texto*. Se calificará la repetición apegada a la letra oficial del Himno Nacional.
- d) *Ritmo*. Se calificarán los valores precisos indicados en la partitura oficial del Himno Nacional.
- e) *Entonación*. Se calificará la afinación de los coros en la tonalidad de Do Mayor.
- f) *Calidad sonora*. Se calificará la emisión de la voz.
- g) *Acoplamiento*. Se calificará el ensamble entre las voces y el acompañamiento, si fuera el caso.

SEXTA: DE LAS ETAPAS DEL CONCURSO

ETAPA	FECHAS DE REALIZACION
1ª De escuela y/o curso comunitario	1º al 12 de Marzo
2ª De zona escolar o Equivalente	12 al 23 de abril
3ª De región sector o jefatura de supervisión (para educación primaria)	17 al 21 de mayo
4ª De dirección, coordinación sectorial o equivalente (para educación primaria)	17 al 21 de mayo
5ª De entidad federativa	24 al 28 de mayo



SECRETARIA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

En caso de posponer la realización del concurso en etapas distintas a las establecidas en la presente Convocatoria, el Estado deberá notificarlo en la Coordinación General de Oficinas de Servicios Federales de Apoyo a la Educación (CGOSFAE) de la Secretaría de Educación Pública, a más tardar cinco días hábiles después de la publicación de la misma a fin de que sea analizada, y en su caso autorizada de manera oficial.

SÉPTIMA: DE LOS GANADORES

En cada entidad serán premiados cuatro coros como máximo:

- a) Para el caso de escuelas secundarias: el primer lugar de cada categoría.
- b) No habrá empate en ninguna de las etapas.

OCTAVA: DE LOS JURADOS Y MECANISMOS DE SELECCIÓN

En cada una de las etapas - excepto en la etapa de Entidad Federativa - se integrará un Jurado designado por las autoridades educativas correspondientes, mismo que Seleccionará al coro triunfador de cada una de ellas.



SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

Para la etapa de entidad, el Jurado estará constituido de la siguiente forma:

En el Distrito Federal

- Un representante de la Secretaría de Gobernación.
- Un representante de la Secretaría de la Defensa Nacional.
- Un representante de la Secretaría de Marina.
- Un representante de la Secretaría de Educación Pública.
- Un representante de la Administración Federal de Servicios Educativos en el Distrito Federal.
- Dos profesores especialistas en música y de reconocido prestigio, designados, uno por la Universidad Nacional Autónoma de México y otro por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

En todas las etapas el voto del Jurado es individual y secreto. En caso de empate se dará voto de calidad al Presidente del Jurado. El fallo del Jurado será inapelable.

NOVENA: DE LOS PREMIOS

Los premios para los coros en la etapa de entidad serán:

En el Distrito Federal:

- Participación de los coros triunfadores en la ceremonia oficial del 16 de septiembre de 2009.
- Trofeo para la escuela.
- Diplomas para la escuela y el director del coro.
- Colección de discos compactos para la escuela.



SECRETARIA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

DÉCIMA: DE LAS FECHAS DE LA ENTREGA DE LOS PREMIOS

En el Distrito Federal, los premios serán entregados por el Presidente de los Estados Unidos Mexicanos, en la ceremonia que se realizará el 16 de septiembre de 2009, ante el Monumento a la Independencia, en la ciudad de México, con motivo de la conmemoración del CXCVIII aniversario del inicio de la lucha por la Independencia de México. En esta ceremonia los coros presentes interpretarán el Himno Nacional, dirigidos por uno de los directores de dichos coros.

DÉCIMA PRIMERA: DE LA COORDINACIÓN

El ámbito normativo del concurso será responsabilidad de la Subsecretaría de Educación Básica. Para los aspectos operativos y de organización en el nivel nacional, el concurso será

Responsabilidad de la Coordinación General de Oficinas de Servicios Federales de Apoyo a la Educación. En el Distrito Federal, la Administración Federal de Servicios Educativos en Distrito Federal será la instancia que coordinará el desarrollo del concurso en esta entidad.

ANEXO 2

REGISTRO DE OBSERVACIÓN

Primer registro de observación de la eliminatoria del concurso de Himno Nacional en su etapa de Zona Escolar

Fecha: martes 26 de mayo del 2009

Hora: La eliminatoria se llevo a cabo de 9:00 am a 1:00pm

Lugar donde se llevó a cabo la eliminatoria: secundaria No 15

Observadora: Ada Elsa Mendoza Rivera

REGISTRO DE OBSERVACIÓN

Hora	Descripción	Observaciones
8:40	<p>Legamos a la secundaria No 115 después de un trayecto largo desde la secundaria No 62 ubicada en la delegación Benito Juárez hasta la delegación Álvaro Obregón, en donde se encuentra ubicada la escuela en donde se llevó a cabo la eliminatoria correspondiente a la etapa de zona de la dirección operativa No 1 del Concurso de Interpretación del Himno Nacional.</p> <p>La escuela contaba con un patio pequeño a la entrada, y una especie de portón de vidrio que dividía la entrada a las instalaciones, pasando el portón se encontraba a la derecha, la entrada del auditorio en donde se realizaría el concurso.</p> <p>El coro llagó veinte minutos antes de la hora establecida para el inicio del concurso, ubicándose en el patio de entrada, ya que no había edecanes que lo recibieran, ni que le indicaran en donde ubicarse, o si se iba a realizar la ceremonia de apertura,</p>	<p>Regularmente cuando los coros van llegando los maestros que fungen como edecanes traen consigo pancartas para indicar a los coros su lugar de ubicación ya sea en el patio de la escuela cede o dentro del auditorio.</p> <p>El distintivo de solapa es parte de los elementos simbólicos que tratan de fomentar la identidad nacional que permea todo el concurso y del ritual.</p> <p>El piano de cola comúnmente no se encuentra en las primeras etapas del concurso, la manta con la leyenda del concurso y el logotipo de SEP es otro elementos simbólico del ritual del concurso</p>
8:50	<p>Las edecanes se encontraban todavía detrás de portón, poniéndose de acuerdo en la organización del concurso; afuera del auditorio se encontraban algunos maestros pertenecientes a la escuela secundaria organizando los bocadillos que se iban a repartir, el café, y las galletas.</p> <p>Después de esperar aproximadamente 10 minutos se acerco una de las edecanes para trasladar al coro dentro del auditorio, <u>entregando a cada integrante un distintivo de solapa con la bandera de México</u>. Una vez dentro del auditorio se colocó a los alumnos a partir de la tercera fila de butacas, ya que las primeras filas estaban cercadas por una cinta adhesiva a modo de delimitar el espacio que estaba reservado para las autoridades.</p>	
9:00	<p>En el auditorio con una capacidad de aproximadamente 200 personas, al fondo del escenario se observaba <u>un piano de cola</u>, y a un profesor practicando las notas del himno nacional, la maestra de ceremonias repasaba sus líneas en el pódium, haciendo pruebas de sonido en el micrófono, y al final del escenario se observaba una <u>gran manta con el logotipo de la Secretaria de Educación Pública y la leyenda Concurso de interpretación del Himno Nacional</u>.</p>	

<p>9:20</p>	<p>Los coros fueron citados en horarios escalonados, ya que debido a la contingencia sanitaria se había decidido no realizar el concurso, sin embargo <u>a última hora se decidió que si se realizara, debido a la importancia del concurso</u>, pero respetando las medidas sanitarias correspondientes.</p> <p>Los coros a pesar de haber sido citados con intervalos de 20 minutos de diferencia, llegaron cuatro pertenecientes a la categoría B (coros sin profesor de música) casi al mismo tiempo por lo cual se decidió que entraran todos al auditorio a presenciar la ceremonia de inicio del concurso.</p> <p>Mientras los grupos entraban al auditorio, afuera se encontraban directores de coro, directores de las escuelas participantes, supervisores de las zonas, jefes de enseñanza de música en secundaria, apoyos técnicos de la dirección operativa, entre otros, tomando café y galletas, platicando e <u>intercambiando ideas, saludos y opiniones</u>.</p> <p>Con un retraso de aproximadamente 20 minutos debido a que los coros llegaban en diferentes horarios dio inicio a la <u>ceremonia apertura</u>; en primera instancia se nos pide que nos pongamos de pie para realizar los <u>hombres a la bandera</u> que inician con la pista del toque de bandera, seguido de <u>la escolta</u> compuesta por alumnos de la secundaria No 115, que realiza su recorrido desde la entrada del auditorio, pasando por el pasillo, hasta llegar al centro del escenario, una vez la escolta arriba del escenario se pide que se realice el <u>juramento a la bandera</u> y posteriormente que se <u>entone el himno nacional</u> bajo la dirección de uno de los jefes de enseñanza de educación musical y con el acompañamiento del pianista, una vez entonado el himno nacional nuevamente se escucha la pista del toque de bandera y la escolta sale del auditorio.</p>	<p>Los coros son citados a la misma hora, cuando el concurso se realiza dentro de un auditorio.</p> <p>Es de resaltar que se había decidido suspender el concurso, pero por la importancia que se le da, era imprescindible llevarlo a cabo aún en contingencia sanitaria.</p> <p>En los concursos se respira un ambiente de gran protocolo ya que la entrada <i>es un ir y venir</i> de abrazos saludos, encuentros inesperados y algunos esperados.</p> <p>Los honores a la bandera son uno de los rituales que difícilmente se excluyen de los concursos no importando la eliminatoria en cuestión, desde la de etapa de zona, región, dirección operativa, dirección general o estatal.</p>
<p>9:40</p>	<p>Una vez terminado los honores a la bandera toma la palabra la profesora encargada de la conducción del evento y realiza la <u>presentación de las autoridades</u>, entre las cuales se encontraban jefes de enseñanza, directores de las secundarias, supervisores, personal administrativo del y la coordinadora de la dirección operativa número uno, se hace <u>la presentación de los integrantes del jurado, y posteriormente la coordinadora de la dirección operativa dio el discurso inaugural</u> en donde saluda a todas las autoridades presentes y <u>haciendo alusión a las circunstancias irregulares</u> en que se iba a llevar a cabo el concurso, <u>lee los artículos que menciona la convocatoria, y pide a los presentes que se pongan de pie</u> anunciando la hora da por inaugurado el concurso y termina con la frase <u>“sea por el bien de la educación en México”</u>, pide que tomen asiento y dirige unas palabras a los alumnos.</p> <p><i>Maestra:</i> En esta ocasión, va a ser una forma diferente de presentación, va a ser una mañana esplendida para todos nosotros, vamos a escuchar a estas lindas vocetas de nuestros jóvenes, niñas y niños, interpretar nuestro Himno Nacional Mexicano, y para todos nosotros como les</p>	<p>La presentación de las autoridades, del jurado y el discurso inaugural de la máxima autoridad presente dentro del concurso son parte del ritual que se lleva a cabo en cada una de las etapas.</p> <p>Las circunstancias irregulares se justifica la organización del concurso a diferencia do otras ocasiones.</p> <p>El leer los artículos de la convocatoria da idea de resaltar el marco jurídico e ideológico en el cual se basa el concurso que regula la educación en México lo cual ratifica al terminar con la frase “Todo sea por la educación en México”.</p> <p>La petición que hace la profesora al jurado sorprende al público, por eso hace la aclaración al dejar de lado, por no hacer</p>

	<p>decía hace unos minutos, va a ser una mañana esplendida, va a ser un concurso, va a salir un coro triunfador. <u>yo le pido al jurado esta mañana que seleccionemos lo mejor que tengamos, porque después nos vamos a la siguiente etapa, nuestra preocupación principal es...¡no se sorprendan! ¡no se sorprendan!, (la maestra se dirige al público), yo quiero que.....(se queda pensativa), que tengamos un muy buen representante en el siguiente nivel y que logre la dirección operativa número uno, colocarse para llegar a la final, que todos ustedes tengan muy bonito día, muchas gracias.</u></p>	<p>mención del esfuerzo, la experiencia artística, la apreciación estética o inclusive el sentido de la letra que causa en los alumnos, únicamente le interesaba escoger al <i>mejor coro</i>, para lograr un lugar en la final.</p>
10:00	<p>Casi una hora después de la cita se inicia la participación de los coros de la categoría B los cuales fueron pasando uno a uno, realizando su participación con acompañamiento de la grabadora, con una duración aproximada de siete minutos cada uno, entre cada participación la maestra de ceremonias hacía mención de datos biográficos del Himno Nacional, al término de su presentación el grupo salía del auditorio, y lo trasladaban al patio en donde se les <u>ofrecía un pequeño refrigerio proporcionado por la organización del concurso</u>, se les dijo que en esta ocasión no se quedaron a escuchar el veredicto del jurado y se les indico que se retiraran a sus escuelas ya que posteriormente se les haría llegar el veredicto por teléfono.</p>	<p>El refrigerio que se les entrega a los alumnos, en ocasiones es proporcionado por la mesa directiva de la escuela. El hecho de que no se diera el veredicto del jurado causa molestia dentro de los directores de coro, e incertidumbre en los alumnos puesto que el veredicto es uno de los elementos rituales más esperados dentro del concurso.</p>
10: 40	<p>Mientras en el auditorio se realizaba la eliminatoria de la categoría B afuera en el patio se encontraban seis coros de la categoría A con aproximadamente sesenta integrantes cada uno, por lo cual se percibía una gran aglomeración de jóvenes que las edecanes no podían controlar puesto que el patio era demasiado pequeño para la gran cantidad de alumnos, los grupos permanecieron largo tiempo esperando hasta que se les diera la indicación de entrar al auditorio, en tanto que los directores de las secundarias al arribar a la escuela se introducían al auditorio y tomar su lugar, dejando a los alumnos a cargo del director de coro.</p> <p>En el patio parece haber confusión por no saber en qué momento se iba a participar, se escuchaban comentarios sobre la falta de organización del evento, la falta de ética al no dar el veredicto frente a las escuelas, el que <u>a los coros de categoría A no les toco la ceremonia inaugural</u>, que a los jurados les había beneficiado el hecho de que los coros no se escucharan puesto que no podría haber reclamos, que no se respetaban los horarios de participación, que no le daban su lugar a los coros, el hecho de que hubiera café y galletas y las autoridades estuvieran muy agusto adentro tomando su café y los coros afuera parados, que las autoridades no portaban el tapaboca.</p> <p>Una vez terminada la eliminatoria de la categoría B los coros de la categoría A fueron entrando uno por uno a realizar su interpretación, con una duración de aproximadamente siete minutos cada una, y de igual forma la maestra de ceremonias realizaba comentarios mencionando datos</p>	<p>En el patio se respiraba un ambiente de incertidumbre, molestia, y nerviosismo entre los alumnos y los directores de coro, ya que el hecho de no permitir la entrada a los coros causo gran molestia a los directores, puesto que se acostumbra ver la interpretación de los coros participantes y apreciar el trabajo artístico realizado.</p> <p>En condiciones normales los coros se encuentran en el auditorio y pueden presenciar el evento, esto al parecer da la idea de jerarquía puesto que a los protagonistas del concurso se les no se les dio el lugar esperado.</p>

<p>11:00</p>	<p>biográficos del Himno Nacional, solo un coro de escuela particular realizó su intervención con acompañamiento de piano, los demás fueron con la pista grabada, al término de su interpretación el coro salía del auditorio, se le entregaba su refrigerio y se retiraba a su escuela.</p> <p>La participación de los coros de categoría A fue más extensa ya que eran catorce coros, a los cuales también se les cito con un intervalo de veinte minutos cada uno, sin embargo comúnmente los coros llegan antes de su cita y por esta razón se empalmaron causando confusión en el orden de participación, por lo cual se decidió que conforme fuera llegando el coro iba a ser su participación, sin embargo esto propició que los primeros coros tuvieran tiempo de descansar del viaje de traslado, vocalizar un poco, revisar su formación, pero los últimos coros apenas bajaban del camión y entraban directo a realizar su interpretación, <u>esta situación según manifestaban los docentes les disgustaba por qué no se apreciaba el trabajo realizado durante tanto tiempo de ensayo, no disfrutaban el evento, no podían ver a los coros, y no sabían el veredicto del jurado.</u></p> <p>Mientras los catorce coros restantes pasaban uno a uno, en la entrada del auditorio cada vez se veía más el desfile de las autoridades, supervisores directores de coro y personal administrativo que salían por el café y las galletas y aprovechaban para platicar un rato, intercambiar opiniones sobre los coros, preguntar por la participación de los que no habían visto, y saludarse en general ya que la jornada de esta eliminatoria fue muy larga, (cinco horas aproximadamente) cuando regularmente es de dos horas y media.</p>	<p>Esta situación causó molestia para los directores de coro y los alumnos puesto que ni siquiera podían descansar un poco y tenían que realizar su interpretación en unos cuantos minutos y desalojar el auditorio y no disfrutar del todo la experiencia artística que representa el concurso, y observar el ritual del veredicto que es de los mas esperados.</p> <p>El concurso propicia de alguna manera es un punto de encuentro, entre las diversas autoridades quienes disfrutaban del evento por la experiencia artística, pero también por las relaciones e interacciones que se propician a partir de este.</p>
<p>1:00</p>	<p>Aproximadamente a la una de la tarde terminaron de pasar los catorce coros participantes, los miembros del jurado no tuvieron oportunidad de salir a descansar, durante las cinco horas permanecieron escuchando la interpretación del Himno Nacional de cada uno de los dieciocho coros, y no dieron veredicto en público, se retiraron a deliberar y posteriormente se informó por teléfono a las escuelas ganadoras.</p>	<p>El trabajo del jurado fue muy arduo, me pregunto si después de cinco horas de atención continua, y escuchar dieciocho intervenciones de la misma melodía ¿puede haber una evaluación objetiva de los elementos estructurales del himno.</p>

ANEXO 3

REGISTRO DE OBSERVACIÓN No 2 “HIMNO NACIONAL”

Segundo registro de observación de la eliminatoria del concurso de Himno Nacional en su etapa de Coordinación Sectorial

Fecha de observación: viernes cinco de junio del 2009

Hora: La eliminatoria se llevo a cabo de 9:00 am 13:00 pm

Lugar donde se llevó a cabo la observación: Centro Nacional de las Artes, Auditorio Blas Galindo

Observadora: Ada Elsa Mendoza Rivera

Hora	Descripción	Observaciones
8:30	<p>El coro de la secundaria número sesenta y dos llegó al Centro Nacional de las artes, en donde se llevaría a cabo la eliminatoria del concurso del Himno Nacional, en su etapa de dirección operativa, <u>con aproximadamente media hora antes del inicio del concurso, al igual que otras escuelas participantes.</u></p> <p>En la explanada del auditorio Blass Galindo, se encontraban ya esperando a los coros participantes las edecanes que son maestras de otra secundaria, que fueron asignadas para la organización del concurso.</p> <p>El concurso se dividió en dos partes: en la primera participan los grupos que pertenecen a la categoría B (sin maestro de música) y posteriormente los de categoría A (con maestro de música).</p>	<p>Los coros acostumbran llegar antes de la hora de la cita para organizarse, vocalizar o ubicar su lugar que es un elemento ritual.</p> <p>Las edecanes pertenecen a escuelas invitadas por los organizadores del concurso.</p>
8:50	<p>Aproximadamente diez minutos antes de las nueve se les da la indicación a las edecanes para que conduzcan a los coros al interior del auditorio, los cuales son conducidos en una fila y se les indicó su lugar de acuerdo a como fueron llegando, <u>respetando las tres primeras filas de butacas que estaban reservadas para las autoridades invitadas.</u></p> <p>Mientras los coros tomaban su lugar dentro del auditorio, los directores de coro, directores de escuela, supervisores, jefes de enseñanza, jefes de dirección operativa, jurados, entre otros, tomaban su lugar dentro de las butacas reservadas, en tanto que otros se acercaban a la mesa del jurado ubicada en la parte central del escenario a <u>saludar, hacer preguntas sobre el orden de participación o dudas sobre la organización.</u></p> <p>Del lado derecho del escenario se encontraba ensayando la <u>banda</u>, compuesta por aproximadamente veinticinco alumnos, portando su uniforme escolar, boina y su instrumento, perteneciente a una de las secundarias del distrito federal, del lado izquierdo se encontraba el piano de cola en el cual los diferentes pianistas que pertenecen a la SEP, se turnaban para</p>	<p>El hecho de reservar las primeras filas del auditorio es un símbolo de jerarquía.</p> <p>El concurso de alguna manera es un símbolo de protocolo en el cual se reúnen y encuentran viejos conocidos, y se hacen relaciones sociales y laborales.</p> <p>Encontramos aquí claramente varios elementos representantes del ritual que encierra el concurso así como símbolos representativos de la identidad nacional : la</p>

<p>9:20</p>	<p>ensayar el himno, cabe mencionar que en esta eliminatoria todos los coros cantan con acompañamiento de piano en vivo, al fondo se encuentra un <u>cartel</u> alusivo al himno “XXVII Concurso de <u>Interpretación del Himno Nacional</u>” con y el <u>escudo nacional y el símbolo de la SEP</u>, y al centro se encontraba <u>la escolta</u> integrada por niñas de otra de las secundarias del distrito federal, custodiando <u>la bandera</u>.</p> <p>Aproximadamente veinte minutos después de la cita se da la indicación de que todos los presentes tomen sus lugares, para ese entonces las tres filas de butacas reservadas para las autoridades están casi ocupadas en su totalidad, estos fueron llegando uno a uno, saludando y haciendo comentarios entre ellos; en las butacas de arriba se encuentran ya ubicados cinco coros de la categoría B.</p> <p>El maestro de ceremonias toma la palabra en el pódium en donde da la bienvenida a todos los presentes e inicia con los <u>honorés a la bandera</u>, se nos pide que tomemos la posición de <u>saludo a la bandera</u> y la banda comienza a interpretar el toque de bandera, <u>la escolta comienza su recorrido</u> por el escenario del auditorio y se detiene al centro, se nos pide tomar la posición de firmes, para proceder a <u>entonar el Himno Nacional</u> acompañado de uno de los profesores pianistas y dirigido por una de las jefes de enseñanza del área de música, una vez interpretado se pide nuevamente realizar el <u>saludo a la bandera</u> y en ese momento la banda comienza a interpretar el toque de bandera seguido del recorrido de la escolta quien abandona el escenario y sale del auditorio, posteriormente también la banda sale del escenario.</p> <p>El maestro de ceremonias da la bienvenida a todos los presentes y hace la <u>presentación de las autoridades más relevantes</u> en ese momento que son los directores de cada una de las direcciones operativas del distrito federal, el coordinador sectorial de educación secundaria.</p> <p>Se hace la presentación de las autoridades: <i>Maestra:</i> El jurado tienen la difícil tarea de seleccionar a los mejores coros de la coordinación sectorial a la gran final para el D.F, su fallo será inapelable y definitivo. Está con nosotros Irma Ofelia Gómez Reyes, es <u>egresada de la escuela nacional de maestros</u> y estudio también en la escuela superior nocturna de música, y curso conjuntos corales con el profesor Ramón Gómez Esta también con nosotros la profesora Luz Ma. Rivera, la profesora curso la <u>licenciatura en canto</u> bajo la dirección de la maestra Lupita Campos en la escuela nacional de música de la UNAM, integrante y fundadora desde 1999 de la infante composición, participante en diversos conciertos dentro de la República Mexicana, promoviendo la música vocal, ganadora del 3er lugar del concurso de canto Francisco Araiza en 2005, se ha presentado en varios lugares como coralista y vocalista, y a participado en conciertos con la línea de compositores mexicanos y ha participado en diversas ocasiones como parte del jurado en concursos de canto, himno nacional y canción popular mexicana Nos acompaña también el profesor Julio Toledo <u>curso sus estudios en la escuela superior de música en guitarra y piano</u>, fue jurado durante 10 años consecutivos en el festival vocal de la canción, ha participado como jurado en diversos concursos estatales músico vocal y músico instrumental en los estados de Tlaxcala Hidalgo y en el distrito federal, obtuvo primeros y</p>	<p>banda de guerra, el cartel alusivo al concurso, el escudo nacional, la bandera, la escolta, el piano de cola, el himno nacional y el símbolo de la SEP</p> <p>Los honores a la bandera además de ser un elemento ritual del concurso es un símbolo de que siempre está presente no importando en que escenario se lleve a cabo el concurso, se respira un ambiente de total y absoluto respeto enmarcado por el silencio y las notas de la banda de guerra, la interpretación del himno, el saludo a la bandera y el paso de la escolta.</p> <p>De acuerdo a la eliminatoria que se trate, la presentación de las autoridades se va haciendo en orden de jerarquías y se va suprimiendo a otras, de igual forma los jurados van siendo cada vez más especializados y de instituciones más relevantes.</p>
-------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>segundos lugares con sus alumnos en los concursos de instrumento musical y canto a nivel nacional, durante 23 ha sido profesor de música en escuela secundaria, a su vez en distintos grupos musicales y como director de coro ha sido finaliza en el palacio de bellas artes durante 15 años siendo ganador en dos ocasiones</p> <p>Esta también con nosotros el profesor Anselmo Fermín, <u>egresado del conservatorio nacional de música</u>, es compositor y catedrático en esta institución de armonía solfeo y análisis musical, actualmente es director de la camareta Antonio Vivaldi.</p> <p>El profesor Naum Aquinoicrisosotomo, <u>egresado del conservatorio nacional de música</u> imparte la cátedra de solfeo y conjuntos corales es director de los coros Mendelson y coro Frida Calo del centro de educación artística y además el día de hoy es el presidente de nuestro jurado</p> <p>La coordinadora de la dirección operativa número cuatro tomó la palabra para dar <u>el discurso inaugural</u> el cual inicia refiriéndose al concurso como <i>el rey de los concursos</i>.</p> <p><i>Maestra.-“<u>Bienvenidos al rey de los discursos</u>, ¿saben por qué? por que se trata de <u>uno de los símbolos más importantes que como mexicanos tenemos...el Himno Nacional</u>, esta vibrante composición poética, musical aunque muchos retractares dicen que ya no es apta para este nuevo México porque se considera que la guerra ya acabo...!no es así!, porque no hay mexicano que cuando salga de su país y escuche estos vibrantes tonos musicales no se sienta conmovido con la piel de gallina, y le recuerde esa <u>maravillosa sensación de ser Mexicano</u>. ...el Himno Nacional refleja el anhelo y el espíritu de nuestro pueblo, se dice que <u>nos revela un temperamento político, musical y étnico”</u>.</i></p> <p>La profesora hace mención de algunos datos biográficos de los compositores del himno y hace referencia a una parte de la tercera estrofa que le llama la atención.</p> <p><i>Maestra.-“Hay una parte de la tercera estrofa que si escuchamos con atención, porque normalmente no lo escuchamos, salvo en contadas ocasiones como esta que se canta completo, recordamos como hemos sido avasallados a lo mejor si recordáramos estos renglones de esta tercera estrofa tomaríamos una actitud diferente. ¡Dice la tercera estrofa! ¡Antes patria que inermes tus hijos!, ¡bajo el yugo su cuello dobleguen!, ¡De mil héroes la patria aquí fue!. Esto quiere decir que nunca debemos estar de rodillas, siempre con la frente en alto aun que todos los días nos quieran doblegar. ¡chicos y chicas que esta lectura <u>no se les olvide, nadie puede doblegarlos y si lo intenta antes morir que caer de rodillas”</u></i></p> <p>La profesora termina su discurso de bienvenida deseándoles suerte a todos los participantes y felicitándolos por su esfuerzo y entusiasmo.</p> <p><u>Casi una hora después de la cita al concurso da inicio la participación de la interpretación de los coros</u>, el maestro de ceremonias hace mención de algunos datos biográficos del Himno nacional entre cada una de las intervenciones, hace la presentación de la escuela y menciona el nombre del director del coro.</p> <p>En la categoría B realizaron su interpretación cinco coros de las direcciones operativas 1,2,4,5 y 6, no todas las direcciones operativas participan en esta categoría.</p>	<p>El discurso inaugural es otro elemento ritual del concurso, el cual varía de acuerdo a la concepción que el ponente tenga del objetivo de este, llamarlo “el rey de los concursos” habla de la jerarquía tan alta que se le da a este símbolo de identidad nacional.</p> <p>La maestra resalta la concepción que tiene de ser mexicano .</p> <p>Los elementos rituales del concurso en su conjunto toman casi una hora antes de comenzar las interpretaciones, lo cual habla del gran peso que se le da a esta parte del concurso.</p> <p>Otro elemento ritual es el de las categorías ya que para empezar a los que no tienen</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

9:50	Los coros de la categoría A fueron citados a las once de la mañana par que no cabían todos en el auditorio, los cuales en su mayoría ya estaban esperando afuera controlados por las edecanes, una vez que terminó la interpretación de la categoría B, se pidió que los participantes que se encontraban en el auditorio, que <u>por razones de espacio salieran a los jardines del CNA, y que dejaran solo una pequeña comisión</u> de cinco alumnos para que permanecieran en el auditorio en representación de su escuela mientras se llevaba a cabo la eliminatoria de la categoría A y al término de esta se daría a conocer el veredicto del jurado.	maestro de música se les da la den nominación de B, y generalmente pasan antes que los de la A, y como en esta ocasión se les pide que salgan del auditorio y ya no tuvieron la oportunidad de ver al grupo tribu.
10:40	La salida y entrada de las escuelas se hizo de forma organizada, y no tomó demasiado tiempo, el acomodo de lo nueve coros fue relativamente rápido, en tanto que los jurados aprovecharon para dar un descanso y realizar el veredicto de la categoría B, y las autoridades para platicar y tomar café y galletas que se encontraba en la parte de afuera del auditorio a la cual solo tenían acceso ellos.	
11:10	Una vez colocados los coros, ya no se realizaron honores a la bandera, presentación del jurado, ni discurso de apertura, solo se les dio la bienvenida y dio inicio a la interpretación con el mismo formato, en el cual se daban datos biográficos del Himno Nacional, se hacia la presentación de la escuela y el nombre del director del coro.	
12:20	La participación de la categoría A fue de nueve escuelas, cada una representante de una dirección operativa, en esta categoría forzosamente debe haber un representante de cada dirección	
12:45	.Una vez terminadas las interpretaciones el maestro de ceremonias agradeció la participación y organización de todos y menciono que los integrantes del jurado debían salir del auditorio para deliberar acerca del veredicto en tanto que para no hacer larga la espera <u>les habían traído una sorpresa, la organización del concurso trajo un grupo de música regional, prehispánica llamado <i>la tribu</i>, el cual presentó una serie de aproximadamente diez melodías de diferentes regiones del país, haciendo la presentación de las características musicales de las diferentes músicas de las regiones y presentando cada uno de los instrumentos que utilizaban, la presentación duro aproximadamente veinticinco minutos.</u>	En la medida de lo posible la organización del concurso contacta grupos musicales o grupos de danza folclórica para participar en el inter del veredicto del jurado, lo cual nos habla de la concepción que se tiene que este concurso en todo momento tiene que fomentar la identidad nacional.
	Una vez terminada la presentación del grupo <i>tribu</i> el maestro de ceremonias mencionó que <u>se entregarían los reconocimientos a cada una de las escuelas</u> participantes y a cada director de coro, para lo cual seleccionaran un niño para recibir el reconocimiento junto con el director de coro, entregados todos los reconocimientos a las escuelas, maestros y alumnos permanecían en el escenario enseñando su reconocimiento, posteriormente se entregaron también reconocimientos a los integrantes del jurado.	La entrega de reconocimientos es otro de los elementos rituales que se encuentra presentes a los largo del concurso, con el mismo formato de pasar un alumno representante del coro y el director de coro.
12:55	Ya estando todos en el escenario, el <u>presidente del jurado tomó el micrófono en el pódium, para dar a conocer los ganadores de cada categoría,</u> primeramente dio una felicitación a todos	El veredicto del jurado es uno de los

1:00	<p>por el nivel de interpretación y por el esfuerzo realizado, menciono en primera instancia a la categoría B del tercer al primer lugar, y posteriormente a la categoría A, del tercer al primer lugar.</p> <p><u>Entre gritos, porras, felicitaciones y llantos,</u> terminó el concurso, poco a poco el auditorio se fue desocupando, mientras que afuera esperaban los coros de la categoría B a sus compañeros, se le repartió un lunch a cada integrante conformado por un sándwich, un jugo, y un chocolate, al mismo tiempo que las autoridades disfrutaban de su café y galletas, fuera del auditorio</p>	elementos rituales más esperados por todos pues es en donde se olvida la solemnidad, y se libera la toda la emoción contenida por el protocolo.
------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

ANEXO 4

Numero de entrevista: 3

Fecha: jueves 11 de junio del 2009

Hora: De 1:20 am a 2:10 am

Lugar donde se realizó la entrevista: Centro Nacional de las Artes

Entrevistado: Prof. Raúl González Santa Cruz

Entrevistadora: Ada Elsa Mendoza Rivera

Condiciones de la entrevista: Entrevista audio grabada

Observaciones: Profesor especialista en música, profesor de secundaria oficial, ganador de la etapa de coordinación sectorial.

ADA: Ada Elsa Mendoza Rivera

RAUL: Raúl González Santa Cruz

REGISTRO DE ENTREVISTA No 3

DESCRIPCIÓN	OBSERVACIONES
<p>ADA.- <i>¿Cual es su nombre?</i> RAUL.- Raúl González Santa Cruz</p> <p>ADA.- <i>Cuantos años tiene trabajando en esta escuela ¿es escuela particular?</i> RAUL.- ¡No!, es oficial, es la número 8</p> <p>ADA.- <i>¿En donde se encuentra?</i> RAUL.- Esta en San Pedro de los pinos</p> <p>ADA.- <i>¿Cuántos años tiene usted trabajando en la escuela?</i> RAUL.- En la escuela tengo 11 años, desde que llegue trabaje en el coro, desde un principio, pero ya trabajando en si en el coro como tal tengo 6 años.</p> <p>ADA.- <i>¿Qué piensa de los concursos?</i> RAUL.- Los concursos <u>para el que gana es una experiencia fantástica, pero yo creo que todos los participantes se quedan con un sabor, así como de frustración,</u> a lo mejor, si claro que es bueno estar en la competencia y <u>observar el trabajo de otros coros,</u> porque así se aprende también, sin embargo los concursos creo que no se deberían de tomarse como tal, a lo mejor si escoger algunas escuelas y hacer alguna muestra del trabajo.</p>	<p>La entrevista se llevó a cabo, al término de la eliminatoria de coordinación sectorial, de la cual resultó ganador el profesor Raúl, en el CENART.</p> <p>El concurso es obligatorio para todos las escuelas en el país, al hacer referencia sobre la experiencia fantástica infiero que se refiere a la <u>experiencia artística</u> que se da dentro del concurso, sin embargo menciona el sentimiento de frustración que también se da también al interior por no</p>

<p>ADA.- <i>De hecho es lo que han manifestado algunos maestros que he entrevistado</i></p> <p>RAUL.- Claro <u>cuando gana uno se queda satisfecho</u> y dice, pues gane a todo el mundo pero también las escuelas que no ganan, se sienten un poco frustradas, creo yo.</p> <p>ADA.- <i>¿Usted conoce como está planteada la convocatoria con respecto a los lineamientos que marca la SEP, en este caso, del himno nacional, es decir, cual es el objetivo del concurso?</i></p> <p>RAUL.- <u>Teóricamente fortalecer la identidad nacional</u>, y no dan otro objetivo, claro que la ley federal de los símbolos patrios, ahí sí marca, que debería decir que habrá algunos concursos o se buscara que las escuelas concursen en la interpretación del himno nacional.</p> <p>ADA.- <i>¿Usted considera que este objetivo, fomentar la identidad nacional, realmente se cubre con el concurso, específicamente, si cumple el concurso esa función con los alumnos?</i></p> <p>RAUL.- Probablemente <u>con los que cantan ¡sí!, pero con el grueso de los alumnos no</u>, pero nuestro deber como maestros de música es trabajar con ese mismo entusiasmo y con esa misma calidad, trabajar con todos los grupos de la escuela, ahí <u>si yo creo, no es lo único que fortalece la identidad nacional, pero si es un punto que se logra.</u></p> <p>ADA.- <i>¿Entonces usted, trabaja el himno nacional con toda la escuela y ya después hace la selección del coro?</i></p> <p>RAUL.- ¡Sí!</p> <p>ADA.- <i>Podría decirse que, ¿sería importante que todos lo aprendieran completo?</i></p> <p>RAUL.- <u>Yo creo que todos deberían</u>, en algunas ocasión hice, pero fue mucho trabajo, hice un concurso interno sobre interpretación del himno nacional, entonces cada grupo participó en ese concurso, entonces yo creo que eso si, si <u>dio un poquito de mayor aporte que aquí</u>, porque creen que el himno nacional quien lo canta es el coro, las 60 niñas del coro.</p> <p>ADA.- <i>¿Usted Considera que a nivel nacional, todavía existe la identidad nacional, o se ha perdido de alguna manera?</i></p>	<p>obtener el <u>reconocimiento</u>, también menciona <u>observar el trabajo de los otros</u>, que va asociado a la <u>experiencia artística</u>.</p> <p>En la convocatoria no menciona la palabra identidad nacional, sin embargo los profesores infieren que este es el objetivo, y hace referencia a que esta es una concepción teórica.</p> <p>Los alumnos que participan de la <u>experiencia artística</u> que propicia el concurso, al parecer asimilan más los simbolismos y rituales, que encierra el concurso a diferencia de los que no participan, aunque existen en la escuela otros elementos encaminados a la asimilación de la identidad nacional.</p> <p>La convocatoria marca que el máximo de participantes es de 60 alumnos, el profesor manifiesta la idea de que todos los alumnos en la escuela debieran experimentar la <u>experiencia artística</u>, que lleva una <u>carga ideológica propiciada por la escuela.</u></p> <p>El profesor de arte, en este caso música identifica que por medio de su trabajo,</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

RAUL.- Bueno, nosotros estamos muy influenciados por otros países, sobre todo por el que tenemos allá en el norte, pero como la presentación que hicieron ahora en intermedio, para dar el veredicto, yo creo que esas cosas son positivas y nuestra labor es hacer que los alumnos, conozcan nuestras raíces musicales y nuestros géneros musicales, y eso es una labor del maestro de música en la escuela.

ADA.- *¿Usted considera que las artes ayudan a desarrollar ese sentimiento de pertenencia nacional?*

RAUL.- Yo creo que sí, porque ha habido grandes artistas que han volcado el folklor en sus obras ¿no?, entonces yo creo que si se fortalece, a través del arte ¡sí!

ADA.- *¿Usted ya maneja el nuevo programa de secundaria?*

RAUL.- Si

ADA.- *¿Ha notado algún cambio en el aula a partir de la aplicación del nuevo enfoque, a diferencia del que se tenía antes de la reforma?*

RAUL.- Pues hay que percibirlo, porque si lo vemos de manera muy objetiva, todo lo que dice el nuevo programa, es prácticamente lo mismo que dice el anterior, nada más que ahora se trata de que los alumnos sean mas.., que participen más en la actividad, pero yo creo que el programa no tiene grandes cambios, en mi materia no

ADA.- *¿Usted lo lleva como se plantea?*

RAUL.- Hay algunas cosas que hoy de repente no son muy fáciles de lograr, pues si hacemos cosas que nos indica el programa, como preparar alguna presentación y desde los ensayos hasta la presentación en el auditorio, si hacemos eso, pero hay algunas cosas que como ellos crear composiciones, tal vez se hacen algunas cosas elementales, pero no es tan real lo que se puede pedir.

ADA.- *Con respecto a cómo se plantea trabajar la contextualización en el aula, en la cual se plantea que se les hable a los chicos de la cultura, que tengan acercamiento a diferentes tipos de música y con eso absorban, formas de diferentes culturas y de la nuestra, en ese aspecto ¿ lo trabaja o no lo trabaja?*

RAUL.- Si, pero yo creo que las alumnas que más lo reciben o lo perciben, son las niñas que están en coro, porque entonces cantamos canciones de diferentes países y

puede influir de forma indirecta, en lograr el reconocimiento de los otros, de una determinada forma y que una de las funciones de la escuela es legitimar ese reconocimiento discursivo, no en la acción.

El profesor hace alusión a que hay que percibir algo, infiero que se refiere a un proceso de evolución en los pensamientos del alumno, al participar más en las experiencias artísticas.

El planteamiento de la reforma es que el alumno tenga un acercamiento al arte, y no se trata de formar profesionales, sin embargo el profesor manifiesta la idea que el nivel que plantea el programa solo es elemental por lo cual no es real alcanzar el nivel que piensa el debiera ser.

Nuevamente se menciona la idea de que los que están en el coro, son susceptibles

también investigamos la razón de esa pieza, su letra, su traducción cuando es en otro idioma y sobre que está basada, yo creo que las mías si, y las mías han tenido éxito cantando y han accedido a otros niveles, tengo niñas que, bueno todas las niñas están en un proyecto que se llama niñas cantoras, coro de niños cantores de la ciudad de México, ellas están inmersas en ese proyecto, algunas de ellas van a cantar a escuela Cantorum, algunas de ellas ya han hecho opera en bellas artes, han cantado otras obras y algunas poquitas, son como 5 que van a ir a Canadá a un festival coral.

ADA.- *Algunas de ellas han llevado la actividad la actividad coral más allá de la escuela.*

RAUL.- El cantar las ha llevado a otros lugares, si a otros ámbitos y que difícilmente podrían lograr si no cantaran en el coro, han conocido el teatro, algunas de ellas ya habían cantado aquí, así que no resulto difícil el participar en este lugar, no resulto tan extraño digamos, y ya cantamos en el teatro de la ciudad, en diciembre cantamos en la isleta del lago de Chapultepec, entonces yo creo que estas cosas, el estar en un coro, y yo hablo de estar en un coro escolar, les ayuda a proyectarse mas allá y hay niñas que deciden escoger una carrera musical.

ADA.- *Me sorprende que sea de oficial, porque, la queja de muchos profesores de escuela oficial es la falta de tiempo o de apoyo que tienen con respecto a los concursos, como hace usted para lograr este trabajo con las chicas ¿tiene apoyo de sus directores?*

RAUL.- Yo he escuchado invariablemente las quejas de los maestros, compañeros míos que dicen, -es que no se puede-, -es que, a qué horas si no tengo tiempo. Yo tengo algunas ventajas por ejemplo yo estoy concentrado en esta escuela en la mañana tengo 35 horas y en la tarde 7 horas y yo pedí; la escuela tiene una inercia de trabajo, entonces cuando yo llegue, veía que había actividades después en la tarde, entonces yo solicite permiso para trabajar con las niñas de la mañana con el coro en la tarde y trabajo 3 días a la semana de 1:40 a las 3:30, estas horas no me las pagan, estas horas yo las doy por gusto, porque me gusta el trabajo coral, pero el trabajo es también de convencimiento de las niñas, porque tienen muchas actividades y que logren quedarse ya es un triunfo, entonces yo creo que si se puede, nada más que creo yo el primer requisito para los compañeros maestros es que les guste el canto coral, si les gusta, si tienen una pasión por ese trabajo, no hay obstáculo para poder ir y trascender y de reconocer el trabajo de otros, por ejemplo yo reconozco que necesito especializarme, estudiar más, no digo que uno llegue a lo máximo, constantemente uno

de de asimilar más los elementos simbólicos que encierra, no solo la experiencia artística, si no todo el contexto que encierra la preparación y la experiencia estética referida al goce, a tal grado que algunas alumnas han desarrollado intereses musicales más allá del coro escolar.

La experiencia estética y artística que el alumno vive y experimenta dentro del coro, pueden impactarlo de una forma muy significativa, y buscar continuar con la experiencia, o recordarla con emoción.

El profesor manifiesta su gusto por el trabajo del canto coral, y el que ha logrado que las alumnas se queden a ensayar después de la escuela es un triunfo, esto da la idea de que existe un algo relacionado con el goce que hace que tanto profesor como alumnas, decidan dedicar un tiempo que no es obligatorio, ni pagado a realizar la actividad coral.

Sin embargo habla nuevamente del reconocimiento del otro, referida la legitimidad que puede otorgar el concurso, del trabajo del profesor.

debe estar trabajando para actualizarse, pero el ya decidir hacerlo, ya es la mitad del camino

ADA.- *Yo he entrevistado a muchos maestros, con relación a los concursos y me han manifestado su inconformidad al decir que “no son objetivos”, y me causaba curiosidad tener la opinión de algún maestro que hubiera ganado, y que me diera su opinión sobre el trabajo que realiza.*

RAUL.- Quiero decirle que yo he participado en el himno nacional 27 años y hoy es la primera vez que íbamos a ir al palacio de bellas artes y que desafortunadamente va a ser aquí, no me toco el palacio de bellas artes, me toco el Blas Galindo, no desprecio el lugar, es una sala muy bonita y el lugar es el centro nacional de las artes pero.....

ADA *Yo creo que es todo lo que simboliza el lugar ¿no?*

RAUL.- Si, pero yo me siento satisfecho y estoy agradecido con las niñas y orgulloso de las niñas y que ellas han,..... se esfuerzan durante todo el año y ya durante varios años, entonces es un orgullo para mí tener alumnas como las que tengo, nuestra escuela es solo de niñas, esa es otra ventaja, porque en la clase puedo trabajar en general con las niñas y en escuela mixta hay niños que ya no pueden cantar, entonces no se puede trabajar con niños de igual manera, solo con los que todavía tienen voz de niño.

ADA.- *Por ultimo, ¿alguna opinión general del concurso?*

Yo creo que el nivel de los concursos pudiera elevarse, si todos los maestros estuviéramos dispuestos a trabajar un poquito más en nuestras escuelas, yo me siento satisfecho y a veces me dicen para que dar más, si no recibes nada. Si recibo, esto es más de lo que me pudieran dar, entonces yo, si me gustaría que todos los maestros estuvieran dispuestos, lo que les falta es disposición, para avanzar en el estudio, en la investigación, como trabajar y en la práctica coral, porque es muy importante hacerlo. Antes mi hijo cantaba mucho, en los tiempos de Luis Sandi era un requisito cantar en la secundaria y todo esto se ha olvidado y en mi escuela si cantan y cantan mucho.

ADA.- *Muchas gracias por la entrevista profesor*

RAUL.- Gracias a usted.

El profesor hace una expresión como de decepción al decir pero..... ¿qué quiere decir esto? Que el lugar en donde se realiza la eliminatoria va aunado a la jerarquía que va adquiriendo el concurso, a pesar de ser el ganador no es lo mismo ser ganador y cantar en bellas artes que ser ganador y cantar en el CENART.

Es usual que los coros estén conformados solo por niñas en su mayoría, los directores manifiestan que esto es debido al as dificultades técnicas que representa trabajar con la voz de hombre en secundaria.

¿Qué es lo que el profesor considera que recibe? ¿El reconocimiento por parte de las autoridades, el reconocimiento de sus alumnas, posicionarse en el gremio, el goce propiciado por la experiencia estética? ¿Qué es lo que le dan y quien se lo da?

ANEXO 5

Numero de entrevista: 2
 Fecha: 26 de mayo del 2009
 Hora: De 7:30 am a 8:50 am
 Lugar donde se realizó la entrevista: Traslado de la sec. No 62 a la sec. No 115
 Entrevistado: Prof. Pascual Siqueiros Orozco
 Entrevistadora: Ada Elsa Mendoza Rivera
 Condiciones de la entrevista: Entrevista audio grabada
 Observaciones: Profesor de danza, no especialista en música, profesor de secundaria oficial.
 ADA: Ada Elsa Mendoza Rivera
 PAS: Pascual Siqueiros Orozco

REGISTRO DE ENTREVISTA No 2

DESCRIPCIÓN	OBSERVACIONES
<p>AEM.- <i>¿Cual es su nombre?</i> PSO.-Pascual Siqueiros Orozco</p> <p>AEM.- <i>¿En qué escuela labora?</i> PAS.- Secundaria 62 matutina</p> <p>ADA.- <i>¿Que materia imparte?</i> PAS.- Artes- danza</p> <p>ADA.- <i>¿Cual es su formación profesional?</i> PAS.-Bailarín profesional de folklore y bailarín de Jazz.</p> <p>ADA.- <i>¿Estudió en alguna escuela del IMBA?</i> PAS.-Primero estude en una escuela de educación artística en Sinaloa, cursos en la normal de Sinaloa y el ballet de Ema Pulido de Jazz aquí en México.</p> <p>ADA.- <i>¿Podría describir brevemente el contexto de su escuela?</i> PAS.- Es una escuela pequeña con seis grupos, treinta tantos alumnos por grupo, en el contexto académico a mí en lo personal se me hace una buena escuela, en cuestión de disciplina también es bastante buena, somos una escuela pequeñita entonces los</p>	<p>La entrevista se llevó a cabo durante el trayecto en el camión, el día 26 de mayo cuando nos dirigíamos hacia la eliminatoria en su etapa de dirección operativa del concurso del Himno Nacional que se realizaría en la secundaria 93 ubicada en la calle México Tacuba</p>

<p>chicos son de aquí de la zona.</p> <p>ADA.- <i>¿Cómo describiría la zona?</i> PAS.-Tenemos chicos de todo, tenemos de clase media baja, media y media alta, tenemos un poco de todo.</p> <p>ADA.- <i>¿Ha usted oído hablar de la palabra identidad?</i> PAS.- ¡Si! ADA.- <i>¿Y para usted que sería la identidad?</i></p> <p>PAS.- <u>Es una identificación del ser humano con algo especial</u>, algo específico en lo que tú crees, <u>algo que tu valoras, que tu quieres.....</u> la identidad de ti mismo frente a muchas adversidades que se te presentan ante la vida, no lo sé es algo que te representa ¿no?.</p> <p>ADA.- <i>¿Considera que hay identidad nacional actualmente en nuestro país?</i> PAS.- Estamos muy maleados por las famosas corrientes musicales que nos han llegado de otras partes: reguetón entre muchas otras y les damos más prioridad a otros asuntos que a la identidad nacional, como mexicanos, como propios de nuestro país no le damos importancia ya a <u>los símbolos que nos representan.</u></p> <p>ADA .- <i>¿Cómo a cuales?</i> PAS.- <u>La bandera, el himno nacional</u>, a mi en especial si me gusta el himno nacional pero <u>la bandera se me hace un símbolo glorioso que nos representa al 100% en todos los sentidos, el escudo.....</u></p> <p>ADA.- <i>¿Y para usted que sería la cultura?</i> PAS.- La cultura todo mundo la confunde con diversión, si no está divertida la obra de teatro, la película, la comedia musical, la ópera el canto no es cultura ¿no? No asisten a ese tipo de eventos los alumnos, es increíble que nuestra cultura sea más reconocida en otros países que en el nuestro, en eventos masivos la gente se va más por el populismo que por realmente ver un trabajo de calidad.</p> <p>ADA.- <i>¿Y si hablamos de cultura étnica?</i> PAS.- Se ha perdido bastante, lo que pasa es que yo estude en Sinaloa e hice una tesis sobre la culturas étnicas y para mí era maravilloso estar observando todo ese tipo de manifestaciones artísticas, de un grupo cultural en si, y yo lo presente con mucho</p>	<p>El profesor es contundente al decir si</p> <p>El profesor alude que la <u>identidad</u> es algo que tu quieres es decir que es por voluntad propia, y que es especial, es decir algo que te significa placer</p> <p>Se hace alusión a la <u>pérdida</u> de <u>identidad nacional</u> por influencias extranjeras y el no dar importancia a los símbolos nacionales.</p> <p>Los <u>símbolos</u> que identifica como representativos de la <u>identidad nacional</u> son: la bandera, el himno y el escudo.</p> <p>El profesor expresa la <u>idea de cultura</u> como bagaje cultural con respecto a las artes, y hace alusión al populismo como sinónimo de trabajo de baja calidad.</p> <p>Al mencionar que los grupos étnicos no se dan a conocer, expresa la idea</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

entusiasmo mi trabajo y todo, y eso a los mismos profesores que les presente la tesis no mostraron mucho interés....!hay otra vez lo mismo!.....y la gente en general no respeta los grupos étnicos y algunos grupos étnicos tampoco se dan a conocer ¡vaya!

ADA.- *¿Entonces considera usted que a nivel nacional esta diversidad cultural de nuestro país no es reconocida a pesar de ser un país multicultural?*

PAS.- La gente no defiende ningún rasgo étnico, ¡valla! nosotros mismos compramos una artesanía a un grupo étnico ¡oye más barato! para hacer un reboso se necesitan tres meses y lo queremos regatear a la gente.

ADA.- *¿Usted enseña danza a los chicos?*

PAS.- Si me cuesta mucho trabajo decirles: -primer año, danza autóctona, segundo danza regional, ellos quieren bailar danza moderna, reguetón, hip hop, quieren bailar siempre sus propios bailes.

ADA.- *¿Cree usted que a lo largo de los tres años exista una evolución en cuanto a la aceptación de diferentes tipos de baile por parte del alumno?*

PAS.- Te puedo decir que con la reforma si ha habido una evolución, si me costó mucho trabajo pero siento que los chavos ya lo están tomando.....con cierto sabor, si no que ya por lo menos dicen ¡ese baile es de Sinaloa, o ese baile es de Veracruz, ese baile es de Jalisco!

ADA.- *¿Usted les habla del contexto de los bailes?*

PAS.- ¡Por supuesto! les empiezo a dar un marco donde ellos se pueden apoyar de cómo era, de porque, su vestuario y todo eso, a través de la investigación que ellos mismos realizan, porque representa la luz la vela que llevan en la cabeza, y todas esas situaciones, he visto mucha mejoría, mucho interés de su parte cuando era nulo al 100% el interés que ellos tenían en un baile regional.

ADA.- *¿Este cambio ha sido a raíz del nuevo programa?*

POS.- Si, a raíz del nuevo programa, primero nos marco a nosotros que teníamos que trabajar de cierta manera, y después a los chavos.

ADA.- *¿Antes del programa como trabajaba usted? ¿Diseñaba su propio programa?*

de que “ellos debían a darse a conocer” para ser reconocidos, o para ser reconocidos.

Nuevamente refiere la idea de que los grupos étnicos no son reconocidos, con respecto a su arte

Quieren bailar sus propios bailes, los muchachos pueden tener diferentes identidades, y gustos musicales, aunque el profesor muestra una preocupación por que conozcan la música regional y no solo la de ellos.

La reforma en secundaria, plantea abordar el contexto, en el cual se pretende acercar al alumno tenga un mayor conocimiento de la obra de arte, al parecer el profesor observa una evolución en el proceso, al identificar las formas musicales regionales.

Hablar del contexto les ha permitido a los alumnos, desarrollar el interés en la música regional.

De acuerdo a su percepción el arte

PAS.- Nosotros mismos diseñábamos el programa según las actitudes y habilidades de cada alumno, yo ponía, agregaba, quitaba y la verdad si era enseñarles un poquito de todo, pero con lo de la reforma vino a rescatar un poco lo que se estaba perdiendo, los bailables regionales de las grandes etnias, y todas esas manifestaciones, y si la verdad ha habido bastante mejoría.

ADA.- *¿Usted considera que el programa es una buena propuesta?*

PAS.- ¡Si! a mi me agrada más la nueva estructura de bloques y si es muy importante rescatar cosas que ya estaban perdidas.

ADA.- *¿Qué le representa a usted la palabra típico?*

PAS.- Es algo relacionado con el estado que quieres representar, típico es como lo más común del diario que se habla en cada región como el vestuario, las faldas floreadas eran muy amplias, era muy común, era muy típico, pero a veces esa palabra la confundimos con lo mismo la cotidianidad de las situaciones, en referencia al baile regional Típico es el baile representativo de cada región, la gente lo toma como común más que otra cosa.

ADA.- *Se dice que muchas de estas tradiciones se han estereotipado. ¿Qué opina de esto?*

PAS.- ¿Por qué bailamos el Jarabe Tapatío como baile nacional?..... ya sea por una corriente folclórica de cierto grupo de maestros.....

ADA.- *Se dice que a nivel nacional se pone al mariachi como representativo de México y representa un estereotipo, o cuando se habla de la vestimenta de la china poblana, que representan estereotipos que la gente ha adoptado pero pudiera ser que no sean representativos de nuestra nación ¿Qué opina de esto?*

PAS.- Tu lo acabas de decir es un estereotipo, si nos ponemos a ver de dónde viene la china poblana, son los famosos intercambios de tela de los chinos con nosotros y ya después los adoptamos como nuestros, la china poblana se dice que es de Puebla y..... ¿por qué bailamos el jarabe tapatío como baile nacional?, porque es un estereotipo ya sea por un grupo folklórico o un grupo de maestros.

ADA.- *¿Por lo que puedo entender usted considera que a falta de una enseñanza adecuada de las artes en las escuelas la gente ha crecido con estos estereotipos?*

PAS.- Yo estoy a favor de la reforma en ese sentido no se.....una peineta española de baile flamenco que tiene que hacer en un tocado de Veracruz, bueno no es que se vea

como los bailables regionales, se estaba perdiendo pero ahora con la el enfoque de la reforma hay un rescate de y una evolución de los procesos en cuanto a apreciación y contextualización.

Rescate de lo que estaba perdido

El profesor marca la diferencia entre lo típico, con elementos comunes como vestuarios, que difiere de la idea de *lo mismo* que hace alusión a la cotidianidad.

Existen corrientes dominantes en el arte, que influyen en el pensamiento de los demás, para adoptar como propias ciertas tradiciones o ideas, que se convierten en estereotipos.

En la identidad existen elementos que hacen identificarse con un grupo u otro, el profesor habla nuevamente de que las ideas dominantes, modifican

más bonito, más estético ¡mas nice! como dirían algunos grupos folclóricos son las diferencias que marcan un grupo folclórico de un ballet folclórico, donde ya cambian y estilizan muchos elementos por comodidad, y como muchos mexicanos no tenemos cierto nivel cultural, lo tomamos como bueno, como visto, como padre, lo dijo tal maestro, lo dijo tal corriente folclórica eso debe de ser, y lo quiero igualito y lo llevo a otro contexto sin haber yo interiorizado en si realmente ¿es así el traje? ¿realmente así baila la gente de Veracruz? ¿así baila la gente de Jalisco?

ADA.- *¿Desde cuándo participa usted en los concursos?*

PAS.- Tengo 16 años en la secundaria 62, los primeros años recuerdo que no participaba, hasta más o menos hace 10 años he participado en los concursos corales del Himno Nacional, en canción mexicana no he participado.

ADA.- *¿Por qué no ha participado en canción mexicana?*

PAS.- Yo encantado de la vida, pero no me dan la oportunidad, yo siento que nada mas me dicen del himno nacional porque es obligatorio, nada mas me dicen en esto hay que participar y ya.

ADA.- *¿Qué piensa de los concursos?*

PAS.- Primero que nada para empezar yo no tengo voz, entonces fue ¡muy muy difícil, muy estresante para mi, los primeros compromisos, ahorita no quiero decir que ya tengo la vasta experiencia , que llega uno a tener la base, si no que día con día vas aprendiendo algo diferente de lo que a ti te funciona., pero ahorita ya por lo menos me estoy dando cuenta cuando están desafinadas las niñas , cuando se les va una nota de más , y si, si me ha costado mucho, pero he aprendido a tomarlo con cierto agrado que antes al canto, cuando les pongo una canción que no es el himno nacional, les gusta.

ADA.- *¿Usted conoce el objetivo para el cual fue planteado el concurso del Himno Nacional?*

PAS.- ¡No!, no lo conozco pero..... supongo que es para tomar esa identidad nacional que estamos perdiendo, por muchos factores sociales que vienen de fuera, esa situación creo es el motivo, pero objetivos planteados yo en lo personal los desconozco.

ADA.- *¿Usted considera que con este concurso influya para que el chico desarrolle en algo,*

los elementos de identidad y que esto se debe a que no se interioriza, es decir no hay una verdadera reflexión o juicio crítico. El discurso dominante hace ver a los otros de una cierta forma

La participación en el concurso del himno nacional es obligatoria para todas las escuelas en el país, lo cual nos habla de la imposición, por medio de un símbolo nacional, para reforzar el discurso del estado con respecto a la identidad nacional, utilizando como instrumento al arte, por medio de la escuela.

La preparación para el concurso, pareciera ser que lejos de resultar una experiencia artística relacionada con el goce al principio causa angustia, sin embargo por ser parte de un proceso, con el tiempo al ir superando los aspectos técnicos se transforma en placentera.

La convocatoria solo menciona que en cumplimiento de los artículos 45 y 54 de la ley de los símbolos patrios se convoca al concurso, no se menciona la identidad nacional, el profesor infiere que ese es el objetivo.

El trabajo en el aula, sobre

esta identidad nacional?

PAS.-¡Si!, ¡de que influye, influye bastante!, pero deberíamos de tomar otras acciones, el concurso del Himno Nacional ¡si!, de hecho cuando empiezas con el Himno Nacional, dices que significa.....lábaro patrio, ellos no saben que es un lábaro, o no se, otras palabras, de hecho la primera clase y la segunda clase, cuando yo empiezo con el himno, más que cantarlo, o recitarlo, es leerlo completamente y saber que significa esta palabra, esta otra, les digo..... ok, vamos a buscarla en el diccionario, y les pregunto ¿Qué es para ti un pendón?, ¿Qué es esto, que es lo otro?, yo empiezo con el toque de bandera, que también ya se está perdiendo, no lo hacemos en ceremonias, todas esas situaciones, por supuesto ayudan a que la chava, el chavo, les de emoción de saberse su Himno Nacional, y esa situación yo creo ayuda, y aporta, pero deberíamos, hacer más acciones, ¿no se?, preguntas, permitir..... yo les digo dibuja tu bandera, ¿en que te identificas con tu bandera?, hacerlos más reflexivos hacia el tema.

ADA.- ¿Usted les habla del contexto, es decir la historia, las palabras, cuando le toca trabajar el himno?

PAS.- ¡Si!, por que nos ponemos a leer el himno y les digo...!ah ver! Esta primera estrofa de guerra, guerra, ¿que es lo que dice?, ¡a ti, a ti, alumna, alumno que te dice!, unos dicen me invita a defender mi país, otros dicen, me invita a la guerra, otros dicen que no saben.....dan su opinión de lo que les causa esa sensación, esa emoción, o simplemente, ¡que piensan!, otros dicen a mi no me parece nada es esto, y dan su opinión muy vaga

ADA.-¿Cómo trabaja usted el coro?

PAS.-Trabajo el himno con todo el grupo, y después de que lo hemos ensayado en grupo, primero que nada les pregunto qué ¡por gusto!, ¿quién quiere?, a mi no me gusta forzar a nadie, cuando ya veo una voz educada, o una voz que pueda servirnos para el coro, ¡si!, yo le hago la invitación, a la niña o niño para que se integre, pero respeto su decisión si me dice ¡no quiero!, o ¡dice mi mamá que no, porque estoy perdiendo clases!, como no tengo horas de coro para ensayar, si no ensayo entre clase y clase, o le pido una clase de un grupo a la directora, o la subdirectora, en esa clase me pongo a ensayar, pero si veo, que todos se lo aprenden, selecciono a algunos, y a otros les hago la invitación a que se unan, pero ¡casi casi! yo respeto mucho que sea por el gusto, ¿te gusta cantar?, ¿te gusta el himno?, órale pues éntrale

ADA.-¿Cómo ha sido el apoyo de la dirección, en cuanto a la preparación para el concurso?

contextualización, apreciación y expresión artística son un complemento, al trabajarlos de manera simultánea en el montaje, al hablar de experiencia estética nos referimos al goce que causa la expresión artística pero no solo con la interpretación, si no con la interiorización del contexto. El alumno puede sentir goce con respecto a la experiencia estética, aunque no necesariamente desarrolle una identificación con la identidad nacional.

Los alumnos pueden mostrar o no interés en el contexto del himno de acuerdo a la idea que tengan de la identidad nacional, as decir adherirse o no al discurso dominante.

El concurso es obligatorio, el profesor de artes necesariamente se ve obligado a formar un coro, sin embargo el criterio de selección varia y en muchas de las ocasiones los alumnos entran a coro por voluntad propio, por el goce que les causa la experiencia estética.

El profesor de arte tiene una visión

PAS.- Al principio, no es hablar mal de la directora que tuve, al contrario, me decía ¡valla maestro, por que es obligatorio! pero yo no iba nada más por cumplir, yo al menos si me metía en mi trabajo, y comprometía a las chavas, tan es así, que llegamos al castillo de Chapultepec, en otro año llegamos al palacio de bellas artes, y hemos quedado siempre en primer lugar en alguna de las etapas, tan comprometidos estamos con este trabajo, después ella misma se dio cuenta de esta situación, y que realmente estábamos de comprometido con esto, y de nulo apoyo se fue al 100% de apoyo, ahora acaba de llegar la nueva directora, me esta conociendo, la estoy conociendo, yo le comento que va ha haber un evento, y ella me dice adelante maestro, yo he sentido el apoyo de la maestra directora, en ese sentido no tengo problema, -tengo que ensayar hora y media, bueno nada mas déjeme trabajo para el grupo-, y así lo hemos hecho.

ADA.- *¿y con respecto a sus compañeros maestros?*

PAS.- En esta escuela la mayoría de mis compañeros cuando les digo ¡maestro necesito a estas niñas! ¡si! pero que se pongan al corriente, no porque estén en el coro, no van a hacer absolutamente nada, al contrario, yo hablo con las niñas, y los que están en el coro, les digo que van a hacer doble trabajo, que tienen que ensayar y ponerse al corriente con los maestros, y de hecho como yo siento el apoyo de mis compañeros, yo también los he apoyado, -oye esta alumna no está trabajando-, ¡ok, si esta alumna no cumple la sacamos del coro!, y si ha funcionado.

ADA.- *¿Usted participa en categoría B ¿verdad? Coro sin maestro especialista en música, ¿que opina de esta división de categorías?*

PAS.-Es algo que yo no entiendo, si ellos si tienen las herramientas y los conocimientos, de cómo trabajar, educar la voz, tienen su salón de música, tienen su piano, como de repente, algunos no todos, compañeros de música son comprometidos con su trabajo, y otros a pesar de que son de música, van a concursar por cumplir con la escuela, y por ejemplo el año pasado fuimos al concurso del Himno Nacional, y quede en segundo lugar en la secundaria ochenta, y nos dijeron los jueces ¡los mismos jueces! están cantando mejor los de categoría B que los de la A, y nosotros decíamos ¡hay no es cierto!, pero nos quedamos al concurso de categoría A y fue cuando ahí, nos dimos cuenta, ¡ah si! cantaban mejor mis niñas que los otros que tienen maestro, maestra de música.

ADA.- *¿y que opinan de las escuelas particulares? ¿no se si le ha tocado tener alguna experiencia al respecto?, ya que al parecer se pierde el sentido del concurso, y se da una*

enfocada a la creación artística, y no necesariamente a un interés político, por lo cual valora su trabajo en función de la experiencia artística, sin embargo el concurso utiliza al arte para politizar la cultura, y las autoridades educativas en muchas ocasiones ven y aprovechan esta situación para posicionarse en el gremio.

El profesor expresa la el rechazo que tiene hacia la idea de concursar solo por cumplir, sin embargo quizá algunos profesores no están interesados a seguirle el juego al discurso político dominante o al uso del arte como instrumento político, los jueces son los que legítimamente aprueban o desaprueban el trabajo artístico, y esto influye demasiado en la idea que el profesor tiene de su trabajo.

¿Qué gana el director de coro? ¿El reconocimiento? ¿De quién?, en la

lucha de poderes entre las escuelas participantes, puesto que se enfocan más a la técnica vocal, ¿tiene alguna opinión sobre esto?

PAS.- Lo viví en el castillo de Chapultepec, cuando llego el colegio Reina Isabel, de por San Ángel, conozco al maestro Saúl, y llevó 60 niñas, y yo en la vida había visto que, ¡había escuchado las voces!, pero haber visto que hicieran un movimiento a la hora de hacer una empotración de voz, o de una tonalidad ya sea más aguda o más grave, hacer el movimiento corporal a la hora de cantar, eso jamás lo había visto y lo vi con ellos, ellos hacían la técnica de canto como si fueran a lanzar cantantes profesionales para la radio, yo tenía una niña que le encantaba cantar, imita a Amanda Miguel y Daniel Romo, pero eso lo hace ella por gusto, y lo que yo tengo que hacer es apoyar ese gusto que ella tiene, más no imponer, yo siento que algunos maestros de música imponen, les dicen del movimiento hazle así, y si no lo hacen ya está mal, y yo en mi experiencia de que no soy profesor de música he aprendido ciertas situaciones, cierta experiencia para colocar las voces, y siento que algunos profesores de música están aferrados en su trabajo, ¡pero bueno cada quien sabe!.

ADA.- *¿Considera que pierden de vista el enfoque de las artes en secundaria planteado por la reforma, en cuanto al acercamiento al arte?*

POS.- ¡Si! En cierta manera un 80%, como, lo dice la nueva reforma, si vemos alguna afinidad a..... debemos apoyar esa situación, más no imponer, pero si pierden el objetivo que en este caso es, rescatar y fomentar en nuestros alumnos esta representación como patria, como nación.

ADA.- *¿Cómo maneja la situación cuando los alumnos no ganan el concurso?*

POS.- En las primeras ocasiones si hubo hasta llantos, porque ellas decían que se merecían el primer lugar, yo recuerdo las primeras veces cantábamos muy bonito, y perdíamos, y después que llegaba una escuela que cantaba peor que nosotros, y después decían –es que son intereses-, pero a mí no me gusta meterme mucho en intereses ni en política, a mi solo a veces me parecía un acto de injusticia, hubo un año que hasta la misma directora, me dijo, -ya el próximo año no concursamos, esto es un robo en vil despoblado-, pero por que gano una telesecundaria me acuerdo perfectamente y nosotros en segundo lugar, y un día que lleve a un evento tres escuelas, apoye a la 197, la que llevaba yo y el colegio del valle, y así también ¿Por qué este maestro participa en tres?, y hasta una vez me dijeron que yo si era de música, me dijeron –mira ve tu coro- me calificaron unos militares, en un auditoria atrás del auditorio nacional me acuerdo perfectamente, y hasta mandaron traer mi curricular que si era de danza o era de música.

experiencia que observó el profesor manifiesta su sorpresa por haber visto las técnica vocal a la que se someten algunos coros, en especial escuelas particulares, con tal de ganar el concurso, dejando de lado el enfoque de las artes en educación básica, la experiencia estética referida al goce y la experiencia artística que debiera ser el fin último del concurso, y no el posicionamiento en el gremio.

El profesor ha adoptado la idea de que el arte debe servir para rescatar y fomentar en los alumnos la representación de la patria o nación, ¿pero idea de patria o de nación según quién? ¿El alumno, la escuela, el profesor, el estado?

Los alumnos interiorizan de tal forma el sentido de pertenencia, de reconocimiento y de experiencia artística que al no ganar viene el llanto, el profesor detecta que existen intereses lejanos a los de la creación artística que influyen para premiar a los coros.

Nuevamente la autoridad manifiesta su idea de que si no gana no concursara más, es decir no importa el arte por el arte, solo vale en función de la posición que pueda lograr en el

<p>ADA. <i>¿Piensa que estos concursos tienden a politizar el arte?</i></p> <p>POS.- <u>¡Si!, definitivamente hay ciertos intereses</u>, yo siempre he dicho yo como profesor he desarrollado mucho mi oído musical, en ese sentido, a lo mejor no tendré mucha voz, pero se escuchar bastante bien, y últimamente me ha pasado esa situación, digo ¡ah la secundaria 80 canto mejor que nosotros y le dan el segundo lugar!</p> <p>Nota: En este momento llegamos a la sede del concurso y tuve que interrumpir el final de la entrevista.</p> <p>ADA.- <i>Bueno profesor le agradezco por esta entrevista</i></p> <p>POS.- Al contrario gracias a ti por el interés que pones en esta investigación.</p> <p>ADA.- <i>Gracias</i></p>	<p>concurso.</p> <p>El involucrar a los militares como jurados dentro del concurso, refuerza el simbolismo que encierra al concurso, puesto que la imagen del militar representa el <u>control que el estado tiene de este evento.</u></p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

ANEXO 6

Entrevista Grupal 1

Fecha: Martes 27 de abril del 2010

Hora: De 7:40 am a 8:10 am

Lugar donde se realizó la entrevista: Secundaria No 62

Entrevistado: Cinco alumnas de tercer grado integrantes del coro

Entrevistadora: Ada Elsa Mendoza Rivera

Condiciones de la entrevista: Entrevista video grabada

Observaciones: La entrevista se llevo a cabo dentro de la escuela en un cubículo cerrado

ADA: Ada Elsa Mendoza Rivera

Alumna 1 Nayhelli, 2 América, 3 Ana Karen, 4 Montserrat, 5 Joceline

REGISTRO DE ENTREVISTA GRUPAL A ALUMNAS INTEGRANTES DEL CORO PERTENECIENTES AL TERCER GRADO

DESCRIPCIÓN	OBSERVACIONES
<p>ADA.- <i>¿Cuál es su nombre?</i> Alumna 1 Nayhelli Alumna 2 América Alumna 3 Ana Karen Alumna 4 Montserrat Alumna 5 Joceline</p>	<p>El objetivo de realizar la entrevista grupal con alumnas del mismo grado parte de la idea de que la percepción del concurso va variando conforme hay una mayor permanencia en el coro.</p> <p>En un principio de la entrevista, las respuestas de las alumnas tienden a ser muy concretas y conforme se va desarrollando la entrevista las alumnas toman más confianza y sus respuestas se desarrollan un poco más.</p> <p>El concurso desarrolla un sentido de pertenencia y de identidad colectiva, es decir de acuerdo a la teoría ritual surge la comunitas.</p> <p>De entrada ya existe una categoría, que excluye a algunos de poder participar en el coro, ¿si no se tiene buena voz no se puede pertenecer al coro?</p>
<p>ADA.- <i>¿Todas han estado en el coro?</i> Alumnas 1,2,3,4,5 ¡Sí!</p>	
<p>ADA.- <i>¿Y qué les ha parecido?</i> Nayhelli.- Bien.....</p>	
<p>ADA.- <i>¿Y que es bien?, ¿Por qué les gusta estar en el coro?, ¿Las obligan?</i> América.- <u>Porque estamos representando a la escuela</u></p>	
<p>ADA.- <i>¿Ustedes han entrado por gusto?, ¿De qué forma las seleccionan para el coro? ¿Qué les dice el maestro? ¿Qué se necesita para estar en el coro?</i> Montserrat.- <u>Tener una buena voz</u> haaaaaaa..... (se escuchan risas</p>	

generalizadas)

ADA.- *¿Qué más?, ¿El maestro les hace alguna prueba?*

Joceline.- Bueno eso fue en primero, ya cuando íbamos en segundo y en tercero, nada más decían que las del coro fuéramos con el maestro.

ADA.- *Es decir que solo en primero se hace la selección, y ya después se da por hecho que siguen en el coro.*

Alumnas 1,2,3,4,5 ¡Si!

ADA.- *¿Pero qué pasa si alguien ya no quiere seguir en el coro?*

América.- Se salen, de hecho muchas se han salido

ADA.- *¿Por qué creen que se hayan salido?*

Joceline.- Porque aparte de que nos quitan las clases a veces es muy desgastante estar cantando tanto tiempo en los ensayos.

ADA.- *¿Y ustedes por qué no se han salido?*

Joceline.- Por que nos gusta

América.- Por que nos es divertido

Joceline.- Aparte por que convivimos con más personas

ADA.- *¿La convivencia que se desarrolla dentro del coro es lo que lo hace divertido?*

Alumnas.- 1,2,3,4,5 ¡Si!

Nayhelli.- Y aparte por que están nuestras amigas, y se siente padre convivir.

ADA.- *¿Qué sienten cuando entran las chicas de primero?*

Nayhelli.- Las adoptamos como parte del coro, puesto que para el concurso somos un mismo coro, y no existen que las de primero, ni las de segundo, todas nos unimos para un mismo fin.

ADA.- *¿Y qué opinan de los concursos?*

Nayhelli.- Que son injustos, por que nosotras muchas veces lo hemos hecho bien, y ganan otras escuelas, que si lo hacen bien, pero no también como nosotras (risas generalizadas), y luego cosas que no están bien....., porque a

A pesar de que el alumno se somete a rigurosos ensayos, y largos tiempos de perfeccionamiento de la interpretación, ¿Qué hace que algunos alumnos permanezcan dentro del coro?

El concurso rompe con la cotidianidad escolar, y desarrolla en el alumno una especie de comunidad, a la cual no todos tienen acceso, la cual comparten con otros participantes del ritual, y esto los hace sentir especiales, ¿Por qué algo tan riguroso les parece divertido?

El sentido de comunidad es latente cuando se trata de competir por un mismo fin, ¿Cuál sería ese fin?, ¿El ganar, el competir, el cantar, el sentirse mexicano?

Las alumnas en su experiencia, tienen una cierta percepción de lo que debiera ser una buena interpretación, y por lo tanto el deseo de buscar el reconocimiento legítimo por parte del jurado

veces no son justos los jurados, dicen que lo hacen bien pero nosotras vemos que no lo hicieron tan bien.

ADA.- *¿A ustedes les gusta ir a concursar? ¿Por qué?*

Alunas 1,2,3,4,5 ¡Si!

Montserrat.- Porque es bonito estar cantando, y a veces te encuentras personas que estuvieron contigo en tu primaria o la convivencia que se desarrolla con otros alumnos de otras escuelas.

ADA.- *¿Recuerdan algunos de los lugares a donde han ido a concursar?*

Alumnas 1,2,3,4,5 ¡Si! La secundaria 45 y otro pero no sabemos cómo se llama, era un auditorio muy grande.

ADA.- *¿Centro nacional de las Artes?*

Alumnas 1,2,3,4,5 ¡Si!

ADA.- *¿Y que recuerdan de ese lugar?*

Joceline.- Que esta bonito

Montserrat.- Que está muy amplio

ADA.- *¿Ustedes perciben una cierta diferencia en cantar en el auditorio de la secundaria 45 y el Centro nacional de las Artes?*

América.- ¡si!, es como más amplio y se escuchan mejor las voces, además es más cómodo y podemos ver a nuestros compañeros cantar.

ADA.- *¿Ustedes percibieron una cierta organización del evento ahora que fueron a cantar a la secundaria 45?*

Alumnas 1,2,3,4,5 ¡Si!

América.- Primero pasaban los de la categoría A, y luego nosotros, aun que nos dejaron en el patio al principio, pero no nos disgusto porque estábamos viendo a los chicos de la 45

ADA.- *¿Qué opinan del himno nacional?, ¿les gusta? ¿o no les gusta?*

La música es un símbolo evocador que indudablemente seduce al alumno, en donde pareciera ser que lo obligatorio se vuelve deseable en condiciones rituales.

Las alumnas han ganado en algunas ocasiones, diferentes eliminatorias lo que les ha permitido conocer diversos escenarios.

Se hace visible que aunque no recuerdan el nombre del lugar, si perciben las diferentes atmosferas que se desarrollan en los distintos escenarios, y que a medida que avanzan, existe un cambio en cuanto a las condiciones del lugar, y que el hecho de ver a los demás coros cantar, da una sensación de gozo, que podría llegar a ser una experiencia estética.

En esta eliminatoria a las alumnas se les dejo en el patio, mientras esperaban su turno, sin embargo mientras ellas esperaban en el auditorio se llevaba a cabo la secuencia del ritual, sin que ellas lo percibieran en su totalidad, al parecer el alumno no percibe exactamente la estructura ritualizada del concurso, en las primeras etapas, y conforme avanza en su eliminatoria esta se va haciendo más visible.

La identificación estética con el himno nacional es

Nayhelli.- Si, me gusta su letra

América.- Si me gusta por que como que representa la historia de México

Ana Karen.- Por que representa algo que nos identifica como mexicanos y habla como de las guerras

Montserrat.- Si me gusta porque es un símbolo que nos representa, nos identifica como mexicanos.

Joceline.- Por que nos representa, nos dice estrofas cuando paso lo de los niños héroes, y suenan bonito.

ADA.- *¿Ustedes creen que ha cambiado su visión del himno de cómo lo cantaban antes a como lo cantan ahora a raíz de estar en el coro?*

Alumnas 1,2,3,4,5 ¡Si!

ADA.- *¿Por qué creen que no se cante igual en las ceremonias que en los concursos?*

Nayhelli.- Porque a los demás les vale....(risas generalizadas)

No, yo siento que en las ceremonias no le echamos tantas ganas por que los hacemos cada lunes, y cuando es un concurso es algo mas importante y es representar a la escuela y entonces nos tenemos que poner las pilas.

Ana Karen.- ¡No es cierto!, lo que pasa es que en la ceremonia no lo sentimos y como que lo tomamos a relajo, nada mas estamos platicando y todo eso, y como lo han dicho en un concurso hay que sentirlo y hay que..... no cantar por cantar.

América.- ¡Pero lo tienes que sentir siempre!

Ana Karen.- ¡No!, lo tenemos que sentir, porque de la escuela yo creo que somos como diez los que lo sentimos, y los demás lo cantan por cantar, y en el concurso, si lo tienes que sentir, y cantarlo con el corazón, y nos lo han dicho ahí antes de que cantemos, que tenemos que dar todo por todo.

Lo que pasa es que si es de tu país, te tienes que sentir orgulloso de él ¿No?

Es que yo siento que nos dan a entender que es nuestra obligación cantarlo y todo eso, cuando en realidad el mensaje que nos tendrían que dar, es que si tu eres mexicano, tú te tienes que sentir como de tu país y tienes que llevar al máximo tus símbolos, y no tanto que si eres mexicano ash..... es tu obligación

ADA.- *¿Podríamos decir que a ustedes no les gusta que se les imponga como*

variable ya que algunas denotan la identificación con el texto en cuanto a las narraciones históricas o la evocación de los héroes, otras denotan una cierta idea de representatividad o identidad de lo mexicano y otras una identificación estética con lo sensorial. ¿En qué estrofa habla de los niños héroes?

He mencionado que de acuerdo a la fuerza evocativa de los símbolos, en condiciones rituales, la norma se convierte en algo deseable, y que lo rutinario no necesariamente pertenece a un ritual, por lo cual es evidente que el concurso combina una serie de elementos ritualizados, que algo que rutinariamente se realiza en las ceremonias y que es motivo de desagrado, se convierte en un símbolo de colectividad, pertenencia, y orgullo.

Sin embargo existe diferentes percepciones o polaridades por medio de las cuales transitan las alumnas en cuanto a lo que debiera representar el himno, es decir diferentes polos de sentido, uno polo ideológico, donde se encuentran las normas y los órdenes morales, de lo que debiera representar, el otro polo sensorial, donde se encuentran los deseos, los sentimientos es decir lo que debiera sentir cada quien.

En condiciones rituales la interpretación del himno

una obligación, si no como algo que debiera salir del corazón?

Joceline.- Lo que pasa es que en las ceremonias es cada lunes, cada lunes, cada lunes y a veces es desesperante estar ahí cantando, y por lo menos en el concurso es una vez al año.

ADA.- *¿Podría decirse que en el concurso aun que es la misma canción, este hace que el himno sea algo extraordinario?*

Alumnas 1,2,3,4,5.- ¡Si-

Ana Karen.- lo que pasa es que en vez de estar cantando, nada mas están haciendo puras tonterías, y riéndose, cuando se supone que debiera ser algo sagrado para nosotros, y los demás están así como ¡hay a ver a qué hora termina!

ADA.- *¿Tu crees que así como representa algo sagrado para ti, lo represente igual para todos?*

Ana Karen.-Pues debe ¿No?

Nayhelli.- Pero es que son diferentes personalidades

Joceline.- Ya depende de cada quién no (risas generalizadas)

Ana Karen.- ¡No!, si, se nos debe de inculcar porque somos mexicanos, pero bueno tienen razón, si no te gusta no lo vas a cantar aun que te lo pidan.

ADA.- *¿Si yo al himno nacional le quitara la música seria lo mismo?*

Alumnas 1,2,3,4,5.- ¡No!

ADA.- *¿Qué le hace la música que no les gustaría que se la quitaran?*

América.- Lo que pasa es que la música le da lo mexicano, lo que pasa es que la música le da el sentimiento.

Joceline.- Yo estuve en una poesía coral y también es bonito, pero la música le da otro carácter, como mas sentimiento.

ADA.- *¿Que sienten con la música?*

América.- Es como ponerle más sentimiento, como ponerle más fuerza, porque por ejemplo en los graves, agudos y todo eso, hace que te dé más sentimiento, más ganas cuando lo estas cantando.

ADA.- *¿A ustedes les gusta la música en general no solo del himno?*

se vuelve un acontecimiento extraordinario, que tiene una secuencia cíclica y rompe con la rutinización de su interpretación.

En condiciones no rituales aun cuando la rutina tendría que ser efectiva para internalizar el significado simbólico del himno, la identificación estética se polariza aún más con respecto hacia lo sensorial, “si no te gusta o no lo sientes pues no lo cantas aun que te lo pidan”

Un punto central en el estudio, es la fuerza evocativa que tiene la música, no solo en condiciones rituales, ya que esta funciona como medio de expresión, de interacción, de identidad, de estilo de vida o una forma de estar en el mundo, y al ser vista como una práctica cultural puede ser comprendida por sus complejos usos y funciones sociales, sus significados, sus formas de producción y apropiación y por las identidades sociales que se construyen en torno a ella.

Es evidente que las alumnas perciben una cierta

Alumnas 1,2,3,4,5.- ¡Si!

ADA.- *¿Por qué?*

Joceline.- Por sus letras, porque hay canciones tiernas, bueno es que hay de todo, en general por el mensaje, por el ritmo, por la combinación de todo.

Montserrat.- Lo que pasa es que al escuchar así un tono bajito, te cambia el estado de ánimo.

ADA.- *¿Digamos que la música tiene la capacidad de transformar su estado de ánimo?*

Ana Karen.- Lo que pasa es que expresa lo que tú quieres decir.

ADA.- *¿Entonces si yo combino una letra bonita que habla de los héroes y de nuestra historia y una música bonita me da el himno, y esto debiera ser suficiente para que a todos les gustara, y por que no es así?*

América.- por que como que cada quién tiene su personalidad, tal vez nosotras podemos decir ¡hay si su letra está muy bonita, y su música está muy bonita!, pero los otros dicen ¡hay no que aburrido!, y nosotras podemos decir ¡hay quau que padre esta!, pero no se hay diferentes formas de pensar,

ADA.- *¿Ustedes cantaron también canciones mexicanas?*

Alumnas ¡,2,3,4,5.- ¡si!

ADA.- *¿Les representa lo mismo que el himno?*

América.- Pues más o menos

Joceline.- No es que no nos gusten, lo que pasa es que sus ritmos, como que son muy rancheras las de aquí de México, como que ya pasaron de moda, es que no nos sale mucho la forma de cantarlas.

ADA.- *¿Por qué creen que en las escuelas se preocupen por formar coros escolares?*

Montserrat.- Porque y creo que las personas ya no sienten los mismo como antes al cantar y por eso se preocupan por desarrollar ese sentimiento.

ADA.- *¿Ustedes creen que exista un fin político, por el cual exista in interés en*

estructura musical que hace que cada canción detone diferentes formas de experimentar ciertas sensaciones.

La alumnas aluden a un proceso cognitivo o psicológico, por el cual sus compañeros no tienen la misma identificación estética que ellas con el himno, sin embargo cabria preguntarse ¿si todos los alumnos participaran en el ritual, cambiarían su percepción del himno?

Cabe mencionar que aunque las alumnas practicaron canciones mexicanas para el concurso de la canción tradicional mexicana, este no se llevó a cabo en este ciclo escolar, por lo que ellas no se sometieron al proceso ritual a pesar de haber ensayado.

Las alumnas perciben que la música tiene una fuerza evocativa muy fuerte en cuanto a la polaridad sensorial, pero que es necesario desarrollarla para interiorizar el significado.

A que se refiere con no olvidarse de sus raíces, ¿se

que los alumnos se aprendan el himno?

Nayhelli.- Para no olvidarse de sus raíces ¿No?

Joceline.- Para que nos demos cuenta de lo que vale el himno, para que sea una representación de nuestro país, y así sintamos que somos más mexicanos.

ADA.- *¿Ustedes creen que debiera de olvidarse un himno o no?*

Alumnas 1,2,3,4,5.- ¡No!

ADA.- ¿Por qué?

Joceline.- Por que fue parte de la historia, y representa a tu país, y si nadie lo cantara sería como olvidarse de México.

ADA.- *Bueno chicas les agradezco su colaboración para este trabajo de investigación.*

refiere a un origen común?, ¿a una misma forma de sentir? ¿Cómo podríamos darnos cuenta de cuanto vale el himno? ¿Qué tipo de valor se le puede asignar al himno?, ¿Qué implica ser mas mexicanos?, ¿En función de que se puede ser más mexicano?

Algo que considero si queda claro es la idea de que es importante reactivar la memoria histórica, puesto que si no se hace automáticamente hay una pérdida de identidad. Cabría preguntarse ¿a quien beneficiaría o afectaría esta pérdida?