

**El acceso a la educación musical en comunidades
en riesgo de exclusión social en México.
Estudio sobre las orquestas infantiles y juveniles
de los Núcleos Comunitarios de Aprendizaje Musical (NUCAM)
inspiradas en el Sistema Nacional de Orquestas
y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela.**

Tesis doctoral

Walter Morales Petersen

Dirigida por Pere Godall Castell

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

Facultad de Ciencias de la Educación

Septiembre 2015



Universitat Autònoma de Barcelona

“Esta tesis se realizó con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Becas para Estudios en el Extranjero emisión 2013”

Agradecimientos

Esta tesis doctoral ha sido posible realizarla gracias al apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes través del Programa de Becas para Estudios en el Extranjero.

Así mismo, el desarrollo de esta investigación ha sido posible gracias a todas las facilidades otorgadas por el Sistema Nacional de Fomento Musical, al Mtro. Eduardo García Barrios, al Mtro. Enrique Barrios y especialmente a la Lic. Alejandra Galindo, quien desde el inicio del proceso se involucró con todo su interés. También quiero extender mi reconocimiento a todo el personal administrativo que gentilmente me auxilió a realizar las gestiones necesarias con los NUCAM.

Hago un enorme agradecimiento a mi director de tesis, el Dr. Pere Godall Castell, quien siempre mostró entusiasmo y paciencia, por muy complicado que fuera el panorama.

Me gustaría continuar agradeciendo al Dr. Armando Torres-Chibrás por compartirme toda su experiencia y conocimiento sobre el proyecto de orquestas venezolano, pero sobre todo por animarme a seguir con el presente estudio.

Quiero mostrar mi especial reconocimiento al Mtro. Eduardo Domínguez, quien durante el desarrollo de mi investigación ha sabido orientarme con su enorme capacidad pedagógica y su invaluable amistad. Gran parte de la perspectiva que fue adquiriendo este estudio se la debo a su valioso consejo.

Indudablemente agradezco a los directores y coordinadores de los Núcleos Comunitarios de Aprendizaje Musical que amablemente me brindaron parte de

su tiempo: Mtra. Laurie Saunders, Mtro. Miguel V. Vázquez, Mtro. Daniel Martínez, Mtro. José A. Herrera, Mtro. Silvino Octárula, Mtro. Ángel Zúñiga, Mtro. Tomás Palacios y Mtro. José L. Chan. A todos ellos mi sincero reconocimiento por su incansable labor en las orquestas. De igual manera agradezco a todo el equipo docente y de soporte de la BANDIM y la Coordinación de Bandas del SNFM.

Agradezco al Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica i Corporal de la Universidad Autónoma de Barcelona.

También doy las gracias a todos mis amigos por el ánimo que siempre me han dado para seguir hasta el final de este proceso.

A mis padres que aún estando en México siempre, desde allá han estado aquí. Finalmente, me reservo este espacio para agradecer toda su paciencia, empuje y cariño a mi compañera, mi correctora de estilo, pero sobre todo mi más querida Tirma Gil.

Índice General

Introducción	3
I Marco Teórico	9
Los proyectos orquestales infantiles y juveniles en México	15
1.1 El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela.....	15
1.1.1 Misión de El Sistema	16
1.1.2 Perspectiva filosófica.....	16
1.1.3 Estructura de El Sistema (las tres esferas)	18
1.1.4 Dos movimientos sociales en Venezuela: el beisbol y la música.....	20
1.1.5 Después del rescate social, la proyección profesional	22
1.1.6 La enseñanza musical	23
1.1.7 Repertorio y evaluación	24
1.2 Las orquestas infantiles y juveniles en México.....	25
1.2.1 Carlos Chávez (1899-1978), primer vínculo de Abreu.....	26
1.2.2 Eduardo Mata su aportación al movimiento orquestal.....	27
1.2.3 Las orquestas infantiles y juveniles en México	28
1.2.4 Fernando Lozano	30
1.2.5 Plan Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México.....	31
1.2.6 La crisis del proyecto.....	32
1.2.7 Nuevo sistema político y de gobierno en el D.F.	35
· Síntesis	36
Acceso a la educación musical en México	39
2.1 Educación musical en la enseñanza básica en México.	39
2.1.1 Normativas de la SEP sobre Educación Artística en Primaria y Secundaria	41
2.1.2 Estructuración de la enseñanza	42

2.1.3 Formación musical de los docentes-----	43
2.2 Escuelas de música del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) -----	44
2.2.1 Conservatorio Nacional de Música -----	44
· La separación de la Universidad -----	45
· Enseñanza infantil -----	46
· Orquesta Sinfónica del CNM-----	46
2.2.2 Escuela Superior de Música-----	47
2.3 Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) -----	48
2.3.1 Los antecedentes -----	49
2.3.2 La crisis con Carlos Chávez-----	50
2.3.3 Hacia la nueva Facultad de Música -----	51
2.3.4 La actualidad de la Facultad de Música -----	52
2.4 Conservatorio de las Rosas-----	53
2.4.1 Los inicios -----	53
2.4.2 La reestructuración -----	53
2.4.3 La vanguardia -----	54
2.4.4 Niños Cantores de Morelia -----	55
· El origen. -----	55
· El proceso de enseñanza. -----	55
2.5 Universidad Veracruzana -----	56
2.5.1 Facultad de Música -----	56
2.6 Fundación Azteca-----	57
2.6.1 Programa Musical Esperanza Azteca (PROMESA)-----	57
2.7 Orquestas Juveniles y Coros de la Ciudad de México -----	59
2.7.1 Antecedentes-----	59
2.7.2 El programa-----	59
2.7.3 Curso de Verano de las Orquestas Juveniles y Coros de la Ciudad de México. -	61
Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM)-----	63
3.1 Coordinación de coros-----	65
3.2 Coordinación de bandas -----	65
3.3 Coordinación de orquestas -----	66
3.4 Núcleos Comunitarios de Aprendizaje Musical (NUCAM)-----	67
3.4.1 Fundamentos para la creación de los NUCAM. -----	68
3.4.2 La primera etapa del proyecto -----	69
3.4.3 Listado de instituciones involucradas -----	70
3.4.4 Esquema de participación -----	70
3.4.5 Los resultados -----	71

3.4.6 Inversión requerida -----	71
3.5 Entornos socio-económicos y culturales de los NUCAM -----	72
3.5.1 Ciudad Chihuahua, Chihuahua -----	73
3.5.2 Lomas del Paraíso, Guadalajara, Jalisco. -----	74
3.5.3 Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México. -----	74
3.5.4 Tepoztlán, Morelos -----	76
3.5.5 Huitzilac, Morelos -----	78
3.5.6 Mérida, Yucatán. -----	78
3.5.7 Playas de Tijuana -----	79
· Síntesis -----	81
Consideraciones sobre la elaboración del Marco Metodológico-----	83
4.1 Acerca del diseño de investigación-----	83
4.2 Población, muestra y elaboración de instrumentos -----	89
II Marco Metodológico -----	93
Diseño de la investigación-----	95
5.1 Objetivos -----	95
5.2 Población y muestra -----	96
5.3 Constantes y variables -----	99
5.4 Elaboración de instrumentos de recogida de datos-----	101
5.4.1 Entrevistas-----	101
5.4.2 Notas de campo-----	103
5.4.3 Cuestionarios -----	103
5.5 Fases de la investigación -----	105
· Síntesis -----	111
Análisis de datos de Autoridades del SNFM-----	113
6.1 Condiciones -----	114
6.1.1 Acerca de los antecedentes de los NUCAM -----	114
6.1.2 De la gestión y los recursos de los NUCAM -----	114
6.2 Proceso -----	117
6.2.1 Características pedagógicas -----	117
6.3 Resultados-----	120
6.3.1 Fortalezas y oportunidades del programa NUCAM -----	120
6.3.2 Debilidades y amenazas del programa NUCAM-----	121
Análisis de datos los NUCAM-----	125
7.1 Condiciones -----	126
7.1.1 Antecedentes de la orquesta y el NUCAM -----	126
· NUCAM Quinta Real -----	126

·	NUCAM Colibrí -----	126
·	NUCAM Playas de Tijuana -----	127
·	NUCAM Lomas del Paraíso -----	127
·	NUCAM Rey Poeta -----	127
·	NUCAM Tepoztlán -----	128
·	NUCAM Yucatán -----	128
7.1.2	Gestión y recursos de los NUCAM -----	129
·	NUCAM Quinta Real -----	130
·	NUCAM Colibrí -----	130
·	NUCAM Playas de Tijuana -----	131
·	NUCAM Lomas del Paraíso -----	132
·	NUCAM Rey Poeta -----	132
·	NUCAM Tepoztlán -----	132
·	NUCAM Yucatán -----	133
7.1.3	Características socioeconómicas y culturales de los NUCAM -----	137
·	NUCAM Quinta Real -----	137
·	NUCAM Colibrí -----	137
·	NUCAM Playas de Tijuana -----	137
·	NUCAM Lomas del Paraíso -----	138
·	NUCAM Rey Poeta -----	138
·	NUCAM Tepoztlán -----	138
·	NUCAM Yucatán -----	139
7.2	Proceso de los NUCAM -----	141
7.2.1	Características pedagógicas de los NUCAM -----	143
·	NUCAM Quinta Real -----	143
·	NUCAM Colibrí -----	144
·	NUCAM Playas de Tijuana -----	144
·	NUCAM Lomas del Paraíso -----	146
·	NUCAM Rey Poeta -----	146
·	NUCAM Tepoztlán -----	147
·	NUCAM Yucatán -----	148
7.3	Resultados de los NUCAM -----	151
7.3.1	Impacto sociocultural de los NUCAM -----	152
·	NUCAM Quinta Real -----	152
·	NUCAM Colibrí -----	152
·	NUCAM Playas de Tijuana -----	152
·	NUCAM Lomas del Paraíso -----	153
·	NUCAM Rey Poeta -----	153
·	NUCAM Tepoztlán -----	153

·	NUCAM Yucatán -----	154
7.3.2	Características y logros musicales de los NUCAM -----	155
·	NUCAM Quinta Real -----	155
·	NUCAM Colibrí -----	156
·	NUCAM Playas de Tijuana -----	156
·	NUCAM Lomas del Paraíso -----	156
·	NUCAM Rey Poeta -----	156
·	NUCAM Tepoztlán -----	157
·	NUCAM Yucatán -----	157
7.3.3	Fortalezas y debilidades de los NUCAM -----	158
·	NUCAM Quinta Real -----	158
·	NUCAM Colibrí -----	158
·	NUCAM Playas de Tijuana -----	159
·	NUCAM Lomas del Paraíso -----	160
·	NUCAM Rey Poeta -----	160
·	NUCAM Tepoztlán -----	161
·	NUCAM Yucatán -----	161
7.4	Otras alternativas de acceso a la enseñanza musical en México. -----	165
7.4.1	Condiciones. -----	165
·	Antecedentes de la Banda Sinfónica Infantil y Juvenil de México (BANDIM) --	165
·	Gestión y recursos -----	166
·	Características socioeconómicas y culturales -----	166
7.4.2	Proceso -----	167
·	Características pedagógicas -----	167
7.4.3	Resultados -----	168
·	Características y logros musicales -----	168
·	Fortalezas, debilidades y actualidad -----	168
III	Discusión y conclusiones -----	171
	Discusión -----	173
8.1	Contraste de los Fundamentos para la creación de los NUCAM y el análisis de los datos -----	173
8.2	Contraste de los principales objetivos del programa y el análisis de datos -----	176
8.3	Contraste de otros apartados del marco teórico y el análisis de los resultados: --	178
	Conclusiones y limitaciones de la investigación -----	181
9.1	Conclusiones sobre los objetivos general y específicos -----	181
9.1.1	Objetivo general -----	182
9.1.2	Objetivos específicos -----	183
9.2	Limitaciones de la investigación y consideraciones a futuro. -----	188

9.2.1 Limitaciones -----	188
9.2.2 Consideraciones a futuro-----	191
Referencias bibliográficas -----	195
Referencias de libros y artículos -----	197
Referencias de documentos digitales -----	201

Índice de los cuadros

Cuadro 1 Población de estudio.	96
Cuadro 2 Constantes y variables.	100
Cuadro 3. Datos de entrevistas.	103
Cuadro 4 Población de estudio e instrumentos de recogida de datos utilizados.	105
Cuadro 5 Proceso de aprendizaje-información.	125
Cuadro 6 Antecedentes.	129
Cuadro 7 Gestión I	134
Cuadro 8 Gestión II	135
Cuadro 9 Organización del aprendizaje I	141
Cuadro 10 Organización del aprendizaje II	142
Cuadro 11 Características pedagógicas I	150
Cuadro 12 Características pedagógicas I	150
Cuadro 13 Características pedagógicas I	151
Cuadro 14 Fortalezas de la orquesta y el programa	163
Cuadro 15 Debilidades de la orquesta y el programa.	164
Cuadro 16 Características socioeconómicas y culturales	205
Cuadro 17 Programación y repertorio. Obras destacadas.	206

Índice de los gráficos

Grafico 1. Gestión y recursos. Aportación anual de alumnos.	136
Grafico 2. Gestión y recursos. Gratuidad.	136
Gráfico 3. Características socioeconómicas y culturales. Censo de alumnos en las orquestas.	140
Gráfico 4. Características socioeconómicas y culturales. Procedencia de los alumnos.	140
Gráfico 5. Características pedagógicas. Organización del aprendizaje. Ensayos	145
Gráfico 6. Características pedagógicas. Personal docente	149

Índice de Anexos

Anexo 1: Otros cuadros	205
Anexo 2: Cuestionarios	207
Anexo 3: Transcripciones y grabaciones	207

Introducción

Esta investigación aborda un análisis del proceso de formación de las orquestas infantiles y juveniles de los “Núcleos Comunitarios de Aprendizaje Musical” (NUCAM), desde su creación en 2008 y su desarrollo hasta el 2013 en que se transformo en “Agrupaciones Musicales Comunitarias”. Lo que se pretende es ofrecer una perspectiva sobre las características musicales, pedagógicas y socioculturales que hicieron posible el desarrollo de este programa de formación de orquestas y subrayar el valor sociocultural que generaron.

El interés del estudio se centra en el enfoque que se asignó al programa, la misión, el planteamiento y la ejecución de los procesos de la enseñanza musical, las metodologías musicales del instrumento empleadas, las características socioeconómicas, tanto de sus participantes como del entorno, las cuales hayan tenido injerencia sobre su desarrollo, la gestión por parte de las autoridades involucradas y finalmente el grado de accesibilidad a la educación musical que hayan alcanzado a brindar a niños y jóvenes de bajos recursos o en riesgo de exclusión social.

El planteamiento sobre un tema de carácter formativo en relación directa a las orquestas infantiles y juveniles de los NUCAM en México, surge del interés por el fenómeno musical y social que ha propiciado el “Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela”, conocido como “El Sistema”, fundado por José Antonio Abreu. La labor social y pedagógica constante de Abreu y numerosos músicos y docentes que han colaborado con el proyecto desde su creación en 1975, convirtieron a El Sistema en un referente en la formación de orquestas juveniles e infantiles en más de 40 países de Europa, América, Asia, África y Oceanía, donde ya germina la semilla del modelo venezolano, que demuestra su capacidad como alternativa sustentable de educación musical, inclusión social y paz.¹

Aunado a ello existen diversas causas de índole personal que han motivado esta investigación. Comenzando por el hecho de que durante mi trayectoria profesional como director de orquesta he tenido la oportunidad de haber dirigido, como titular e invitado, a diversas orquestas infantiles y juveniles en México y en tiempo reciente en España. Esta actividad musical y social me ha brindado una perspectiva más amplia de la temática al tener la experiencia directa de vivir y ser parte de su desarrollo. Por otro lado, al comenzar a trabajar en esta investigación y observar la escasa bibliografía que aborda el desarrollo que han tenido en México los proyectos orquestales inspirados en El Sistema, surgió la iniciativa de crear una aportación como la que se desarrolla en este trabajo. Existe el propósito de elaborar un modesto material de consulta que permita profundizar más en su investigación y proporcionar información útil para la creación de más y mejores proyectos con orquestas infantiles y juveniles. Finalmente también deseo aportar argumentos que justifiquen la razón de garantizar la continuidad de proyectos de esta índole.

Considero que al ampliar cada vez más el conocimiento sobre su funcionamiento, las necesidades que requiere para optimizarlo, así como el proceso de enseñanza que lo posibilita, se podrían extender todos sus

¹ Fundación Musical Simón Bolívar, <http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/el-sistema->

beneficios a más lugares dentro y fuera del país y a una mayor población de niños y jóvenes en todo tipo de situaciones socioeconómicas y culturales, que demandan este tipo de acceso a la educación musical.

Con esta tesis, analizando los NUCAM en México como una alternativa de acceso a la enseñanza musical de niños y jóvenes en situación de exclusión social, se pretende ofrecer una visión general del desarrollo que éstos alcanzaron en la formación de orquestas infantiles y juveniles, especialmente en aquellas zonas del país desprovistas de oportunidades para acercarse a la enseñanza, práctica y goce de la música.

Enlazando con lo dicho anteriormente, he buscado responder a las siguientes preguntas de investigación:

- ¿cómo surgieron los NUCAM?
- ¿qué condiciones determinaron su desarrollo?
- ¿qué aspectos sociales, económicos y culturales llegaron a condicionar su implementación en determinadas zonas?
- ¿qué procesos de aprendizaje fueron los que permitieron lograrlo?
- ¿qué se aprendió musicalmente en los NUCAM?
- ¿en qué medida lograron ser una alternativa de acceso a la educación musical en comparación con otras opciones?
- ¿cuáles pudieron ser las causas que determinaron su continuidad o su evolución a otro tipo de estructura?

Parte de estas incógnitas se plantean bajo la visión de una perspectiva pedagógica que surge a partir de lo que señala J. I. Pozo (1996) sobre toda situación de aprendizaje, en donde para él existen tres componentes principales: los procesos con los que se logra el aprendizaje, las condiciones que posibilitan el desarrollo de esos procesos y finalmente los resultados, es decir, lo que se aprende.

Para dar respuesta a todas ellas, los objetivos del trabajo de investigación se estructuran a partir de un objetivo general que propone a desarrollar dentro del

estudio el análisis del proceso de formación de las orquestas infantiles y juveniles de los NUCAM en México como alternativa de acceso a la enseñanza musical de niños y jóvenes en riesgo de exclusión social.

De manera más específica se proponen entre otros objetivos hacer un análisis de las condiciones que determinaron el desarrollo de las orquestas de los NUCAM, ubicar y hacer la descripción de las condiciones socioeconómicas y culturales que hayan determinado la elección de las demarcaciones en que se implementaron. Por otro lado abordar la parte pedagógica al identificar elementos que hayan influido en su proceso de enseñanza musical, para después realizar el análisis de sus fortalezas y sus debilidades como programa. Y finalmente se hace un ejercicio de comparación con otras alternativas de acceso a la educación musical.

Comienza la tesis con un marco teórico distribuido en cuatro apartados.

- El primero se enfoca especialmente en establecer el origen de las orquestas juveniles e infantiles mexicanas, así como el proceso que han tenido que vivir para llegar hasta su actual desarrollo y posicionamiento dentro y fuera de la cultura musical del país.
- El segundo hace especial énfasis en la situación general del acceso a la enseñanza y práctica musicales en México, en sus principales instituciones y en otras alternativas de acceso que han apostado por propuestas más renovadas.
- El tercero se enfoca en describir al Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM) en todo su conjunto. La articulación entre todas sus Coordinaciones y agrupaciones musicales con la Coordinación Nacional y especialmente, se aborda la descripción oficial de los NUCAM. También se hace una breve descripción de las condiciones socioeconómicas y culturales que predominan en la localidad de cada uno de los NUCAM que se investigó.

Para finalizar el marco teórico se añade un pequeño apartado, a manera de puente hacia el Marco Metodológico, que contempla consideraciones sobre las referencias de los autores en los que se ha basado la elección del tipo o tipos

de diseños de investigación que se han utilizado en el desarrollo del presente estudio.

Posteriormente se da paso al marco metodológico, en el se puede observar a través de sus cinco apartados todo el proceso que ha seguido la investigación. Los apartados comienzan con el de los objetivos, después se ubica un apartado que explica la elección de la población y la muestra. Un tercer apartado menciona las constantes y variables que se han pretendido medir. Le sigue un apartado que describe la elaboración de los instrumentos que se utilizaron en la recolección de datos y su aplicación y finalmente el quinto y último corresponde al diseño de investigación y las partes o pasos del proceso que se implementaron para la elaboración del estudio

Una vez que concluye el capítulo anterior se tienen ya los elementos para constituir el cuarto capítulo, que es fundamental por ser el que elabora la descripción y el análisis de los datos que se recaudaron.

Finalmente se cierra todo este proceso de investigación con el capítulo que aborda una discusión sobre los datos aportados en las diversas temáticas que se han estudiado, las conclusiones a las que se ha podido llegar con lo expuesto hasta ahora y terminar con una serie de consideraciones sobre el tema a futuro.

I Marco Teórico

La calidad artística alcanzada hasta ahora, ha puesto a Venezuela y a sus jóvenes músicos en prestigiados escenarios artísticos del mundo y les ha brindado reconocimientos como el Premio Internacional de Música UNESCO o el Príncipe de Asturias de las Artes en su edición 2008. Entre cuyos mensajes de felicitación de parte de reconocidas personalidades del ámbito musical y cultural, está el que recibieron de Sir Simon Rattle, Director de la Orquesta Filarmónica de Berlín, quien expresó acerca de “El Sistema” que *“gracias a su influencia, más y más gente joven de todo el mundo puede beneficiarse del poder de la música para llegar a todos y lograr un cambio”*. Y además agrega que: *“Trabajar con estos jóvenes músicos es un privilegio, un gran placer y le hace a uno poner los pies en la tierra. No es exageración alguna decir que el maestro Abreu, a través del Sistema, de la Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana “Simón Bolívar” y, por supuesto, de Gustavo Dudamel, ha sido capaz de transformar las vidas de gente de todo el mundo”*.²

México incursionó en el sendero de la formación de orquestas bajo esta filosofía desde los inicios del propio proyecto venezolano. Al principio a través de Carlos Chávez, compositor y director de orquesta mexicano, quien además fue un apoyo crucial para Abreu en sus primeros pasos (Borzacchini 2005). Más adelante Abreu involucró a otro destacado músico mexicano, alumno del propio Chávez en su cátedra de composición en el Conservatorio Nacional de Música de México, el director de orquesta Eduardo Mata, quien asumiría la titularidad de la Orquesta Simón Bolívar, orquesta insignia de “El Sistema”, a la que Eduardo Mata le dotó de una proyección internacional (Macías, 2012).

² Fundación Princesa de Asturias, <http://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2008-sistema-nacional-de-orquestas-juveniles-e-infantiles-de-venezuela.html?texto=declaracion&especifica=0> página consultada el 27 de julio de 2015.

Finalmente, Fernando Lozano, otro director de orquesta mexicano, visitó Venezuela a fin de conocer más de cerca el trabajo de Abreu para después reproducirlo en México, como ya se hablará de eso y todo lo anterior con mayor detalle en el marco teórico.

Es importante destacar que en los programas de formación de orquestas en México, a pesar de evolucionar de manera distinta, ha prevalecido el interés de implementarlos principalmente en aquellos lugares que carecen de escuelas de música o donde existen condiciones socioeconómicas marcadamente desfavorables tanto para ofrecer como para acceder a una enseñanza y práctica musicales de cualquier género. Acceso aún más limitado si se toman en cuenta factores determinantes como la extensión³ y lo accidentada que resulta la geografía de México, pues dificultan considerablemente la llegada de recursos y personal que brinde servicios de enseñanza y difusión, tanto musicales como de cualquier índole artística, para una población de más de 112 millones de habitantes (Borzacchini, 2005).

De estos proyectos orquestales se destaca principalmente que, al posibilitar ese acceso a la enseñanza y práctica musicales, no sólo se logra un enriquecimiento cultural de niños y jóvenes, si no que además se generan espacios de cohesión social en donde el trabajo musical colectivo los conduce poco a poco a construir un ambiente de respeto, en el que la solidaridad entre sus miembros permite lograr los objetivos grupales y alcanzar la unidad como grupo. Macías (2012) advierte que el programa venezolano establece la práctica musical como medio de desarrollo social y que bajo esa postura se concibe al ejercicio de la música como la enseñanza, aprendizaje, ejecución y escucha, ofreciendo diversas posibilidades que van más allá de la preparación de un repertorio en sí, pues a través de la práctica musical es posible contemplar y perseguir el desarrollo del individuo, la colectividad y al mismo tiempo el bienestar a nivel social. En lo que respecta a México el Programa Nacional de Cultura 2007-2012 planteaba sobre las orquestas de los NUCAM,

³ Superficie total continental 1,959,247.98 (kilómetros cuadrados) 2005, INEGI.

las bandas y coros, todos adscritos al Sistema Nacional de Fomento Musical lo siguiente: *“al formar parte de estas agrupaciones musicales, los integrantes no sólo adquieren una vivencia directa de la experiencia artística, sino que además desarrollan hábitos de responsabilidad individual, constancia en el esfuerzo dirigido a metas concretas y deseos de superación personal dentro de un marco de trabajo en equipo”*⁴

Se puede observar en los niños y jóvenes que participan, que al generar un ambiente de respeto y cordialidad entre ellos, así como el procurar el interés colectivo, lo trasladan a su comunidad, que se contagia y retroalimenta mutuamente con el joven músico. Con ello crean una herramienta social y cultural que incluso contrarresta en parte los efectos del estado de violencia e inseguridad que se viven en países como Venezuela o México. Elena Azaola, (citada por Bergman, 2012), al hablar de la espiral de violencia que se vive en México, propone una explicación acerca de las causas y después de aportar evidencia empírica de distintas fuentes, argumenta que, según su juicio, existen tres factores o argumentos que explican los actuales niveles de violencia, entre los cuales señaló el que tiene especial interés para esta investigación: *...“un conjunto de debilidades sociales que se constatan en los altos grados de marginalidad, pobreza y falta de inclusión social”*.

Sobre esta situación en Venezuela, el propio Abreu (2009) describe la intención de su proyecto bajo la siguiente perspectiva: *“El Sistema de Venezuela es un programa de rescate social, de transformación cultural profunda para toda la sociedad venezolana sin distinciones de ninguna naturaleza pero con especial énfasis en aquellos estratos sociales más necesitados”*. De ahí que se intente probar con algo semejante en otros países latinoamericanos donde al igual que Venezuela y México, atraviesan por las mismas situaciones de inseguridad, pobreza y desigualdad.

⁴ Programa Nacional de Cultura en México 2007-2012, pag. 115

Los apartados que componen este capítulo ofrecen una perspectiva general de aquellos elementos que han sido clave en el proceso de formación de las orquestas juveniles e infantiles en México, así como del panorama general de la enseñanza musical en el país. Sirven como referencia para explicar las características musicales y pedagógicas que se pueden encontrar durante el proceso de enseñanza musical que desarrollan y especialmente para explicar la situación de los NUCAM dentro del devenir histórico de las instituciones de enseñanza musical en México. Además, considerando que las orquestas de los NUCAM fueron concebidas principalmente como un proyecto social más que musical, el marco teórico también contempla el brindar una breve orientación sobre las condiciones sociales, económicas y culturales de las localidades donde se ubicaron los NUCAM, a fin de obtener una perspectiva global del entorno en el que se desarrollaba toda la actividad musical y así mismo los efectos que está haya podido tener.

Cabe recordar que los NUCAM, fueron una iniciativa que desarrolló entre el 2008 y el 2013 el Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM), institución dependiente del máximo rector cultural del país, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Y que se dedica al fomento de la enseñanza, práctica y difusión de la música en niños y jóvenes de todo el país, a través de una red de orquestas, bandas de vientos, coros y además los NUCAM, que fueron los siguientes:

1. Baja California, Tijuana, "Playas de Tijuana"
2. Baja California, Tijuana, "Cerro Colorado"
3. Baja California, Ensenada, "Forjadores de El Sauzal"
4. Chihuahua, Chihuahua, "Quinta Carolina"
5. Estado de México, Nezahualcóyotl, "Rey Poeta"
6. Guanajuato, León, "León"
7. Jalisco, Guadalajara, "Lomas del Paraíso"
8. Morelos, Cuernavaca, "La Vecindad"
9. Morelos, Huitzilac, "Colibrí"

10. Morelos, Tepoztlán, “Tepoztlán”
11. Tamaulipas, Reynosa, “Reynosa”
12. Yucatán, Mérida, Yucatán

Para concluir, sólo resta decir que la tesis incluye en su estudio a la Banda Sinfónica Infantil y Juvenil de México (BANDIM) por tratarse de una alternativa más de acceso a la enseñanza musical que brinda el Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM) y con ello tener un parámetro de comparación con otra de sus alternativas de acceso a la enseñanza musical, como lo fueron los NUCAM. Además se propone una breve reflexión sobre las fortalezas y oportunidades alcanzadas, y los posibles indicios que, en el caso de los NUCAM, afectaron su desarrollo y continuidad, llevándolo a evolucionar a un concepto y paradigma distintos.

Capítulo 1

Los proyectos orquestales infantiles y juveniles en México

A continuación se hace una descripción de los elementos esenciales que estructuran a los proyectos de formación orquestal para niños y jóvenes en México, tanto los NUCAM en su momento, como los actuales que mantienen su funcionamiento.

Esta dividido en dos secciones, la primera dedica una revisión del proyecto venezolano de El Sistema, en el cual se inspiran los proyectos de México. El segundo corresponde al Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México. Detalla sus inicios, su desarrollo, la crisis que vivió en 1996 y su resurgimiento. Hace especial énfasis en la problemática que hay en México sobre continuidad que adolecen programas culturales como este.

1.1 El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela

“Abreu le ha dado vida a un Sistema musical con el que los jóvenes pueden estar a salvo de los peligros de la calle, de la criminalidad, de la droga. Les ofrece la oportunidad de hacer cultura de manera gratuita, esto, finalmente, quiere decir que tendrán la oportunidad de construirse una vida mejor”. Claudio Abbado, Director de orquesta.

El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela desde sus inicios ha estado concebido como obra social y cultural del Estado Venezolano. Su gestión está a cargo de la Fundación Musical Simón Bolívar y “El Sistema”, como es mejor conocido en todo el mundo, fue fundado en 1975 por el músico, economista y docente José Antonio Abreu (Venezuela 1939), con el objetivo de sistematizar la enseñanza musical, así como su práctica colectiva e individual a través de orquestas sinfónicas y coros que sirvieran de instrumentos de organización social y desarrollo humanístico.

1.1.1 Misión de El Sistema

Esta obra social del Estado Venezolano adopta como misión, el rescate pedagógico, ocupacional y ético de los niños y jóvenes, a partir de la enseñanza y práctica colectiva de la música, enfocada a la formación, prevención y recuperación de los grupos con más vulnerabilidad, ya sea por condiciones étnicas o socioeconómicas. Además el programa establece su vínculo con la comunidad mediante el intercambio, la colaboración y la educación en valores que repercuten positivamente en la evolución de la infancia, la juventud y el círculo familiar. El movimiento orquestal se concibe como una opción de desarrollo personal, intelectual y espiritualmente, en los ámbitos social y profesional, evitando con ello que niños y jóvenes vivan una perspectiva de vacío y desorientación.⁵

1.1.2 Perspectiva filosófica

“El Sistema” plantea la formación integral del individuo, a la vez que hace destacar su carácter colectivo del aprendizaje. Una de las finalidades que se espera lograr con ese aprendizaje es generar una transformación de las condiciones familiares y la calidad de vida del estudiante y su entorno social, (Sánchez, 2007). Para Abreu la misión del arte es la formación de una personalidad humanista e integral, al mismo tiempo que la inserción del niño en una vida social constructiva, fecunda y ascendente (Borzacchini, 2004).

⁵ Fundación Musical Simón Bolívar, <http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/mision-y-vision/#.VcsTPHiySkV>, recuperada el 12 de agosto de 2015.

Sánchez (2007) al describir la formación del marco filosófico al que se sujeta el sistema educativo de Abreu, relata cómo los sistemas educativos del XIX y el XX parten del ideal de la Modernidad del XVIII, el cual era el conocimiento y dominio de la naturaleza para la felicidad humana, cita a García Bacca, (2002). Pero además adoptan el planteamiento pedagógico de Rousseau, Montessori, Dewey, entre otros, el cual concebía al niño como una unidad bio-psico-social. Todo ello viene a sintetizarse en una corriente filosófica interesada en una formación integral. Prosigue con Elliot (2002) para quien el grupo social es fuente de generación de conocimiento, movimiento filosófico que tuvo un correlato educacional en la teoría desarrollada en el socialismo por Vigotsky y, posteriormente en América Latina, por Pablo Freire con su movimiento de la Educación Popular, cita a Torkat (2000). Concluye que los sistemas educativos bajo esa perspectiva filosófica, forman en contextos sociales, donde el conocimiento es consecuencia del diálogo en comunidad, dependiente de significados culturales del grupo y que pretende liberar de aquellas condiciones de dominio u opresión, diría Freire. Por tanto Abreu concibe a la orquesta como la comunidad en la que el individuo no puede separarse del colectivo, donde es esencial el esfuerzo de todos, cita a Arocha (2007).

El conocimiento y la verdad musicales, a lo que conduce la enseñanza en la orquesta, aportan una visión de felicidad, lo que se considera moral, una manera de ser, lo ético, y un sentido estético de la vida. *“El orden en la orquesta, el orden que organiza la obra que se toca, la disciplina, las normas, el control de impulsos, los liderazgos, el logro de metas, la educación del sentido del oído, de la vista, del tacto, el reconocimiento de la excelencia, el saber que se puede ser mejor, todo ello aproxima a la noción de verdad y de belleza* (García Bacca, 2002).

1.1.3 Estructura de El Sistema (las tres esferas)

Como Abreu lo describe, “El Sistema” de Venezuela esta estructurado en un estilo gerencial nuevo, flexible, novedoso, que se adapta a las características de cada comunidad y cada región, y que hoy abarca 300, 000 niños y jóvenes de medianos y bajos recursos en toda Venezuela, (Abreu, 2009).

Existen tres esferas fundamentales en las que el impacto de “El Sistema” se aprecia, según su fundador, y son: la esfera personal/social, la esfera familiar y la esfera comunitaria (Abreu 2009).

En la esfera personal/social sobresale el desarrollo intelectual y afectivo de los niños que participan en los coros y las orquestas. Según Abreu, la música se constituye en fuente de desarrollo de las dimensiones del ser humano que eleva su condición espiritual y lo conduce a un desarrollo integral de su personalidad. De tal manera que se dan inmensas ganancias intelectuales y afectivas, entre otras la adquisición de principios de liderazgo, de enseñanza, de capacitación, el sentido de compromiso, de responsabilidad, de generosidad, de entrega a los demás, de aporte individual para el logro de inmensos fines colectivos. Conduciendo así a un desarrollo del auto-concepto, de la auto-estima, de la seguridad y la confianza en si mismo.

Abreu, en una parte de su mensaje de agradecimiento al recibir el premio TED 2009⁶, al detallar más sobre el desarrollo de estas tres esferas donde impacta el programa de “El Sistema”, cita un concepto en el que insistió la Madre Teresa de Calcuta, aquel donde ella expreso: *“lo más miserable y lo más trágico de la pobreza no es la falta de pan y de techo, es el sentirse nadie, el no ser nadie, el carecer de identificación, el carecer de estima pública, el ser ignorado”*. Y es que Abreu hace alusión a lo anterior cuando declara que el

⁶ (Technology, Entertainment, Design, por sus siglas en inglés), fundación estadounidense privada sin fines de lucro la cual entre otras actividades filantrópicas viene otorgando desde 2005 tres premios anuales de \$100,000 US c/u como apoyo para desarrollar el ideal de aquellos que tienen “un deseo que cambie al mundo” (“one wish to change the world”), http://www.ted.com/talks/jose_abreu_on_kids_transformed_by_music.html, recuperado el 20 de noviembre de 2013.

desarrollo del niño en la orquesta y el coro lo proyecta con una identidad noble, lo convierte en un modelo para su familia y para su comunidad, lo convierte en un mejor estudiante en sus estudios regulares por que le infunde un sentido de la disciplina, de la constancia, de la puntualidad, que lo ayuda enormemente en sus estudios académicos.

En la esfera correspondiente a la familia, sobresale el apoyo incondicional de los padres, el niño conforme adopta la disciplina musical, llega a constituirse en un modelo para su madre y para su padre, lo cual es de gran importancia para un niño pobre. El niño al descubrirse importante para su familia comienza una búsqueda de caminos nuevos que lo lleven a la superación, aspira a algo mejor en lo individual y lo colectivo, también aspira a que su familia conquiste mejoras sociales y económicas. Con todo ello crea una dinámica constructiva y ascendente. Como ya se mencionó antes, la inmensa mayoría de los jóvenes y niños integrados a “El Sistema”, pertenecen a los estratos sociales más vulnerables de la población venezolana, y ello les permite plantearse nuevos sueños, nuevas metas, y acercarse a su concreción con base en las múltiples oportunidades que brinda el terreno musical.

La tercer esfera en la que tiene repercusión el desarrollo de “El Sistema”, y que resta de comentarse, es la comunitaria, y es sencillo de visualizar si se tiene en cuenta que las orquestas se revelan como espacios creadores de cultura, fuente de intercambio de nuevos significados. Y esa naturalidad que adquiere la vivencia de la música y que la excluye como lujo y la convierte en patrimonio común de la sociedad, aquí nuevamente Abreu argumenta lo anterior con sus propias palabras, hace que un niño pueda tocar el violín en su casa mientras su padre trabaja en su carpintería, que una niña pueda tocar el clarinete en su hogar frente a su madre que realiza labores domésticas, y que, indudablemente, toda la familia participe con júbilo, con orgullo, en la actividad de las orquestas y los coros a las que pertenecen sus niños. La filosofía de “El Sistema” pone su apuesta en que la inmensa riqueza espiritual que engendra la música en sí misma, y que viene por la música y en la música, termina por

vencer la pobreza material. Desde que el niño asume un instrumento con su maestro, ya no es un niño pobre, es un niño en ascenso hacia un nivel profesional de acción que lo convierte en un ciudadano pleno. Y claro está, esto ejerce una función preventiva número uno contra la prostitución, contra la violencia, contra las malas compañías, contra todo lo que involuciona o degrada la vida de los niños.

Aunque El Sistema y la propia Fundación Musical Simón Bolívar constituyen una obra social del Estado⁷, para Abreu el proyecto no consiste en un reto social, si no en un reto espiritual. Ha defendido la creencia de que sólo el arte y la religión, pueden dar una respuesta adecuada al sentir colectivo de los pueblos, a la aspiración profunda del hombre, y a las exigencias históricas del momento, haciendo frente a aquello que expresaría el historiador británico Arnold Toynbee cuando señaló que “el mundo estaba frente a una gigantesca crisis de espiritualidad”. Por eso la visión del movimiento orquestal es la de una oportunidad para el pueblo venezolano de desarrollarse en lo personal, lo intelectual, lo espiritual, lo social y en lo profesional⁸.

1.1.4 Dos movimientos sociales en Venezuela: el beisbol y la música

Los deportes generan espacios o actividades con poder de convocatoria de masas, donde se forma al niño o joven en una disciplina, y que además logra esa “*práctica de la concertación*” (Abreu, 2005). El deporte tiene una fuerza social incalculable, que puede llegar a ser un instrumento de acción social valioso si es bien utilizada, y que también en muchas ocasiones influye en otros ámbitos de la cultura.

⁷ Fundación Musical Simón Bolívar, <http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/mision-y-vision/#.VcsTPHiySkV>, recuperada el 13 de agosto de 2015.

⁸ Id.

El Sistema en sus inicios se inspira, en gran medida, en el poder de convocatoria que tiene el béisbol en Venezuela, (González, 2010)⁹ Ha tomado su capacidad de llegar a las masas, y comparte el ideal de que los niños y jóvenes venezolanos, indistintamente de la clase social de donde provengan, tengan todos el mismo derecho a acceder a su práctica, en este caso al de la práctica musical.

En la década de los 70's, cuando nace El Sistema, en Venezuela había un movimiento muy importante de formación de chicos que jugaran al béisbol, desde las capas más humildes hasta las capas de clase media. Instruirlos para que aprendieran a jugar al béisbol. Abreu de alguna forma toma éste ejemplo, e intenta al igual que el movimiento del béisbol, masificar, democratizar la formación, en este caso musical, pues a pesar de que en Venezuela ya existían escuelas de música y conservatorios, privados o del estado, estos no estaban al alcance de todos, bien por falta de información o por circunstancias de todo tipo, comenzando por el económico. Abreu quiso así buscar la forma de brindar a los niños un espacio donde hacer música, donde hacer práctica orquestal, donde hacer música de una manera más bien lúdica. Y es especialmente esta intención de hacer música de manera lúdica, un asunto meramente integrador, lo que le permitió al programa alcanzar otra dimensión musical que incluso modificó la manera de ver y de afrontar la educación musical en Venezuela, por que a medida que el movimiento de El Sistema crecía, exigía a los esquemas educativos musicales del país crecer junto con él. Las orquestas de El Sistema comenzaron como eso, como orquestas, orquestas en cada núcleo¹⁰, en cada espacio, y era en la misma orquesta donde se impartía clases con profesores, pero sin ser una escuela de música, ni un conservatorio, pues eso vendría después, cuando Abreu se diera cuenta de la necesidad de fundamentar un sistema académico paralelo que sirviera de apoyo a toda esa actividad que se hacía dentro de la orquesta. Una situación completamente a la inversa de lo que sucede tradicionalmente, es decir, la orquesta en su necesidad de

⁹ González, Pablo (2010), en entrevista con Walter Petersen.

¹⁰ Núcleo es una estructura regional de El Sistema, la cual esta compuesta por un coro, una orquesta sinfónica infantil o de iniciación y una orquesta sinfónica juvenil.

enriquecimiento, exige un sistema educativo, y no el sistema educativo es el que produce una orquesta. Lo cual indudablemente ya cambia la visión de lo que es un músico, (González, 2010).

1.1.5 Después del rescate social, la proyección profesional

La primera generación de niños y jóvenes que fundaron la primera orquesta amateur de El Sistema, serían músicos de gran talento, por lo que con el paso del tiempo la orquesta paso de ser amateur, juvenil respetable, a una orquesta con cierto nivel musical, a la que ahora es conocida en la escena de las orquestas sinfónicas de talla internacional como Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, (González, 2010). Todos los núcleos de orquestas en Venezuela, nutren con sus mejores músicos a la Sinfónica Simón Bolívar, la cual tiene una historia de 27 años, aproximadamente, en la que todas sus generaciones han tenido una carrera artística, de giras de directores y solistas invitados. Una de sus principales funciones, en especial al momento de asumir la dirección Eduardo Mata (1942-1995), fue y ha sido el rescatar la música latinoamericana, es decir la de los compositores latinoamericanos, no solo interpretándola dentro de sus programaciones habituales, sino además con un importante trabajo de grabación a cargo del sello Dorian, señala González (2010).

Al crecer en Venezuela el programa de orquestas y coros juveniles e infantiles de El Sistema, poco a poco en otros países se propagarían los ideales que encierra dicho programa (Llorente, 2010). Es muy claro entender cómo El Sistema encuentra fácilmente terreno fértil para desarrollarse, pues no necesariamente tiene que ser en un país donde el PIB (producto interno bruto) sea lo suficientemente bajo para que exista una parte considerable de la sociedad que este en riesgo o alcance niveles de marginación y vulnerabilidad. Incluso en los países más desarrollados siempre existen cinturones de miseria, según González (2010), en donde la marginación y la exclusión social están a la orden del día, y ahí es donde una labor de inclusión social, como la que persigue El Sistema, debe tener cabida, apoyo institucional y solidaridad social.

1.1.6 La enseñanza musical

Algo del éxito de “El Sistema” ha tenido que ver con el modelo educativo musical que han desarrollado y que tiene la capacidad de adaptarse a las condiciones regionales donde se aplica, Sánchez (2007). Se persigue lograr los mismos objetivos en niños y jóvenes de todo el territorio como son: brindarles una formación integral y humanista, lograr la inserción social de niños en situación de riesgo (abandono, incapacidad, pobreza y drogadicción), consolidar la idiosincrasia cultural de cada región y por su puesto, beneficiar al mayor número de población infantil, juvenil y sus familias.

El método está conceptualmente centrado en la práctica orquestal, didácticamente el alumno está constantemente enfrentado a resolver problemáticas de orden musical. La enseñanza musical se imparte en una red 423 núcleos, distribuidos en 24 entidades de Venezuela. Su presencia garantiza que la accesibilidad a la participación en “El Sistema” sea sencilla y equitativa.¹¹ En los núcleos labora gente formada por El Sistema, por lo que conocen la esencia del proceso educativo, además de contar con cualidades de líder. Los docentes normalmente se entrenan en la práctica, pero después terminan su formación en el Plan de Docencia Regional del conservatorio. Sánchez (2007), también detalla que cada núcleo tiene su centro académico para formación teórica y práctica orquestal. No hay un orden homogéneo en todos los núcleos, varía según características del lugar.

Los niños ingresan a ese centro académico aproximadamente a los 4 años, entre los 7 y 8 a la orquesta pre-infantil, a los 10 y hasta los 12 forman filas en la orquesta infantil y entre los 13 y 16 en las orquestas juveniles. Benavides (2007) hace referencia del “Coro de Manos Blancas”, el cual al igual que el Ensamble de Percusión y la Banda Rítmica están integrados por estudiantes provenientes del Programa de Educación Especial, que gestiona núcleos que se enfocan en la atención de niños y jóvenes con déficit cognitivo,

¹¹ Fundación Musical Simón Bolívar, <http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/mision-y-vision/#.VcsTPHiySkV>, recuperada el 13 de agosto de 2015.

impedimentos menores y autismo. Su metodología esta basada y adaptada de la que usa el resto de núcleos. El programa trabaja en colaboración con el Centro de Investigación e Impresión de Música Braille, en el que se atiende a niños invidentes. Gracias a las aportaciones de este centro se puede ubicar cada discapacidad y diseñar las estrategias pedagógicas que requieren. (Borzacchini, 2004).

Además existe una orquesta que da atención a niños y jóvenes que están bajo protección del Instituto Nacional del Menor y que son aquellos involucrados en delitos, víctimas de maltrato y a los que sus familias los han abandonado, se trata de la Orquesta Juvenil Gustavo Machado, formada en 1998, (Sánchez, 2007).

1.1.7 Repertorio y evaluación

De acuerdo al nivel de cada orquesta se asignan arreglos y versiones de grandes obras musicales facilitadas o ajustadas. En la orquesta juvenil se ejecuta un repertorio sinfónico regular, con un grado de dificultad según el progreso de cada conjunto. De la propia orquesta juvenil se extraen grupos de cámara que abordan repertorios específicos, además de dar impulso a la interpretación solista, la dirección orquestal y coral. Todo en un marco pedagógico integrado por diversas actividades que fomentan la formación continua, entre las que encontramos seminarios, tele-talleres, la misma temporada de conciertos y de giras.

Para evaluar los conocimientos musicales adquiridos, los alumnos son sometidos a pruebas de competencias, consistentes en un concierto trimestral, lo cual además le permite optar por un lugar en la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil (Arocha, 2007). Todos los que integran El Sistema tienen la opción de convertir la experiencia en su vocación profesional, quienes así lo deciden ingresan al Conservatorio de Música Simón Bolívar de Caracas, al concluir sus estudios reciben el título académico como Músico Ejecutante del Ministerio del

Poder Popular para la Educación y el Deporte. En el conservatorio reside la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela, que ha estado dirigida por Gustavo Dudamel, (Sánchez, 2007). Añade que también se imparten estudios universitarios, esto en el Instituto Universitario de Estudios Musicales (Iudem), en él reciben el título universitario de Licenciado en Ejecución Instrumental, Composición, Educación Musical, Musicología, Dirección Orquestal y Coral. Finalmente en la Universidad Simón Bolívar, de Caracas acceden a la maestría y doctorado.

1.2 Las orquestas infantiles y juveniles en México

Entre los principales personajes de la cultura del siglo XX en México que destacan por haber jugado un papel imprescindible al establecer los orígenes de los proyectos de enseñanza musical mediante la formación de orquestas infantiles y juveniles, encontramos a Carlos Chávez (1899-1978), Eduardo Mata y Fernando Lozano.

Como ya se mencionó anteriormente, la ideología de El Sistema, en Venezuela, fue algo que empezó a propagarse e implantarse poco a poco en otros países, principalmente latinoamericanos, gracias al ejemplar e incansable esfuerzo que los venezolanos estaban haciendo por acercar la música a niños y jóvenes en situación de riesgo social, brindándoles un espacio de integración e interacción en el que, al buscar la esencia de la vivencia musical, inevitablemente se les sensibiliza en la importancia del bien común. El rescate de los valores humanos fundamentales, a través de la música, fue y sigue siendo uno de los objetivos más claros de Venezuela y de aquellos lugares donde se ha intentado imitar el proyecto venezolano.

1.2.1 Carlos Chávez (1899-1978), primer vínculo de Abreu

Los primeros acercamientos del proyecto del joven Abreu a los músicos mexicanos comenzaron con el prolífico compositor y destacado director de orquesta mexicano Carlos Chávez. Chávez lo apoyó de manera determinante en varias gestiones, entre las que se encuentra la primer gira internacional que llevaría a cabo la recién formada Orquesta Simón Bolívar de Venezuela en México¹². Así fue como el primer destino internacional de la agrupación sería México y, además, por invitación del propio Presidente de México, Luis Echeverría. En el concierto que se celebró en el Palacio de Bellas Artes estuvo presente Carlos Chávez. A partir de ese concierto, brindó su colaboración al proyecto y con ello se convirtió en el primer artista extranjero invitado y mentor de aquellos jóvenes promesa venezolanos, como lo menciona Hernández-Estrada (2014)¹³. Trabajó intensamente con ellos transmitiéndoles las herramientas técnicas y pedagógicas necesarias para preparar su debut en el Festival Mundial de Orquestas de Aberdeen en Escocia en 1976, en donde la crítica especializada elogió su presentación.

Chávez fue de los más destacados referentes artísticos no sólo en México sino en gran parte de Latinoamérica, al ser uno de los principales personajes responsables de la creación de algunas de las más importantes instituciones culturales del México moderno de la primera mitad del siglo XX, como son la Orquesta Sinfónica Nacional o el Instituto Nacional de Bellas Artes, cuyo decreto se puede encontrar en el diario oficial del 31 de diciembre de 1946, en el que además figura como director de la institución¹⁴. Del mismo modo que impulsó importantes reformas académicas del Conservatorio Nacional de

¹² Algunos ejemplos de las evidencias del involucramiento y apoyo de Carlos Chávez al proyecto de Abreu lo encontramos en Borzacchini, Chefi (2005), "*Venezuela bursting with orchestras*", Caracas, Venezuela, Banco del Caribe, Epsilon Libros, p. 38.

¹³ Hernández-Estrada, José Luis. Ensayo "Las Orquestas Infantiles y Juveniles de México inspiradas por El Sistema – legado, evolución y desafíos. Junio de 2014. <http://www.joseherstrada.com/blog/blog/las-orquestas-infantiles-y-juveniles-de-mexico-inspiradas-por-el-sistema-legado-evolucion-y-desafios> recuperada el 10 de agosto de 2015.

¹⁴ Diccionario Siglo XX, Enciclopedia de la Literatura en México. Fundación para las Letras Mexicanas, CONACULTA. <http://www.elem.mx/institucion/datos/349>, recuperada el 11 de agosto de 2015.

Música. Para Abreu era fundamental contar con el apoyo de alguien como Carlos Chávez, dada su importancia y posicionamiento políticos.

1.2.2 Eduardo Mata su aportación al movimiento orquestal

A José Antonio Abreu le interesaba contar con la participación de un director latinoamericano joven que, con la solvencia de una trayectoria artística sólida y respetada, catapultara la proyección internacional de la novel orquesta. Su elección lo llevo al incansable gestor e ilustre músico mexicano Eduardo Mata (1942-1995), pues había sido uno de los destacados alumnos de la cátedra del propio Carlos Chávez en el taller de composición del Conservatorio Nacional de Música de México. Abreu intentaría interesarlo e involucrarle en el proyecto. Borzacchini (2010) plasma las propias palabras del mismo Abreu cuando este le rinde especial tributo a Mata por su aportación al crecimiento musical de la SJVSB: *“Mata fue, en su momento histórico, un director de dimensión continental. Era un hombre de un liderazgo intelectual impresionante respecto a la formación de la nueva generación musical. Él entendía la música como un instrumento al servicio de un ideal latinoamericano, como un camino hacia nuestra propia identidad y aspiraba a hacer escuela continental a través de la música. Es por eso que escogió a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar para encabezar un vasto movimiento de reconstrucción, rescate y proyección internacional del repertorio sinfónico latinoamericano. Con justicia hay que decir que Mata internacionalizó a la Simón Bolívar, reafirmó en ella una personalidad propia y la dotó de un sentido misional muy importante en el contexto latinoamericano y caribeño”*.

Cabe mencionar, como lo señala Macías (2012), que su participación sería un poco más tarde, a mediados de los años ochenta, pues Mata desechó en un principio la invitación que en su momento le hizo el propio Abreu a participar con la Simón Bolívar, ya que en ese momento no le llamaba mucho la atención la idea de orquestas de estudiantes. Sin embargo, más adelante cuando finalmente accedió a dirigir la Orquesta Simón Bolívar, a Mata va a

sorprenderle la actitud y disposición de los jóvenes venezolanos de la Simón Bolívar. Llegaría a Venezuela a dirigir algunos conciertos y con ello inició una relación profesional que se extendería por varios años, y que de ello darían testimonio numerables giras y grabaciones. En un principio la orquesta que encontró Mata contaba con un modesto nivel musical que poco a poco fue moldeando él, hasta convertirla en lo que Abreu buscaba, una orquesta de talla internacional. Entre lo que llegó a señalar sobre la agrupación, Mata destacaría lo siguiente (Borzarcchini, 2010): *“Rebasaron todas mis expectativas. Nuestros autores latinoamericanos han adquirido una dimensión universal, gracias al convencimiento con que la SJVSB los ha interpretado. Beethoven suena como si nos perteneciera a todos... y nuestros compositores latinos suenan como si su alma nos las hubieran dejado. Que esta experiencia nos aliente para seguir adelante, para tener este ideal continental siempre presente”*.

1.2.3 Las orquestas infantiles y juveniles en México

Para Mata quien en un principio había mostrado poco interés en el tema de las orquestas de estudiantes, insisto, la experiencia vivida en Venezuela le dio un giro de 180° a su visión sobre la importancia de acercar la formación musical a los niños y jóvenes en México, especialmente de aquellos más desfavorecidos social y económicamente.

Es así como la génesis del movimiento de orquestas infantiles y juveniles en México, Hernández-Estrada (2014), se la atribuye a Mata, quien sería el pionero en introducir en México el modelo venezolano de coros y orquestas infantiles y juveniles, pues defendía el proyecto como una herramienta capaz de “cambiar el perfil sociológico de un país con las características como las de México y otros países Latinoamericanos en ascendente desarrollo”. Después de colaborar de manera tan estrecha con Abreu y la Simón Bolívar, quedó convencido de que el proyecto artístico-social venezolano tenía elementos que podían ofrecer nuevas perspectivas a la actividad cultural en México.

A su regreso a México planteó al entonces director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Manuel de la Cera y al presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Víctor Flores Olea, la posibilidad de instaurar el proyecto venezolano, sistematizar y masificar la enseñanza musical tal y como sucedía en Venezuela. Sería un factor importante en el desarrollo de la enseñanza musical en México. Mata consideraba que el proyecto sustentaba una forma de acabar con el mal endémico de la escasez de una formación musical sólida. Encontraba en la experiencia venezolana una cierta promesa sobre el futuro musical en México, aún con las discrepancias que pudiera suscitar la implantación de un proyecto de un país a otro. Aún así prestaba mayor atención a las similitudes que podría haber entre la cultura de ambos países, sin dejar de mostrar su preocupación por la poca coincidencia en los respectivos sistemas de pedagogía musical (Flores 2005). Ya el propio Chávez, en su momento, tuvo la intención de crear un sistema de orquestas juveniles similar al de José Antonio Abreu, pero aquellas ideas no podrían materializarse debido a la gran carga de trabajo y responsabilidades con las que ya contaba, dando forma y organizando las instituciones que fundó años antes (Macías, 2012).

Entre los proyectos que proponía Eduardo Mata estaba el formar una orquesta que estuviera integrada por representantes de las orquestas que surgieran en todo el país, los mejores músicos jóvenes, quienes, además de todas las actividades artísticas y musicales, tuvieran la función de dar formación musical a los niños y jóvenes que participaran en el proyecto, así los jóvenes se mantendrían motivados por lograr la meta. Su idea era formar muchas orquestas, cada una bajo las características propias de su región, en donde se despertara el interés por la música y con ello evitar la arcaica costumbre que se tiene en México de imponer criterios desde la capital, donde se encuentran centralizados los mandos de casi todas las instituciones que rigen la vida política, económica y cultural de toda la República, incluso hasta nuestros días. Como lo detalla Flores (2005) la edificación de tal empresa requeriría el involucramiento de diferentes sectores influyentes, tales como el CONACULTA

(Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), el Departamento del Distrito Federal (encargado de la administración de la capital en esos años), los gobiernos de los estados, así como la iniciativa privada. Tendría que concienciarse a todos ellos del potencial del proyecto, pues su óptimo funcionamiento dependería de garantizar la dotación de toda la infraestructura necesaria para su desarrollo, como el aprovisionamiento de los instrumentos musicales en aquellos lugares donde se formarían núcleos musicales, nóminas del personal docente, locales de ensayo, etc. Y todo ello sería posible por medio de donaciones y partidas del presupuesto federal.

1.2.4 Fernando Lozano

Es en México, en 1989, donde surge por vez primera un proyecto formal inspirado por la experiencia venezolana, Hernández-Estrada (2014).

Manuel de la Cera, en ese momento director del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA) propuso a Eduardo Mata poner al frente del proyecto a Fernando Lozano, director de orquesta fundador de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México y del Centro Cultural Ollin Yoliztli. En 1987 Lozano y de la Cera harían una visita a Venezuela para conocer a Abreu y el proyecto que tanto había cautivado a Mata. Para ese tiempo además de contar con la Orquesta Simón Bolívar, tenía más de 50 orquestas juveniles en todo el país (García C., Hernández, J., Huacuja, M., Roura, V, 2013). Eran “orquestas-escuelas” delegacionales y comunitarias, como lo expresa Hernández-Estrada (2014).

Posteriormente a su regreso a México, Lozano fundó la asociación civil Orquesta Juvenil Mexicana A.C., de la que se haría cargo y comenzaría su labor a finales de ese año. Macías (2012) añade que lo haría después de recorrer todo México a fin de estudiar las condiciones que predominaban en cada región para impulsar las agrupaciones musicales. Existían ya orquestas juveniles formadas y funcionando exitosamente en ciudades como Veracruz y Monterrey, en otros estados encontró bandas de vientos a las que se les podría agregar instrumentos de cuerda y en otros lugares lo contrario, orquestas de

cámara a las que se necesitaba añadir instrumentos de viento para así de una u otra forma crear orquestas juveniles. Mientras realizó el estudio distribuyó y promovió maestros por diferentes partes del territorio nacional y gestionó la adquisición de instrumentos musicales para las nuevas formaciones. Para respaldar la construcción y consolidación del proyecto contaba con escasos recursos propios y apoyos brindados por el INBA, el recién creado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Macías, 2012), el Instituto de la Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE), secretarías de Estado y otras aportaciones de la iniciativa privada.

1.2.5 Plan Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México

Para 1989, el buen funcionamiento del proyecto, así como sus resultados, comenzaron a pedir una expansión a un plano regional y nacional. Con ello iniciaría una segunda etapa en la que el programa nacional formaría otra asociación civil con el nombre de “Coros y Orquestas Juveniles de México A.C.” Sería la base para el Plan Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México, donde, según Macías (2012), seguían el principio: “hacer de la orquesta la escuela, y no de la escuela la orquesta”. Desde ese año se siguió un programa paralelo entre el Distrito Federal y el Programa Nacional.

Estaban en funcionamiento 10 orquestas y 16 coros creados en el D.F. Eran “orquestas-escuelas” delegacionales y comunitarias, Hernández-Estrada (2014). Ya desde estos inicios el proyecto realmente perseguía objetivos sociales de integración, más que la propia enseñanza musical, tal y como sucedió en Venezuela, apartar de las calles y de sus riesgos a niños y jóvenes que están en peligro de exclusión social es la verdadera misión de todos estos programas de formación de orquestas y coros. Como lo aclara García (2013) *“el programa tenía un carácter social; no se trataba de formar profesionalmente músicos, sino de que los niños y los jóvenes de todo el país se incorporaran a las orquestas y coros como parte de su recreación para presentarles una opción que los distrajera de los vicios y del ocio”*.

García (2013) añade que en esta segunda etapa participarían el Departamento del Distrito Federal (DDF), los gobiernos de los estados y de los municipios y el recién formado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), máxima autoridad en la gestión cultural de todo el país.

Coros y Orquestas Juveniles de México A.C. trabajaba con cursos en formato de talleres en los que los niños se familiarizaban con los instrumentos ya en el preciso instante en el que tocaban obras sinfónicas facilitadas para ellos y con las que participarían en la conformación de orquestas. Comenzaron a convocarse encuentros nacionales a los que acudían niños y jóvenes de toda la República para recibir asesorías, partituras y mantenimiento de sus instrumentos, culminando dichos encuentros con conciertos donde mostraban el trabajo musical desarrollado durante todo el tiempo que se reunían (normalmente una semana). En 1996 se contaba con el registro de 110 orquestas y 96 coros en 28 estados de la República con una población de diez mil jóvenes, 70 por orquesta (García 2013). Sin precedente en América Latina, se llegaron a publicar antologías corales desde 1990 hasta 1996, gracias a la labor del Taller de Grafía Musical que emanó con el Programa Nacional.

1.2.6 La crisis del proyecto

El Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México caería en una crisis que no se puede atribuir a situaciones que evidenciaran un mal funcionamiento, más bien, por como se presentaron los hechos en su gestión. fue consecuencia de toda una serie de circunstancias administrativas que, con la ayuda de algunas referencias de autores que se han dado a la tarea en documentarlas, se tratará de exponer en esta sección.

En marzo de 1996 a Fernando Lozano lo nombraron director de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México –a la que fundó en 1978 junto a las escuelas de música de iniciación y la “Vida y Movimiento”, ambas en el Conjunto Cultural Ollin Yoliztli–. Lozano informó al titular de CONACULTA,

Rafael Tovar y de Teresa que sus nuevas responsabilidades le impedirían seguir a cargo del Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México y de las escuelas del Centro Cultural Ollin Yoliztli. García (2013). Añade que Tovar y de Teresa, con el argumento de que CONACULTA otorgaba, en ese momento, 80 por ciento del presupuesto total que captaban las dos asociaciones para solventar las actividades del Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México y las escuelas del CCOY, aprovechó la situación y *“se adueño de todo y designó a Díazmuñoz al frente”*.

Ante las asociaciones, Lozano *“renunció como director administrativo, aunque siguió como presidente de ambas sin responsabilidad administrativa”*, Chávez Murrueta (2000)¹⁵. Añade que fue entonces que el Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México fue institucionalizado ese mismo año por Tovar y de Teresa -quien en 2013 volvió a asumir estas funciones-. Al quedar vacante el cargo que dejó Lozano, Tovar y de Teresa nombra al músico Eduardo Díazmuñoz (México 1957) como sucesor de Lozano. Macías (2012) y García (2013). Lo cual pareció un aparente “doble nombramiento”, pues ya había sido nombrado por acuerdo de las asambleas de asociados de ambas asociaciones.

A partir de aquí el proyecto se ve sumido en una gran inestabilidad. Al asumir la dirección, Díazmuñoz promovió la renovación del sistema musical hacia una dimensión donde prevaleciera “la calidad sobre la cantidad”, haciendo a un lado la parte social del programa y la más importante que se había perseguido desde su fundación. Estos cambios de objetivos o estatutos sólo podían cambiarse a través de una asamblea de asociados, a los cuales les empezó a preocupar la actitud de Díazmuñoz por lo que comenzaron a ser más estrictos con él, Chávez Murrueta (2000).

¹⁵ Chávez Murrueta, Luis Fernando, Contralor de las asociaciones civiles que fundó Lozano. Aquí en entrevista con Peguero, Raquel, en “La Jornada” del 8 de abril de 2000, <http://www.jornada.unam.mx/2000/04/08/cul3.html>, recuperada el 12 de agosto de 2015.

En 1997 Díazmuñoz llegó a declarar que tras una auditoría que había hecho la Unidad de Contraloría Interna del CONACULTA a Lozano, habían descubierto algunas irregularidades. Sin embargo ni él, ni la dependencia entregaron la fiscalización ni tampoco el documento que hiciera mención de que las asociaciones hubieran cedido Orquestas y Coros a CONACULTA (García 2013). Aún sin haber estado aclarado eso, comenzó a dismantlar el programa con pretextos sobre el desempeño de algunas partes del programa. Despidió a más de 70 maestros y empleados del programa y del Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, sin explicación alguna, García (2013). Los destituidos interpusieron demandas ante la Junta de Conciliación y Arbitraje, la mayoría de ellos las ganó pero sin ser reinstalados.

El programa dismantlado, pasó a ser un proyecto elitista donde solo tenían acceso alumnos con suficientes medios económicos. Se vino abajo el programa social que llevaron a cabo las asociaciones. Las orquestas que mejor nivel tenían en la Ciudad de México, la Orquesta José Pablo Moncayo y la Manuel Enríquez, cuyos integrantes eran una selección de los mejores alumnos de todo el programa, fueron desarticuladas y el instrumental con el que contaban, una parte se embodegó y otra se extravió. Se despidió a un considerable número de maestros, se redujeron salarios, otra orquesta local desapareció y otras corrían el mismo peligro (Hinojosa, 2012).

Después a Díazmuñoz se le acusa de nepotismo ante la contraloría interna de CONACULTA y lo retiran de sus funciones. La destitución se torna un caso confuso y complejo a la vez. Como explica Chávez Murrueta, CONACULTA incurrió en algo improcedente, pues “por poder notarial era empleado nuestro (de las asociaciones) y no del Consejo, por lo que no se le podía aplicar la Ley de Servidores Públicos. Desde enero de 1998, Díazmuñoz dejó de presentarse por la destitución del CONACULTA, sin comunicarle de ello a quienes legalmente lo contrataron, las asociaciones. Ellos le solicitan por escrito explicaciones, pero hizo caso omiso de la carta, con lo cual lo demandan por no hacer entrega formal de instalaciones, bienes y recursos económicos.

A principios de 1998 CONCACULTA designa a Fernando García Torres en el cargo de Díazmuñoz, aún sin el reconocimiento de las A.C. Para entonces Tovar y de Teresa ya había institucionalizado el Programa Nacional, las asociaciones quedan a un lado.

Aún así Chávez Murrueta (García 2013) advierte que se firmó un convenio de colaboración con CONACULTA para que, como institución federal, aportara recursos para desarrollar el programa cultural que quedaría a cargo de las asociaciones, a cambio, para justificar esos recursos, estas proporcionarían información bimestral del avance de los programas.

1.2.7 Nuevo sistema político y de gobierno en el D.F.

Por si fuera poco, el entorno político en el D.F. tiene cambios contundentes. En 1997 se celebran elecciones de un Jefe de Gobierno en el Distrito Federal por vez primera, eso generaba un nuevo protagonista de la hegemonía política cultural en la ciudad, (Urbina, 2012). La administración del nuevo Jefe de Gobierno, Cuauhtémoc Cárdenas, realizó un diagnóstico cultural de la ciudad y de los resultados que se obtuvieron junto al discurso demócrata del nuevo gobierno impulsaron la creación del Instituto de Cultura de la Ciudad de México, el cual se haría cargo, entre otras dependencias, como lo veremos más adelante, de las instalaciones del Centro Cultural Ollin Yoliztli, así como su funcionamiento en colaboración con las asociaciones que lo habían creado. Fue necesario distinguir entre la infraestructura y los recursos que pertenecían al CONACULTA y los que pertenecían al Gobierno del D.F. con su nueva estructura política y administrativa (Macías, 2012).

Orquesta Juvenil Mexicana y Conjunto Cultural Ollin Yoliztli eran dos asociaciones civiles de las que Lozano era presidente, pues fueron aquellas con las que fundó tanto Coros y Orquestas Juveniles de México A.C., como las escuelas de la C.C. Ollin Yoliztli. Sin embargo sus instalaciones pertenecían al Gobierno del D.F.

CONACULTA funda el Sistema Nacional de Fomento Musical y realiza las funciones de coordinación y organización que asumía Lozano, es decir lo que antes era Coros y Orquestas Juveniles de México, A.C. El Gobierno del D.F. se quedó a cargo del Centro Cultural Ollin Yoliztli, las orquestas juveniles delegacionales, el Taller de Reparación de Instrumentos y el Taller de Grafía Musical, el cual más tarde desaparecería. Esto marcó un parte aguas en el programa de orquestas.

Va a ser Ariel Hinojosa quien se dio a la tarea de reorganizar y refundar la coordinación de Orquestas Juveniles de la ciudad de México (Macías, 2012). Como él mismo comentó, además de la desaparición de las dos orquestas anteriores, ya había desaparecido durante la gestión de Diazmuñoz, una de las orquestas delegacionales de Ciudad de México, la de Milpa Alta. Hinojosa trabajó para recuperarla e incluso para fundar una nueva orquesta en la delegación Benito Juárez, con lo cual se llegó a la suma de 12 orquestas. En 2015 el programa cumple 26 años de funcionar desde su primera etapa cuando fue fundado por Lozano en 1989 y la que vino después de la crisis del 1997 cuando Hinojosa lo re-estableció. En el siguiente apartado ahondaré más sobre la información de ambos programas.

- ***Síntesis***

“El Sistema” es un modelo a seguir en la creación de proyectos de formación de orquestas que persiguen el rescate social, gracias al impacto mundial que ubica a Venezuela y sus jóvenes músicos en los más importantes escenarios artísticos del mundo, lo que los convierte en embajadores musicales. En más de 40 países de Europa, América, Asia, África y Oceanía ya se ha sembrado la semilla del modelo venezolano, entre los que destacan países latinoamericanos como Chile, Argentina, Colombia, Uruguay, República Dominicana, Guatemala, y México, entre otros, además de los núcleos de El Sistema en países como Estados Unidos (El Sistema USA, en el New England Conservatory, en Boston;

“YOLA” en Los Ángeles; El Sistema New York City at Northern Manhattan, etc), Suecia (Gotemburgo) y Escocia.¹⁶

Precisamente el segundo apartado de este capítulo abordó esa influencia del movimiento orquestal venezolano en caso de México y sus intentos por establecer un programa similar.

En México se ha seguido muy de cerca el proyecto desde sus inicios y de la mano de dos grandes músicos mexicanos, Carlos Chávez y Eduardo Mata. Ambos no tardaron en captar la esencia del ideal de Abreu y compartieron su perspectiva social y musical al grado de involucrarse en el movimiento venezolano. Gracias a su gran trabajo y el de Fernando Lozano, México comenzó más tarde su propio movimiento orquestal infantil y juvenil. Fueron éstas las raíces del programa de los Núcleos Comunitarios de Aprendizaje Musical (NUCAM), el cual a su vez siguió inspirándose en el movimiento orquestal venezolano.

¹⁶ Fundación Musical Simón Bolívar, <http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/mision-y-vision/#.VcsTPHiySkV>, recuperada el 1 de agosto de 2015.

Capítulo 2

Acceso a la educación musical en México

En este apartado pretendo hacer una aproximación a diversos centros de enseñanza musical que se ubican en diferentes partes de la República. He seleccionado las más destacadas y representativas por la importancia de su historia, lo que ofrecen en sus programas y por mantener una continuidad ininterrumpida en su desarrollo institucional. Aunque no figuran en este estudio todas las que existen en el país, aún así el apartado permite crear una perspectiva del acceso a la enseñanza y práctica musicales que, además de los NUCAM, pueden tener los niños y jóvenes.

Al describir brevemente su historia, funcionamiento, oferta educativa e incluso, en algunos casos, una breve semblanza del desarrollo de su orquesta u otra agrupación representativa, pretendo ubicar el papel que en ese sentido juegan los proyectos como El Sistema, los NUCAM u Orquestas Juveniles y Coros de la Ciudad de México.

2.1 Educación musical en la enseñanza básica en México.

En México la autoridad responsable de la educación es la Secretaria de Educación Pública (SEP), por lo que es quien dicta los lineamientos y

normativas, además de encargarse de evaluar y certificar los resultados. Desde la educación básica hasta las licenciaturas y posgrados que no están regulados por la UNAM o instituciones de enseñanza superior incorporadas a ésta.

El Plan de Estudios 2011 en México¹⁷, considera que la educación y el sistema educativo lograron consolidarse como “un motor poderoso y constante para el desarrollo de la sociedad mexicana, a partir de que se promulgó el Artículo Tercero de la Constitución de 1917 y de la creación de la Secretaría de Educación Pública. Este sistema educativo gestiona recursos e iniciativas del sector público y de la sociedad para orientar a la educación hacia la creación de condiciones que propicien equidad y calidad, particularmente en la Educación Básica, instaurando sinergias que brindan oportunidades de desarrollo individual y social.

Por lo que el sistema educativo debe organizarse para lograr en cada estudiante el desarrollo de competencias que lo conduzcan por una economía en la que el conocimiento es la principal fuente para la creación de valor, y dentro de una sociedad que demanda nuevos desempeños para relacionarse en el marco de pluralidad y democracia, en un mundo global e independiente. Precisa, además, fomentar en el alumno su amor a la Patria y su compromiso por lograr una nación multicultural, plurilingüe, democrática solidaria y próspera para los nuevo tiempos¹⁸.

Cabe resaltar sobre el Artículo 3º Constitucional lo siguiente:

“La educación que imparta el Estado tenderá a desarrollar armónicamente todas las facultades del ser humano”.

Fernández Aldara (2002), escribe al respecto: *“La Ley Federal de Educación, establece que la educación que imparta el Estado, sus organismos descentralizados y demás instancias autorizadas se sujetará a lo dispuesto por este artículo”*.

¹⁷ Plan de Educación 2011, Secretaría de Educación Pública. México

¹⁸ Id.

Agrega que las finalidades de lo anterior, serán según lo previsto en el Artículo 7º, fracciones I, II y VIII.

“Contribuir al desarrollo integral del individuo, para que se ejerzan plenamente sus capacidades humanas” (...) “Favorecer el desarrollo de facultades para adquirir conocimientos, así como la capacidad de observación, análisis y reflexión críticos” (...) “Impulsar la creación artística y propiciar la adquisición de los bienes y valores de la cultura universal,...”

Para finalizar la aproximación al discurso educativo oficial, el Artículo 2º establece que:

“...La educación es medio fundamental para adquirir transmitir y acrecentar la cultura; es proceso permanente que contribuye al desarrollo del individuo y a la transformación de la sociedad, y es factor determinante para la adquisición de conocimientos...”

2.1.1 Normativas de la SEP sobre Educación Artística en Primaria y Secundaria

Ya sean escuelas públicas o privadas (por ley incorporadas a la SEP), los programas de enseñanza oficiales rigen a ambas.

“La asignatura en los dos niveles educativos se organiza en distintas manifestaciones artísticas: Música, Expresión corporal y danza –primaria- y Danza –secundaria-, Artes visuales, y Teatro”¹⁹.

En nivel secundaria se pretende ampliar sus conocimientos en una disciplina artística y que la practiquen habitualmente, todo con la apropiación de técnicas y procesos que les faciliten la expresión artística. Además que interactúen con distintos códigos, reconozcan la diversidad de relaciones entre elementos estéticos y simbólicos, interpretando de estos sus significados para otorgarles el sentido social que contienen y finalmente experimentar el formar parte del quehacer artístico.

¹⁹ Plan de Estudios 2011. <http://basica.sep.gob.mx/dgdc/sitio/pdf/PlanEdu2011.pdf>, recuperada el 10 de agosto de 2015.

El desarrollo de la competencia Artística y Cultural se favorecerá al abrir espacios específicos para las actividades de expresión y apreciación artística, considerando las características de los alumnos, quienes requieren del juego, el canto, la audición musical de distintos géneros, imaginar escenarios y bailar. Así enriquecerán su lenguaje. Desarrollarán la memoria, la atención, la escucha, la corporeidad e interactúan más con los demás”.

La competencia se sintetiza en lo que se conceptualiza como:

“Una construcción de habilidades perceptivas y expresivas que dan apertura al conocimiento de los lenguajes artísticos y al fortalecimiento de las actitudes y los valores que favorecen el desarrollo del pensamiento artístico mediante experiencias estéticas para impulsar y fomentar el aprecio, la comprensión y la conservación del patrimonio cultural”²⁰

2.1.2 Estructuración de la enseñanza

La enseñanza de la asignatura y las disciplinas artísticas organiza los aprendizajes mediante el trabajo de tres ejes que se estudian tanto en primaria como en secundaria: la Apreciación, la Expresión y la Contextualización²¹. En el caso de la enseñanza musical los ejes de enseñanza contemplan:

- La Apreciación la integran los contenidos que favorecen el desarrollo de la percepción auditiva del alumno.
- La Expresión contempla contenidos dirigidos a desarrollar proyectos de improvisación y lectura de partituras para la interpretación con instrumentos convencionales y tradicionales.
- La Contextualización brinda las herramientas necesarias para discernir sonidos. Los conocimientos que se adquieren se aplican para cantar, componer, estructurar, escuchar y ejecutar los componentes musicales. Se distinguen los instrumentos que los producen en lugares, espacios y

²⁰ Programas de Estudio 2011, Guía para el Maestro. Educación básica, Secundaria. Artes. México.

²¹ Id.

tiempos determinados por su evolución histórica; de igual manera permite reconocer las causas que originaron los factores que influyen en un contexto para determinado tipo de música.

2.1.3 Formación musical de los docentes

Una situación muy habitual que se observa sobre el perfil musical de los docentes, principalmente en las primarias del país, es la que plantea Luis Alfonso Estrada²² y es sobre los profesores que se hacen cargo de todas las materias (Español, Matemáticas, Historia, Geografía, etc.), normalmente, son los encargados de impartir las actividades artísticas. Son pocas las escuelas, en un porcentaje muy reducido para todo el país, que cuentan con profesores de música. Más factible encontrarlos en las escuelas privadas. Los profesores normalistas (los que estudian la carrera magisterial) no son preparados de manera sistemática en la enseñanza artística. Añade que son algunos estados de la República que imparten licenciaturas en enseñanza artística, pero sus egresados se destinan a la enseñanza en el nivel Secundario. Además su entrenamiento musical es limitado al sólo ser contemplado el dominio de la flauta soprano (flauta dulce). De igual manera hay tres instituciones de educación superior que ofrecen licenciaturas en educación musical, pero son pocos los egresados para solventar la organización de programas de capacitación para docentes de primaria y secundaria.

²² Estrada, Luis Alfonso. "Informe que se presenta en el marco del Programa para la Promoción de la Educación Artística a nivel escolar: Primaria y Secundaria, de la UNESCO. 2001 <http://portal.unesco.org/culture/es/files/40455/12668500283estrada.pdf/estrada.pdf>. Recuperado el 10 de agosto de 2015.

2.2 Escuelas de música del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)

2.2.1 Conservatorio Nacional de Música

Establecido en 1866, bajo el imperio de Maximiliano de Habsburgo (1831-1927), el Conservatorio de Música fue una iniciativa de Melesio Morales, Ignacio Manuel Altamirano, Agustín Caballero, entre otros que habían formado una Sociedad Filarmónica. Ya desde los primeros años del México independiente, el segundo cuarto del siglo XIX, había iniciativas de crear una institución formativa de esta índole. El conservatorio convocaba a los círculos ilustrados abocados al arte musical, pero se reestructuró y reorientó los propósitos de acuerdo al ritmo en que crecía la sociedad mexicana y se organizaban los estudios en el país. Había surgido de una iniciativa privada para convertirse en institución pública, bajo la gestión del Estado. En ese momento adquiere el carácter de "Nacional", Aguirre (2006). Una clara muestra de todos esos cambios es la diversidad de nombres que tuvo:

1. Conservatorio de Música y Declamación de la Sociedad Filarmónica de México (1869)
2. Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1877)
3. Conservatorio Nacional de Música (1883)
4. Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1900)
5. Escuela Nacional de Música (1917-1918)*
6. Escuela Nacional de Música y Arte Teatral (1920)
7. Conservatorio Nacional de Música (1922)
8. Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza (1928-1929)

*Bajo el régimen de Venustiano Carranza se disolvió el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, al que estaba incorporado el conservatorio, por lo que pasó al Departamento Universitario y de las Bellas Artes y fue hasta 1924 cuando se regularizó su condición como dependencia universitaria.

Existía una fractura entre los músicos del conservatorio, tanto maestros como alumnos. El origen era el desacuerdo entre dos modelos culturales que creían disociados, el de la música culta, erudita o clásica (europea) y la música popular, indígena, más la influencia revolucionaria. La ruptura final vino en 1928 al momento en que Carlos Chávez recibe el cargo de dirección de la institución de manos del rector²³. Su primera iniciativa como director se vio plasmada cuando sustituyó el nombre al de Conservatorio Nacional de Música. Lo cual desató la alarma del grupo de músicos que quería conservar la condición de universitarios, Aguirre (2006).

- ***La separación de la Universidad***

Al año siguiente se logra la autonomía de la Universidad (1929) y aunque en el proyecto original se consideraba a la Escuela de Música, Teatro y Danza como el décimo plantel, la disposición se revocó. Más adelante se deslindaba del campo universitario “por razones obvias de conveniencia administrativa y de diferenciación orgánica y funcional”. Es cuando queda asentado en el Diario Oficial del 26 de julio de 1929, pp.1-10, que la Escuela de Música, Teatro y Danza pasa a depender del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública.

Desde su creación ha sido el centro de educación musical más importante de la República, gracias a que por sus aulas han desfilado los más destacados músicos mexicanos de los siglos XIX y XX, siendo alumnos o maestros. Ha forjado profesionistas y artistas del más alto nivel. Así mismo ha sido la base fundamental para constituir otras destacadas instituciones educativas y artísticas, tanto musicales como de arte en general. Desde 1949 ocupa un edificio catalogado patrimonio artístico del país, diseñado exclusivamente para albergar al Conservatorio por el arquitecto Mario Pani.

²³ Explicaré más a detalle en el apartado de la Facultad de Música de la UNAM

El Conservatorio Nacional de Música (CNM)²⁴ se especializa en la formación académica integral de profesionales de la música en áreas de docencia, investigación, creación e interpretación. Imparte 24 carreras de nivel superior, de las cuales 20 tienen la opción de egresar como profesional asociado o licenciatura. Composición, Dirección Coral, Educación Musical y Musicología son exclusivamente licenciaturas, con el requisito para acceder de poseer estudios musicales que equivalgan al nivel técnico profesional del Conservatorio. Dependiendo del instrumento o especialidad, las carreras que ofrece pueden llegar a durar entre tres y diez años.

- ***Enseñanza infantil***

El CNM contempla un área dedicada a la enseñanza de niños, el denominado “Sector Infantil”, en donde las edades de ingreso están supeditadas a la elección del instrumento, desde los siete y hasta los doce años, edad en que tienen que optar por el ingreso a los estudios de nivel técnico y licenciatura. Los instrumentos por los que se puede optar son arpa, clarinete, guitarra, flauta, percusiones, piano, viola, violín o violoncello.

Invariablemente, los estudios musicales en el CNM deben alternarse a los de primaria, secundaria y bachillerato.

- ***Orquesta Sinfónica del CNM***

Al igual que sucede con cada una de las instituciones de enseñanza musical, la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música la conforman alumnos que acreditan su formación orquestal a través de una temporada regular de conciertos y su respectivo trabajo de ensayos, de tal manera que adquieran la experiencia y el fogueo necesarios para su futura actividad profesional como atrilistas en las diversas orquestas profesionales del país. Por tanto constituyen el corazón académico del CNM, pues en ella confluyen la

²⁴ Conservatorio Nacional de Música de México, <http://www.conservatorio.bellasartes.gob.mx/prueba.html> página consultada el 5 de agosto de 2015.

gran mayoría de las especialidades que se imparten a nivel medio y superior.²⁵ A lo largo de su trayectoria ha sido el espacio académico en el que se han formado algunos de los más destacados directores y músicos profesionales en México.

Su historia es paralela a la de la institución, es decir desde el siglo XIX, sin embargo en 1916 se transformaría en la primera Orquesta Sinfónica Nacional y al frente el director y compositor mexicano Julián Carrillo (1875-1965). Lo va a suceder en la dirección otro gran compositor mexicano, Silvestre Revueltas (1899-1940) quien llevó a la orquesta a ocupar el lugar más importante entre las agrupaciones sinfónicas en México. La orquesta mantuvo su alto prestigio con Eduardo Hernández Moncada, quien la dirigió desde 1947 y dos años más tarde la fusión con la Orquesta Sinfónica de México, junto con la cual se fundó la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de José Pablo Moncayo. En 2015 su director es Francisco Savín y Mario Rodríguez como director asistente.

2.2.2 Escuela Superior de Música

Se creó como una alternativa que brindaba una serie de cursos nocturnos en el propio Conservatorio Nacional de Música, con la finalidad de atender a un sector de la población proletaria del país. En 1922 bajo la dirección del compositor Julián Carrillo, el CNM estableció un departamento nocturno de transición que preparaba a aspirantes provenientes de escuelas populares a los que les interesara formalizar o concluir su preparación en el CNM. Por vez primera la institución abrió sus puertas para adultos, principalmente de extracción popular. Para 1925 fue separado administrativamente del CNM y se fundó la Escuela Popular Nocturna de Música, donde una década después

²⁵ Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) presentación de la grabación del himno de la UAM, a cargo de la Orquesta Sinfónica y Coro del Conservatorio Nacional de Música en abril de 2009. Recuperado el 14 de agosto de 2015
<http://www.uam.mx/identidad/himno/presentacnm.html>. Y
http://www.uam.mx/identidad/himno/cred_videoclip.html

inauguraron los cursos nocturnos para obreros, en el que era requisito ser del gremio para poder acceder a ellos. La duración era de tres años y se expedía un certificado. Era una alternativa para aquellos adultos que por su edad no podían ser admitidos en el CNM, aunque pudieran estar ejerciendo una actividad musical como interprete dentro de algún ensamble o agrupación.

Al fundarse el INBA, en 1946, la Escuela corrió peligro de desaparecer, ya que se tenía la intención de incorporarla al Conservatorio, lo cual logro evitarse gracias a su nivel académico docente, de tal manera que en 1955 se ubicaron en una nueva sede (después de rondar por diversas instalaciones). Con ello creció la demanda e incluso se incorporo un nivel infantil. Actualmente este nivel no se encuentra en funcionamiento.

A partir de 1969 cambia su nombre por el de Escuela Superior de Música y en 1980 se registra su plan de estudios ante la Dirección General de Profesiones de la Secretaria de Educación Pública, con lo cual podían empezar a otorgar el grado académico de licenciatura.

La Escuela Superior de Música forma músicos profesionales de alto nivel a través de sus 22 carreras distribuidas en cuatro niveles de estudio, básico, técnico, medio superior y superior.²⁶

2.3 Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Recientemente en el 2014, por decisión del Consejo Universitario fue constituida nuevamente como la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, máxima casa de estudios en México. Se había fundado bajo el mismo nombre en 1929, pero en 1935, cuando pasó a formar parte de la Facultad de Filosofía y Bellas Artes, sería la Escuela Superior de

²⁶ Escuela Superior de Música <http://www.escuelasuperiordemusica.bellasartes.gob.mx>, página consultada el 5 de agosto de 2015.

Música. Al lograr su legitimación y desvincularse de dicha facultad, se convertiría en Escuela Nacional de Música.

En 1929 se gestaba el movimiento por la autonomía universitaria, lo cual provocaba una crisis en el Conservatorio Nacional de Música, que estaba adherido a la universidad y que se separaría de ésta para ser reincorporado a la SEP. Gracias a la lucha de un grupo de estudiantes y profesores disidentes del Conservatorio Nacional de Música que se negaban a volver a ser gestionados por la SEP y con ello perder su condición de universitarios, es que se logró fundar la entonces Facultad de Música.

2.3.1 Los antecedentes

Al surgir la Facultad de Música de la UNAM a partir de lo que en esa época se conocía como Conservatorio Nacional de Música y Declamación²⁷ (Aguirre, 2006). Existe una parte de la historia de este último, que es importante revisar, pues permite entender el desarrollo de la historia tanto de una institución como de la otra.

Un etapa clave en la historia del CNM fue al inicio del gobierno de Venustiano Carranza (1917-1920), pues al reformarse la Constitución quedó disuelto el “Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes”, al que estaba adscrito el CNM, por lo que pasó a depender del “Departamento Universitario y de las Bellas Artes”. Para 1925 estaba totalmente regularizado como dependencia universitaria y funcionó de ese modo hasta 1929 cuando se reincorporó al Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública y lo cual detalla a continuación Aguirre (2006).

La marcada diversidad entre las concepciones que tenían los músicos conservatorianos sobre lo que tendría que ser la enseñanza musical y el sentido social del oficio del músico, así como la discordia que giraba alrededor

²⁷ Nombre que ostentaba el Conservatorio Nacional de Música en 1900.

de la actividad musical, provocaba fuertes fracturas entre un grupo “occidentalista cosmopolitista” y los “nacionalistas”, todo ello entramado a las múltiples expresiones de los fenómenos sociales y culturales del país, además de los avances tecnológicos, especialmente de las expresiones artísticas, todo un momento significativamente histórico para México.

Musicalmente convergían los modelos al parecer disociados entre la música culta, clásica (europea) y la popular, indígena y mestiza. Lo cual repercutía en una generación de músicos que de una u otra manera recibían la influencia de las consignas revolucionarias –muy reciente la Revolución Mexicana de 1910- provocando la necesidad de buscar un programa renovador que permitiera reencontrar la identidad colectiva, fuente de nacionalismo musical que permeaba el ambiente intelectual que se vivió durante la fundación de la Facultad de Música de la UNAM.

2.3.2 La crisis con Carlos Chávez

La crisis llegó a su máxima tensión cuando en 1929 Carlos Chávez asumió la dirección del CNM, provocando la ruptura definitiva con los músicos disidentes, pues además de comenzar con una reforma académica de fondo, proyectaba crear conjuntos instrumentales diversos. El propio rector le encomendó formar la que sería la Orquesta Sinfónica de México, financiada por la Universidad Nacional de México, las SEP, el Departamento del Distrito Federal y un patronato integrado por altos círculos políticos y culturales del país. Una de sus primeras iniciativas fue cambiar de nombre de Conservatorio Nacional de Música por el de Escuela de Música, Teatro y Danza y con ello segregar a la institución de la universidad. Añade Aguirre (2006), Chávez estaba en estrecha relación con el ambicioso programa de reforma en el terreno de las artes que proyectaba para la educación pública del país y él defendía que sólo el Estado era quien podía garantizar una empresa de tal envergadura.

Al consolidarse la autonomía de la universidad implicaría dos destinos para el CNM, continuar adscrito a la universidad o bien separarse de ella e incorporarse al sistema de enseñanza pública, que en ese momento se traducían en un deslinde entre espacios públicos, financiados y gestionados por el Estado y el espacio privado, autónomo de la protección del Estado.

En resumen separarse de la universidad significaba regresar al Departamento de Bellas Artes de la SEP y para el grupo de músicos conservatorianos en desacuerdo significaba perder el marco de la formación desde una perspectiva integral de la cultura, vinculada al espíritu universitario.

El conflicto alcanzó su mayor grado de tensión, cuando en las discusiones salió repetidamente el tema sobre si era o no necesario obtener grados universitarios y además de la cualidad de ser o no universitario. Se replanteaba la función social del músico, propiciando la formación especializada y profesional. Chávez al respecto opinó: *“México no necesita doctores ni bachilleres en música; necesita buenos ejecutantes de banda, de orquesta, de ópera y de ballet, etc., así como profesores de instrucción musical media... (El Universal, 24 de junio de 1929) Aguirre (2006)*, mientras que el otro grupo se remitía a un acuerdo del Primer Congreso Nacional de Música, elevar estudios musicales al grado de educación superior e incluso de doctorado en música.

2.3.3 Hacia la nueva Facultad de Música

Este grupo de profesores y alumnos en contra, coordinados por Estanislao Mejía (1882-1967), se organizó como Academia de la Facultad de Música y llevaron a cabo todas las gestiones para plantear el proyecto a las autoridades universitarias para fundar un conservatorio universitario de música, enfrentándose al principio con la negativa por parte de ellas. Finalmente el rector y el Consejo Universitario aprobaron por unanimidad su creación. Había confianza en el proyecto y tanto las autoridades universitarias como el propio presidente de la república apoyaron la creación de la Facultad de Música.

La legitimidad sobre su existencia como parte de la universidad llevaría años de trabajo y de reformas en su planteamiento. Fueron los logros lo que lo permitió conseguir. Entre los cuales destacan su inmersión en el nacionalismo musical, la institucionalización de viajes de estudio al interior del país. Se exploraba la construcción de una escuela de música mexicana. Además de la proyección social que cada vez se consolidaba más, como el incidir en la formación de niños y obreros. Finalmente, en los años cuarenta, como resultado del análisis y los debates sobre la exigencia de los estudios universitarios, se distribuyó el proceso formativo en tres ciclos de estudios: preparatorio, profesional y de perfeccionamiento y estudios superiores.

Sobre el papel de la Facultad de Música, Julio Estrada (2005) aporta que no sólo hay estudios musicales en la propia facultad, sino que en varias dependencias universitarias se generan espacios formativos y de investigación, propicios a la perspectiva universitaria de la música.

2.3.4 La actualidad de la Facultad de Música

Entre los principios rectores que en la actualidad rigen a la Facultad de Música de la UNAM es la responsabilidad de formar profesionales en música en: la investigación etnomusicológica y musicológica; en la educación musical en los ámbitos de la enseñanza, promoción y extensión de la música; y en la música de concierto en los campos de la composición, la interpretación, la docencia y la difusión. Otro más y de gran importancia es el de formar parte de una universidad autónoma, lo cual le permite gozar de plena libertad para organizarse, enseñar, investigar y difundir la cultura en el ámbito musical.²⁸

En 2013 atendió a 486 alumnos de nivel licenciatura y del programa de doctorado se han graduado 11 estudiantes.²⁹

²⁸ Facultad de Música de la UNAM, <http://www.fam.unam.mx/campus/campus.php#demoTab2>, recuperado el 7 de agosto de 2015.

²⁹ El Financiero <http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/escuela-nacional-de-musica-de-la-unam-ahora-sera-facultad.html>, recuperado el 7 de agosto de 2015.

2.4 Conservatorio de las Rosas

2.4.1 Los inicios

La historia de este conservatorio se remonta al siglo XVIII. Uno de los más destacados compositores mexicanos que realizó sus estudios en él fue Miguel Bernal Jiménez, de quien sus investigaciones señalaban al Conservatorio de las Rosas como el primer conservatorio en América.

En 1743 se fundó el Colegio de Niñas de Santa Rosa de Santa María en la antigua ciudad de Valladolid, actualmente Morelia, capital del estado de Michoacán. El inmueble que actualmente alberga al conservatorio había sido el convento dominico de Santa Catalina de Sena y se destacaba por su intensa actividad musical. Posteriormente El Colegio de Niñas también gozo de la misma reputación por la enseñanza musical. Así funcionó hasta 1870 en que fue clausurado definitivamente, para ser reabierto en 1904 como la Escuela de Música Sacra San Gregorio Magno, la cual ofreció formación profesional a los músicos de iglesia. En 1914 nuevamente fue clausurada para reabrirla en 1921 como Escuela Oficial de Música Sagrada del Arzobispado de Michoacán, en donde había un minucioso cuidado en la formación de los cantantes del coro, lo que desencadenó, para 1926, en otorgar los primeros títulos en “Licencia de Canto Gregoriano” y “Magisterio en Composición”. De entre los primeros discípulos estaba Bernal Jiménez, quien después estudió en Roma y a su regreso sería maestro de órgano en el conservatorio y más adelante el director de la institución. Esto marcó el inicio de una nueva etapa en la enseñanza de música sacra en Morelia y en general en México.

2.4.2 La reestructuración

Para 1950, cuando se constituyó la Asociación Civil del Conservatorio de las Rosas, poco a poco se alejaría de sus orígenes eclesiásticos para ser reconocido como Conservatorio de las Rosas. Pero su transformación radical llegó hasta 1986 en que fue reestructurado y se separó definitivamente el

conservatorio de la iglesia. Anteriormente había estado gestionado durante varios años el clérigo, Marcelino Guiza, quien logró sostener la institución y para quien era fundamental la formación de músicos al servicio de la iglesia y que empezó a perder sentido cuando en 1962 el Concilio Vaticano desplazó la música a un factor secundario en el oficio, por lo que ya no eran requeridos músicos cualificados.

En su reestructuración, además de la restauración del convento casi en ruinas, la planta docente junto al Consejo de Asociados iniciaron una transformación académica de fondo. A partir de entonces el conservatorio se enfocó en formar músicos profesionales.

2.4.3 La vanguardia

Cabe mencionar que en 1992 ocuparía la dirección del conservatorio el propio Eduardo Mata, quien contribuyó a dinamizar esa renovación institucional y propiciar una reforma total al proyecto. Al poco tiempo comenzarían a llegar maestros extranjeros a la planta docente, que, junto a reconocidos músicos mexicanos, lograron consolidar el prestigio del conservatorio en una institución de vanguardia en educación musical en México y el extranjero.

El Conservatorio de las Rosas ofrece 20 licenciaturas y un bachillerato en música y humanidades. Además cuentan con un campus adicional, Campus Carlos Prieto, que atiende los niveles de preescolar, primaria y secundaria. Todo ello los destaca como un proyecto académico con un modelo de educación integral y enfoque humanista³⁰.

³⁰ Conservatorio de las Rosas, <http://conservatoriodelasrosas.edu.mx/Portal/historia-del-conservatorio/> página consultada el 6 de agosto de 2015.

2.4.4 Niños Cantores de Morelia

- *El origen.*

Es la agrupación emblemática del Conservatorio de las Rosas³¹ e “icono en la cultura michoacana”³². En 1944 es fundado por Bernal Jiménez, quien ocupaba el cargo de director del conservatorio. Tres años después Bernal Jiménez viaja a Europa y visitó el Instituto de los Niños Cantores de Viena, Austria, ahí conoció a Romano Picutti, quien era director del prestigioso coro infantil y le invitó a trabajar con él en el coro en Morelia. A Bernal Jiménez le interesaba transformar al coro en algo similar al europeo, en estructura y calidad musicales. Picutti aceptó la invitación y en 1949 viajó a la ciudad de Morelia, en un principio para hacer una estancia laboral de diez meses, pero se quedó a dirigir al coro hasta que murió Picutti en 1956³³. Picutti, además del coro formado por Bernal, utilizaría de base a niños del Coro de Infantes de la Catedral³⁴.

- *El proceso de enseñanza.*

La misión del coro se enfoca en reivindicar las raíces musicales de México, además de abordar nuevas tendencias y maneras de expresión estética. La mayoría de los niños proviene de la propia primaria del Conservatorio de las Rosas y, según su actual director Hernán Cortés, se utiliza una pedagogía de vanguardia para la enseñanza del coro, a través de técnicas y actividades que promueven el enriquecimiento del proceso de aprendizaje en un ambiente de motivación y gusto por el canto, sin descartar el juego, la espontaneidad y la curiosidad de los niños. Explica su proceso de admisión, el cual consiste en una prueba de selección, una vez superada están sometidos a un período de

³¹ id

³² Cortés, Hernán, en entrevista con Notimex, según el diario: <http://www.lavozdemichoacan.com.mx/ninos-cantores-de-morelia-icno-en-la-cultura-michoacana/>, página consultada el 6 de agosto de 2015.

³³ Id al 6.

³⁴ Diario <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/nota-202329>, página consultada el 6 de agosto de 2015.

formación, después realizan una prueba final que les permita acceder al coro titular. La rutina del coro titular consiste en cuatro ensayos a la semana de tres horas, uno más el sábado en el cual conceden un recreo entre ensayos, para así aplicar una pedagogía distinta, la cual contempla, además de los ensayos, una clase de expresión corporal y otra de lectura musical.³⁵

La calidad del movimiento coral que hoy existe en México se debe, en gran medida, a la inspiración que los Niños Cantores de Morelia han generado a lo largo de seis décadas en gran parte de los coros infantiles más recientes. Razón por la que para su director es esencial mantener el nivel musical y pedagógico del coro.³⁶

2.5 Universidad Veracruzana

2.5.1 Facultad de Música

Tiene sus orígenes en 1929 -mismo año que la Facultad de Música de la UNAM-. Se fundó a partir de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, la cual a su vez provenía de la Banda Sinfónica del Gobierno del Estado (1886). Es hasta 1936 en que Francisco Montiel, uno de los fundadores de la orquesta, plantó la creación de una escuela de música que cubriera la demanda de formación musical en Xalapa, pues al carecer de una institución que solventara la enseñanza musical del estado, se tenía que recurrir a clases particulares para después migrar a otras instituciones como el Conservatorio Nacional de Música. El primer intento de Montiel tuvo que comenzar en su propia casa, donde impartió clases junto a otros músicos, a los que se fueron involucrando más profesores e incluso otras disciplinas como danza y declamación. Para 1943 el Gobernador del Estado lo comisionó para fundar la escuela de música,

³⁵ Cortés, Hernán en la revista Music:life, <http://musiclife.com.mx/ninos-cantores-de-morelia-cantera-coral-de-mexico/>, página consultada el 6 de agosto de 2015.

³⁶ Id.

respaldado de un apoyo oficial con la asignación de presupuesto para ello. Meses más tarde se funda la Escuela Superior de Música, Danza y Declamación del Departamento Universitario del Estado de Veracruz. Pocos meses después se erigió la Universidad Veracruzana a la que se incorporarían junto a la nueva escuela de música, las escuelas oficiales, profesionales, especiales y de estudios superiores de toda la entidad. A partir de ahí adquiere el nombre de Facultad de Bellas Artes.

Más adelante en 1952 se creó, dentro de la Facultad, la Escuela Secundaria de Bellas Artes. Cinco años después se convierte en Escuela Superior de Música, para nuevamente constituirse como Facultad, ahora de Música, en 1976.

En la actualidad ofrece dos carreras, un posgrados de música y dos escuelas de extensión universitaria: licenciatura en música con cuatro perfiles, instrumentista, musicología, composición y teoría. La otra licenciatura es en Educación Musical, mientras que las maestras en música son: musicología, composición y teoría de la música.

Además cuentan con los Centros de Iniciación Infantil de Xalapa y el de el puerto de Veracruz.

2.6 Fundación Azteca

2.6.1 Programa Musical Esperanza Azteca (PROMESA)

El violinista Julio Saldaña venía trabajando, desde 1998, con las comunidades más vulnerables del Estado de Puebla, enseñando música a niños y jóvenes en su programa al que tituló “Música Esperanza”. En 2009 cuando Saldaña intentó solicitar al gobierno estatal las subvenciones necesarias para el proyecto, que era muy similar al de Abreu, se involucró Fundación Azteca. Llaven Yadira (2009) en su momento lo expresaba de otra manera, pues escribió su nota del periódico La Jornada de Oriente, expresaría lo siguiente: “Fundación Azteca se

colgó del proyecto y groseramente uniformó a los infantes con los colores de la televisora”.

Saldaña en entrevista con la periodista aclaró que aunque había una similitud entre la asociación civil que había creado y “El Sistema” de Venezuela, *“la gran diferencia es que en el país sudamericano sí son apoyados por las instituciones gubernamentales, mientras que en Puebla han tocado un sinfín de puertas sin encontrar el respaldo”*.

A finales del 2009 el empresario mexicano Ricardo Salinas Pliego, Presidente de Grupo Salinas³⁷, presentó oficialmente a la ahora llamada Orquesta Sinfónica Esperanza Azteca, Llaven (2009). Lo hizo en el marco de un magno concierto que ofreció la orquesta en el Centro Cultural Ollin Yoliztli de la Ciudad de México, ante la presencia de un público que incluía a algunos gobernadores de diversos estados del país, a quienes el magnate invitó a colaborar en el proyecto para que ese esfuerzo no se quedara en sólo esa orquesta, si no que se formaran en todo el país orquestas sinfónicas y coros infantiles y juveniles. Era de esperarse que Fundación Azteca, al contar con toda la infraestructura de una de las compañías de Grupo Salinas, Televisión Azteca, la segunda televisora del país, comenzara una fuerte campaña de promoción que destacaba la labor altruista del programa en apoyo a la “creación de la orquesta”, sin embargo, como lo explica Llaven (2009), no se hacía mención al origen del proyecto. Concluyó añadiendo que la orquesta dirigida por Julio Saldaña, para el 2009, la conformaban 150 niños y jóvenes, mientras que en el coro participaban 125 más, todos provenientes de siete localidades del estado, así como del Plantel Azteca. Las edades oscilaban entre los 6 y los 17 años de edad.

Salinas Pliego junto a su equipo de trabajo ha buscado sistematizar la experiencia de la instrucción y aprendizaje orquestal y coral en todo el país,

³⁷ Grupo Salinas lo conforman las empresas: Azteca, Azteca América, Advance America, Grupo Elektra, Banco Azteca, Seguros Azteca, Afore Azteca, Italika, Punto Casa de Bolsa, Totalplay y Enlace TPE. <http://www.gruposalinas.com.mx> recuperada el 11 de agosto de 2015.

Hernández-Estrada (2014). Añade que el proyecto es respaldado por el gobierno federal a través del CONACULTA. El esquema de co-participación involucra a los gobiernos estatales y la iniciativa privada. A partir del año de su fundación se han logrado formar más de 60 orquestas sinfónicas y coros en el interior de la República. Se benefician 13 mil niños y jóvenes, que son atendidos por cerca de 800 maestros. A la iniciativa se ha sumado el apoyo mostrado por personajes como Leonor Mastretta, el cellista Carlos Prieto y Benjamin Zander, director de la Boston Philharmonic Orchestra.

2.7 Orquestas Juveniles y Coros de la Ciudad de México

2.7.1 Antecedentes

Como ya lo mencioné en el apartado anterior, el programa fue creado en 1989 por Fernando Lozano, quien lo va a gestionar y dirigir a través de dos asociaciones civiles de las que era presidente, Orquesta Juvenil Mexicana y Conjunto Cultura Ollin Yoliztli, hasta 1996, año en que al ser nombrado titular de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México las autoridades de CONACULTA absorbieron el programa, convirtiéndolo en el Sistema Nacional de Fomento Musical. Algunos meses más tarde Ariel Hinojosa volvería a reactivar su funcionamiento pero únicamente en 12 de las 16 delegaciones políticas que constituyen el Distrito Federal.

2.7.2 El programa

Dependiente de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México (antes Instituto de Cultura de la Ciudad de México) el programa esta coordinado por el Centro Cultural Ollin Yoliztli (CCOY), del cual es director académico Ricardo Fuentes³⁸

³⁸ Comunicado de prensa de la Secretaria de Cultura de la Ciudad de México, <http://www.feriadellibro.cultura.df.gob.mx/index.php/boletines2/7207-661-15>, recuperado el 14 de agosto de 2015.

quien señala que el programa “representa el brazo articulado del CCOY hacia las diferentes delegaciones. El centro lo integran siete escuelas para la formación de jóvenes y tienen una función académica con un nivel de excelencia en música y danza.

Lo conforman 12 orquestas de niños y jóvenes que oscilan entre los 8 y 18 años de edad y se encuentran ubicadas en las delegaciones: Álvaro Obregón, Benito Juárez, Cuajimalpa, Cuauhtémoc, Gustavo A. Madero, Iztapalapa, Magdalena Contreras, Miguel Hidalgo, Milpa Alta, Tláhuac, Tlalpan y Venustiano Carranza. El proyecto de expansión contempla abarcar las 16 delegaciones del D.F. durante la actual administración y firmar un “Convenio Marco de Colaboración”, que permita estipular las condiciones de funcionamiento y con ello garantizar la estabilidad y continuidad invariablemente de los cambios de gobierno, Hinojosa (2015).

Por su lado las agrupaciones corales que gestiona el programa están ubicadas en las delegaciones: Azcapotzalco, Cuauhtémoc, Benito Juárez, Gustavo A. Madero, Iztapalapa, Miguel Hidalgo, Tlalpan, Magdalena Contreras y Venustiano Carranza. Al ser un trabajo conjunto entre la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México y las delegaciones políticas de la ciudad, las demarcaciones ceden el inmueble que alberga a la sede de cada orquesta y cada coro, mientras que la Secretaría de Cultura es la encargada de proveer los instrumentos, el personal docente, así como los directores artísticos para cada agrupación.

Los instrumentos que utilizan niños y jóvenes son un préstamo sin costo que facilita el programa para fomentar la formación musical. Alumnos de iniciación y los más avanzados colaboran mutuamente en una labor de equipo que les permite desarrollar aspectos fundamentales de convivencia en la formación del individuo, tales como la puntualidad, el orden, la disciplina, el respeto a su comunidad y su superación personal a base del esfuerzo constante. Aquellos

más destacados son seleccionados para conformar la Orquesta Filarmónica Juvenil de la Ciudad de México, que fue creada en el año 2000.³⁹

2.7.3 Curso de Verano de las Orquestas Juveniles y Coros de la Ciudad de México.

Una importante actividad formativa que organizan la Secretaria de Cultura de la Ciudad de México, el Centro Cultural Ollin Yoliztli y el Programa de Orquestas Juveniles y Coros de la Ciudad de México y en la que participan cerca de 380 niños y jóvenes de las 12 orquestas delegacionales.

En el 2015 se celebra su 16º edición y el curso que tiene una duración de 11 días contempla tanto materias teóricas como prácticas, en clases individuales y grupales y lo más importante las prácticas orquestales que se desarrollan en tres niveles. El objetivo principal es reforzar y complementar los conocimientos que han sido adquiridos durante el ciclo anual de cada orquesta, además de estimular el interés de los alumnos por continuar con su superación y perfeccionamiento. Además de enfatizar la importancia del conocimiento mutuo, la interacción entre los integrantes de las orquestas e igualmente la de sus directores. Con todo ello se pretende proveer de mayor fortaleza interpretativa y vigorizar el programa. Hinojosa (2015)⁴⁰. Al final del curso se ofrece un concierto con todos los participantes y niveles que conforman el curso.

³⁹ Por la agencia de noticias Notimex <http://www.notimex.com.mx/acciones/verNota.php?clv=310541>, recuperado el 14 de agosto del 2015.

⁴⁰ MXDF, Cultura, eventos y rincones de la Ciudad de México, <http://www.mx-df.net/2015/08/concierto-de-clausura-del-curso-de-verano-de-orquestas-juveniles-y-coros-de-la-ciudad-de-mexico-en-el-conservatorio/> recuperado el 14 de agosto de 2015.

Capítulo 3

Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM)

En 1996 Coros y Orquestas Juveniles de México A.C. se convirtió en el Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM) y dependía del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y su presidente Rafael Tovar y de Teresa. Hernández-Estrada (2014).

Fue fundado como una institución que daría continuidad al programa que inició Fernando Lozano con “Orquestas y Coros Juveniles de México”, agregando funciones que fueron añadiéndose según las propias necesidades del sistema (Macías 2012).

En el Programa Nacional de Cultura 2007-2012⁴¹ del gobierno del entonces presidente de México, Felipe Calderón, al Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM) se le concebía como “una alternativa distinta de formación artística en una disciplina específica”, señalando su función: “este sistema atiende la formación integral de los niños y jóvenes con programas de práctica musical de calidad en orquestas, coros y bandas infantiles y juveniles, y en donde se imparte una educación musical que contribuye al desarrollo de

⁴¹ Programa Nacional de Cultura 2007-2012, CONACULTA, México 2007.

valores estéticos, sociales y humanos propios de la actividad grupal y la disciplina artística, y a la superación personal y el mejoramiento de la calidad de vida de los participantes, lo que incluye a ejecutantes, sus familias y a la sociedad que lo rodea.

Para el 2007, el SNFM atendía a cerca de 130 orquestas, 150 bandas y 700 coros; sin embargo, la capacidad de apoyo o amplitud de la atención era limitada. Era menester una inversión importante y programada para la adquisición de instrumentos musicales y para la capacitación musical del personal docente y administrativo de las orquestas. Entre sus objetivos figuraba la capacitación de los profesores e instructores musicales, para la cual requería a su vez de maestros de música y pedagogos que observaran un trabajo a mediano y largo plazos. Se consideraba que los resultados firmes y de verdadero mejoramiento de la calidad musical de las agrupaciones eran resultado de la preparación del profesorado que elevaría a su vez las capacidades musicales y pedagógicas de los niños y jóvenes que participaban en los programas.

Hasta el 2013, el SNFM articulaba un organigrama de cuatro coordinaciones, la de Orquestas, la de Bandas, la de Coros y la de NUCAMs. Gestionaba a los grupos artísticos Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez, Orquesta Sinfónica Infantil y Juvenil de México, Coro de Cámara Juvenil de México, Banda Sinfónica Infantil y Juvenil de México.⁴² Además desarrollo el Programa Orquesta Escuela, del que se desprende su Licenciatura en Instrumentista. Esta última continua en funcionamiento.

El SNFM preside desde el 2011 el programa de cooperación cultural internacional “Iberorquestas”, el cual promueve la participación de 22 países, en materia de proyectos que impulsen el desarrollo orquestal iberoamericano con beneficios sociales y artísticos.

⁴² “Memoria 2011 Sistema Nacional de Fomento Musical, Actividades Artísticas y Académicas”, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

3.1 Coordinación de coros

Para el 2011 esta coordinación agrupaba a un total de 810 coros afiliados, los cuales sumaban 26,415 integrantes, entre niños y jóvenes.

El compromiso principal de esta coordinación era generar el interés por el canto coral, por lo cual ese año diseñó un proyecto que brindaba herramientas de aprendizaje musical y reunía a niños de todos los sectores que cursaban primaria y secundaria. Además ese mismo año comenzó el programa piloto de capacitación para maestros que atienden al total de escuelas secundarias del D.F. (912 en total). De ello se beneficiaron 220 mil jóvenes.

Una tarea importante de esta coordinación fue la de reivindicar la música popular mexicana en el aula, para lo cual emprendió una alianza estratégica con el Consorcio Internacional de Arte y Escuela (Conarte) para impartir en las escuelas secundarias el programa “¡Ah que la canción!”, un taller de instrucción coral que apoyaba la formación musical de los maestros y además lograr que miles de niños recuperaran su memoria musical, promoviendo el conocimiento y valoración de la música de autores y compositores mexicanos (CONACULTA, 2011).

3.2 Coordinación de bandas

Esta coordinación fue creada en 1998, un año después de comenzar su función el SNFM. Desde entonces trabajó por fomentar el desarrollo y crecimiento cualitativo de las bandas, contemplando y respetando en todo momento sus orígenes y tradiciones, por ello reconocía a las bandas populares de viento y a las bandas sinfónicas clásicas como uno de los movimientos musicales más importantes del país, comprometiéndose a dignificar la expresión cultural de las

bandas, así como promover la educación musical sinfónica como una opción auténtica de enriquecimiento cultural y desarrollo musical de primera calidad.

La coordinación gestionaba varias actividades musicales y pedagógicas, como encuentros regionales y nacionales, talleres y cursos. En ellos los instrumentistas mejoraban su técnica musical e intercambiaban experiencia con músicos de diversas partes del país.

En el 2011 crea la Banda Sinfónica Infantil y Juvenil de México (Bandim). Para ese año el número de bandas afiliadas de toda la República Mexicana era de 166 y la suma de sus integrantes, unos 6,464 niños y jóvenes (CONACULTA, 2011).

3.3 Coordinación de orquestas

Estuvo enfocada en contribuir en la formación infantil y juvenil con talento y vocación musical. En esa tónica, su proyecto también fue el de crear estructuras dirigidas a integrar un movimiento nacional de orquestas. A través de encuentros regionales y nacionales, al igual que los organizados por la Coordinación de Bandas, los integrantes provenientes de diversas orquestas afiliadas, recibían asesoría para la técnica e interpretación de su instrumento. Sus líneas de acción, además de gestionar dichos encuentros, se encontraba la organización de conciertos extraordinarios, talleres de capacitación para directores de orquesta, servicios de biblioteca, laudería y lutería.

Los encuentros regionales permitían establecer lazos de comunicación y colaboración entre las orquestas infantiles y juveniles de cada región. Normalmente consistían en jornadas semanales de cuatro a siete días en las que sus participantes permanecían en una concentración vigilada por los propios profesores del encuentro, así como los monitores y en ocasiones sus mismos directores. Se finalizaba siempre con un concierto que permitía mostrar los resultados del trabajo de los ensayos y los talleres de capacitación. El

encuentro nacional perseguía la excelencia musical, es por ello que eran convocados aquellos alumnos más avanzados de cada orquesta. De manera paralela se aprovechaba la presencia de los directores de las diferentes orquestas que participaban para realizar reuniones de trabajo que permitieran establecer las pautas ideales de programación para las orquestas afiliadas. Finalmente, la coordinación organizaba un encuentro nacional de directores, en el cual se impartían talleres de dirección, para los cuales se utilizaba, generalmente, la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez. En ellos también se concluía con un concierto dirigido por los participantes.

En el 2011 estaban afiliadas 188 orquestas de toda la República Mexicana. Integradas por 7,384 niños y jóvenes, de los cuales 1,085 participaron en diversos encuentros (CONACULTA 2011).

3.4 Núcleos Comunitarios de Aprendizaje Musical (NUCAM)

Al plantear el Programa Nacional de Cultura 2007-2012, se observaba la necesidad de dotar al movimiento de orquestas juveniles un sentido de unidad en todo ese movimiento, lo cual planteaba retos importantes en México, pues durante años las orquestas juveniles crecieron con recursos que obtuvieron por su cuenta o por otras instancias institucionales como apoyos de la universidad estatal, institutos de cultura o del propio gobernador en función. Todo ello generaba la percepción de que su desarrollo era ajeno al programa nacional y que el apoyo del SNFM se reducía al de sólo ser un complemento académico musical. Con el objetivo de evitarlo, se llevó a cabo una profunda campaña de cohesión nacional a través de la creación de los Núcleos Comunitarios de Aprendizaje Musical.

La principal meta era posicionar al SNFM como una institución presente en todo el territorio nacional, que atendiera a miles de coros, orquestas y bandas

de todos los niveles, y que además impulsase la música de concierto a través de programas que articularan y coordinaran sus acciones, proyectando así a las mejores agrupaciones a un nivel internacional⁴³.

Se intentó implementar algo muy parecido al sistema de Núcleos venezolano de Abreu. El SNFM brindó especial atención a niños y jóvenes en situación de riesgo de exclusión social, a través de los doce centros que los albergaban, ubicados en municipios marginados y con un bajo índice educativo y socioeconómico. Por ello los NUCAM ofrecían la oportunidad de acercarse al aprendizaje musical dentro de las orquestas, bandas y coros que agrupaban, sin representar un costo para el alumno en la mayoría de los casos. Logró ofrecer un verdadero acceso a la enseñanza musical a través de la interpretación de un instrumento musical.

3.4.1 Fundamentos para la creación de los NUCAM⁴⁴.

- Crear y desarrollar Núcleos Comunitarios en zonas populares, empezando por colonias marginales de las ciudades, sin descartar el trabajo en municipios rurales que brinden condiciones para ello. La visión a futuro contemplaba la existencia de NUCAMs en todo el territorio nacional.
- La primera etapa contempló la promoción del establecimiento del NUCAM ante los gobiernos estatales y/o municipales. Era fundamental comprometerlos para iniciar el trabajo, pues su aportación al programa era determinante en el buen desarrollo del NUCAM.
- El SNFM, desde 2007, incluyó en su presupuesto regular recursos para el programa de los NUCAM, el cual se pretendió ir acrecentando en función de la propia expansión del programa por todos los estados de la República.

⁴³ Programa Nacional de Cultura 2007-2012, CONACULTA, México 2007.

⁴⁴ Información recabada de la versión ejecutiva del documento que presentaba el SNFM para el anteproyecto de toda la que sería su actividad, incluida la creación de los NUCAM al Programa Nacional de Cultura 2007-2012, correspondiente a la administración entrante. Fuente: Alejandra Galindo, Secretaria Ejecutiva del SNFM 2010-2014.

- En cada NUCAM se formarían de una a tres orquestas, diferentes en nivel musical. Tres coros, de los cuales dos infantiles de distinto nivel y uno de adultos, formado por maestros de educación básica y padres de familia. El NUCAM capacitaría a dichos maestros para que a su vez formaran coros escolares que supervisaría el propio NUCAM y que surtiría de elementos para los coros del mismo. El desarrollo de las bandas dependería de las características y composición de cada NUCAM.
- Finalmente estaba contemplado que cada año se adquirieran instrumentos para nuevos NUCAM. Los instrumentos adicionales requeridos en cada NUCAM se conseguirían a través de patrocinios y/o actividades de procuración de fondos del propio NUCAM y de los padres de familia.

Los principales objetivos de los NUCAM planteaban lo siguiente:

- Brindar a niños y jóvenes de los sectores más desprotegidos de la población, acceso a la práctica musical en orquestas, coros y bandas.
- Propiciar una vía de desarrollo personal, social y profesional a través de la práctica musical y la participación colectiva.
- Impulsar la cooperación de los tres niveles de gobierno (federa, estatal y municipal) y de organizaciones de la sociedad civil en programas comunitarios de fomento a la práctica musical.
- Acercar a las comunidades el conocimiento y disfrute musical.

3.4.2 La primera etapa del proyecto

En la primera etapa del proyecto, que comenzó en el 2008, surgieron los primeros siete NUCAM. Fueron el de Cuernavaca, Chihuahua, Ensenada, Guadalajara, Tepoztlán, Tijuana-Playas y Tijuana-Mariano Matamoros. Selección de sedes que se llevo a cabo con los estados y municipios que mostraron un claro interés por colaborar con el SNFM y CONACULTA en la formación de un NUCAM.

Al atender las propuestas se ponía a consideración la equidad con relación al equilibrio regional, la distribución de recursos, la factibilidad de ejecución, los recursos humanos capacitados y su disponibilidad. Finalmente la eficacia de la creación del NUCAM.

En todas las propuestas se planteó la participación de la sociedad civil para apoyar el programa.

3.4.3 Listado de instituciones involucradas

- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Sistema Nacional de Fomento Musical.
- Gobiernos estatales.
- Ayuntamientos y municipios.
- Orquestas preexistentes.
- Asociaciones civiles.
- Centros culturales de apoyo infantil.

3.4.4 Esquema de participación

El SNFM proporcionaba:

- Dotación inicial de instrumentos musicales.
- Nómina de directores musicales y maestros.
- Coordinador operativo.
- Materiales musicales y didácticos.

A cambio tenía a su cargo la dirección musical y pedagógica de los NUCAM.

El resto de las instituciones aportaban:

- Infraestructura para las sedes de ensayos y oficinas administrativas.
- Nóminas de personal administrativo y operativo de los NUCAM.
- Instrumentos musicales para NUCAM subsecuentes en el Estado.

Además se creaba una junta de gobierno integrada por las instituciones participantes en el convenio, la cual tenía a su cargo la planeación y evaluación anual de cada NUCAM.

3.4.5 Los resultados

- En cada NUCAM participaban 100 niños y jóvenes en la orquesta.
- Existían dos coros de niños y uno de adultos.
- Había comenzado la capacitación de profesores de las escuelas de las inmediaciones del NUCAM, para formar entre 30 y 40 coros escolares en la demarcación.
- Se estimaba que la cifra de la población a la que daba atención el NUCAM, rondaría los 1000 niños y jóvenes, quienes serían beneficiarios permanentes.

En el 2009, además de revisar el desarrollo musical de los NUCAM existentes, cuyo repertorio musical era elemental e intermedio, ese mismo año se pretendía inaugurar los nuevos NUCAM en los estados de Guanajuato, Puebla, Nayarit, Tamaulipas, Tabasco, Yucatán, Oaxaca y Estado de México. Al final no lograron abrirse el de Puebla, Nayarit, Tabasco ni Oaxaca.

3.4.6 Inversión requerida

Para poner en marcha cada NUCAM se necesitaba una inversión inicial de un millón de pesos para la dotación de instrumentos musicales. El costo de los honorarios de la plantilla docente y su director musical era también de un millón de pesos anual. Por último se contemplaba un presupuesto para otros gastos de capacitación musical y la logística para encuentros regionales y nacionales de orquestas juveniles, los cuales ascendían a quinientos mil pesos anuales.

En resumen el costo por atender cada integrante de las orquestas era de dos mil pesos anuales.⁴⁵

Sin lugar a dudas, el mayor beneficio de este proyecto fue la reconstrucción del tejido social, al generar, dentro y fuera de las orquestas, un sentido de comunidad, como lo define Castro 2001:5 “al plantear la idea de convivencia cotidiana sugiere abordar y conceptuar un espacio, un lugar y un conjunto de personas donde sea posible desarrollar la interacción. Todas estas características corresponden a una comunidad”.

En el 2013, con el cambio de administración en el que ha vuelto el Partido Revolucionario Institucional (PRI) a la presidencia de la República, se gestaron cambios significativos en las políticas culturales en México, algunas repercutieron directamente en los NUCAM. En principio mudaron de nombre al de Agrupaciones Musicales Comunitarias y el nuevo esquema pretende llevar a cabo un cambio de paradigma en el plano musical y pedagógico de las orquestas, García Barrios (2013)⁴⁶.

3.5 Entornos socio-económicos y culturales de los NUCAM

En el Informe Nacional sobre Violencia y Salud-Unicef 2006 aparecen datos que según la Conferencia Económica para América Latina (CEPAL 2004), los dos principales problemas que enfrenta la población joven (10 a 29 años de edad) en México son el desempleo y subempleo, por una parte, y la deserción escolar y la baja calidad educativa, por la otra –en ese orden de importancia–. En particular, los jóvenes de 15 a 17 años de edad son el sector que presenta el más alto índice de deserción escolar (42.4%).

⁴⁵ Documento del SNFM para el anteproyecto al Programa Nacional de Cultura 2007-2012.

⁴⁶ Eduardo García Barrios, Coordinador Nacional del Sistema Nacional de Fomento Musical de México desde el 2013 en entrevista con Walter Morales en 2013.

Cabe destacar que los porcentajes de muertes violentas respecto al total de defunciones en los hombres jóvenes son muy altos. El máximo porcentaje lo concentra el rango de 20 a 24 años de edad, con un total de 67.2%⁴⁷

Lo anterior muestra la realidad que viven los niños y jóvenes en México, lo cual es un motivo fundamental para impulsar programas orquestales que ayuden a brindar una perspectiva de prosperidad a niños y jóvenes en México que viven en la situación que se describe en su informe la Unicef.

La función de este apartado es la de ofrecer una visión general de las condiciones socioeconómicas y culturales con las que conviven los niños y jóvenes de las demarcaciones donde fueron implementados los NUCAM que han participado en la muestra de población.

3.5.1 Ciudad Chihuahua, Chihuahua

Chihuahua, localizada al norte de México, tiene una superficie de 247.938 km² lo cual lo convierte en el estado más extenso del país. El estado de Chihuahua se divide en 67 municipios. Su capital lleva el mismo nombre, Chihuahua y su ciudad más poblada es Ciudad Juárez, conocida por sus feminicidios, ubicada en la frontera frente a Texas.⁴⁸

Las difíciles condiciones de la geografía chihuahuense han permitido conservar sus raíces y tradiciones muy arraigadas en los grupos indígenas. Actualmente, el principal grupo indígena en número e influencia cultural en el estado es el de los tarahumaras.

⁴⁷ Informe Nacional sobre Violencia y Salud-Unicef 2006
[http://www.unicef.org/mexico/spanish/Informe_Nacional-capitulo_II_y_III\(2\).pdf](http://www.unicef.org/mexico/spanish/Informe_Nacional-capitulo_II_y_III(2).pdf)

⁴⁸ <http://cytmex.blogspot.com.es/2010/10/estado-de-chihuahua.html> recuperado el 3 de agosto de 2015

3.5.2 Lomas del Paraíso, Guadalajara, Jalisco.

De acuerdo a los datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) , la zona metropolitana de Guadalajara, con una superficie de 2.734 km² y 4.434.878 habitantes, es la segunda más poblada de la República Mexicana. Localizada en la parte central del estado de Jalisco, la conforman ocho municipios⁴⁹.

La ciudad, con una importante actividad cultural, es una de las ciudades mexicanas con mayor número de instituciones artísticas, entre las que se encuentra el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD), una de las universidades con mayor reconocimiento internacional de México.⁵⁰

3.5.3 Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México.

Ciudad en la que se ubica la cabecera del municipio del mismo nombre y que es uno de los 123 municipios del Estado de México, estado de la República que prácticamente rodea al Distrito Federal, de ahí que gran parte de la Zona Metropolitana de Ciudad de México este formada por varios de esos municipios, uno de ellos Nezahualcóyotl. Asentado en la parte oriental del Valle de México, en lo que antes fue el lago de Texcoco. Ciudad Neza, como suele nombrársele normalmente, está situada a una altura de 2,220 msnm, limita al noroeste con el municipio de Ecatepec de Morelos y la zona federal de lo que queda del lago de Texcoco; al oeste con las delegaciones Gustavo A. Madero y Venustiano Carranza del Distrito Federal; al este con los municipios de La Paz, Chimalhuacán y Atenco; al sur con las delegaciones Iztapalapa e Iztacalco del Distrito Federal.⁵¹

⁴⁹ Gobierno del Estado de Jalisco

<http://www.jalisco.gob.mx/es/jalisco/guadalajara> Recuperado el 5 de julio de 2015

⁵⁰ Universidad de Guadalajara

<http://www.cuaad.udg.mx/?q=mision-y-vision>

⁵¹ INAFED Instituto para el Federalismo y el Desarrollo Municipal. Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México.

<http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM15mexico/index.html>, página consultada el 27 de junio de 2015

Nezahualc6yotl es una municipio con una extensi6n de 63.74 kil6metros cuadrados de los cuales 50.57 son de suelo urbano (81%) y el resto, 11, 87 los ocupa la zona federal del Ex-vaso de Texcoco. Predomina un clima templado, semiseco, con lluvias abundantes en verano y escasas en primavera. Existe una poblaci6n total de 1,110,565, asentados principalmente en Cd. Neza.⁵²

Recibe el nombre de Nezahualc6yotl haciendo honor al Gran Se6or o Tlatoani Acolmiztli-Nezahualc6yotl (1402-1472) importante poeta y arquitecto prehisp6nico. Nezahualc6yotl en n6huatl proviene de las ra6ices “nezahual, nezahualo”: ayunar y “coyotl”: coyote, es decir “Coyote en ayuno”.

Jaime Linares Zarco (2013) se6ala que el origen de Nezahualc6yotl, que fue fundada hace m6s de 50 a6os, se debe a la crisis estructural del campo mexicano, de las migraciones campo-ciudad, del impulso del modelo industrializador por sustituci6n de importaciones, e incluso del crecimiento del d6ficit de empleos bien pagados, de los que ya carec6a el pa6s desde mediados del siglo XX. Agrega que Cd. Nezahualc6yotl ha dejado de ser una simple ciudad dormitorio para convertirse en un municipio econ6mica y urbanamente consolidado, e incluso en un polo de desarrollo de la zona oriente del Valle de M6xico que extiende su influencia socioecon6mica a municipios y delegaciones vecinas. Sin embargo, a6n con todo ese desarrollo socioecon6mico, el problema de inseguridad que se vive a diario en Cd. Nezahualc6yotl es bastante complejo. Ya lo expresa la periodista de la Revista Letras Libres, Miriam Moreno (2011), “El gigantesco suburbio que conforma Ciudad Nezahualc6yotl es paradigma de la violencia, la impunidad y la desolaci6n que habita en el cintur6n de la capital y se desparrama por todo el valle de M6xico”. Lo cual afecta directamente a la ni6ez y la juventud de la localidad, quienes 6vidos de experiencias al l6mite invierten grandes cantidades de dinero en su atuendo personal, marcas de gran prestigio, originales o imitaciones, todo ello aunado al cuidado del cabello que sumando todo cuesta un dinero que no est6 al alcance de un adolescente de Nezahualc6yotl, tal y como lo expresa uno de los

⁵² Instituto Nacional de Estadística y Geografía, www3.inegi.org.mx, p6gina consultada el 29 de junio del 2015.

entrevistados de Moreno (2011). Además, añade, suelen moverse en motonetas y automóviles, que aunque no sean nuevos sí los suelen tener adornados y modificados. Y normalmente suelen portar suficiente dinero en la billetera para invitar cervezas y hasta drogas que consumen en los “antros y las tardeadas de reguetón”. Al entrevistado, que por razones de seguridad se mantiene en el anonimato dentro del artículo, le consta que toda esa dinámica ha orillado a muchos a robar, a servir de espía a los narcomenudistas de la zona, a vender droga y a extorsionar. Vida que los transforma en jóvenes violentos.

Al citar esta breve referencia de la situación a la que están expuestos niños y jóvenes que habitan Cd. Nezahualcóyotl, se puede vislumbrar con mayor facilidad las aportaciones que programas como el que se desarrollaba dentro del Núcleo Comunitario de Aprendizaje Musical “Rey Poeta”, a través del acceso a la práctica musical dentro de su orquesta infantil y juvenil, el cual llega a combatir considerablemente esas tendencias, alejándolos todo lo posible de esa influencia nociva y perjudicial para su desarrollo como individuos.

3.5.4 Tepoztlán, Morelos

El poblado de Tepoztlán es la cabecera del municipio con el mismo nombre y se sitúa al norte del estado de Morelos, uno de los estados vecinos de la capital del país, el Distrito Federal, en el centro sur de México. Además colinda con los municipios de Cuernavaca, capital del estado, Yautepec y Huitzilac, entre otros. Tiene una población de 41,629 habitantes, según los datos del último censo de 2010⁵³ INEGI En este último se ubica otro de los NUCAM que forma parte de este estudio. Tepoztlán se erige en el valle del mismo nombre, que comienza en la ladera del Cerro Tlahuiltepec (mejor conocido como Cerro del Tepozteco) dentro del Parque Nacional “El Tepozteco”, en cuya cima se alza la pirámide de Tepoztlán, un templo azteca que se consagró al dios del pulque y de la

⁵³ Instituto Nacional de Estadística y Geografía, www3.inegi.org.mx, página consultada el 26 de mayo de 2015.

fecundidad, “Tepoztécatl”. Por los vestigios que se han encontrado en el templo, se calcula que su edificación se concluyó a más tardar en 1502.⁵⁴ INECC. Tepoztlán está considerado dentro del programa “Pueblos Mágicos” que la Secretaría de Turismo de México denomina a aquellas “localidades que cuentan con atributos simbólicos, leyendas, historia, hechos trascendentes, cotidianidad, en pocas palabras magia que emanan en cada una de sus manifestaciones socio-culturales y que representan una gran oportunidad para el aprovechamiento turístico. El Programa Pueblos Mágicos contribuye a revalorar un conjunto de poblaciones del país que siempre han estado en el imaginario colectivo de la nación en su conjunto y que representan alternativas frescas y diferentes para los visitantes nacionales y extranjeros”⁵⁵ SECTUR.

Además de sus ruinas arqueológicas, Tepoztlán cuenta con el Ex Convento de la Natividad (siglo XVI), declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1994, por ser una invaluable edificación dedicada a la Virgen de la Natividad, llevada a cabo por manos indígenas, entre 1555 a 1580, bajo las órdenes de los frailes dominicos quienes evangelizaron esa zona. Aunado a estas características, el pueblo de Tepoztlán mantiene una oferta cultural tan amplia que ha generado un ambiente “bohemio” que ha sido capaz de atraer a artistas e intelectuales nacionales y extranjeros que han elegido a Tepoztlán como lugar de residencia e incluso para su propio desarrollo artístico, enriqueciendo aún más el entorno sociocultural que viven los niños y jóvenes que participan dentro de la orquesta y demás agrupaciones que conformaron el NUCAM Tepoztlán.

⁵⁴ Instituto Nacional de Ecología. www2.inecc.gob.mx, página consultada el 26 de mayo de 2015.

⁵⁵ Secretaría de Turismo. www.sectur.gob.mx, página consultada el 27 de mayo de 2015.

3.5.5 Huitzilac, Morelos

Huitzilac proviene del náhuatl *uitzi-tzillin* que significa “en agua de colibríes o chupamirtos”.⁵⁶ El Municipio de Huitzilac se encuentra ubicado a pocos kilómetros de la Ciudad de México, en la porción noroccidental del estado Morelos. Entre los municipios con los que hace vecindad está el de Tepoztlán, donde se ubicaba otro de los NUCAM que forman parte de la muestra de estudio.

La geografía de Huitzilac es muy accidentada, debido a que está dentro de una gran concentración montañosa y sus alturas fluctúan entre los 3,250 y los 2,250 metros. El tipo de clima es subtropical húmedo con invierno bien definido. Al municipio lo atraviesa la autopista México-Cuernavaca, capital del estado.

En ese lugar con el paso del tiempo se ha establecido una urbanización que comenzó como un lugar de venta de comida para los viajeros de la autopista, conocido como “Tres Marías”⁵⁷. En esta urbanización, que es parte del municipio de Huitzilac, se encuentra la Casa de la Cultura “Tres Marías”, lugar que fue sede del NUCAM Colibrí.

Huitzilac comprende una superficie de 190 KM² y tiene 17.340 habitantes censados en 2010⁵⁸. La población situada en grados de marginación alto y medio representan un 35% y 21% respectivamente y el ámbito es rural (Sedesol, 2013). Entre las actividades económicas está la agricultura y la ganadería, además del comercio (INEGI, 2015).

3.5.6 Mérida, Yucatán.

Capital del Estado de Yucatán, se ubica en la parte septentrional de la Península de Yucatán, a 9m sobre el nivel del mar, con una superficie de 858.41 kilómetros cuadrados. Limita con poblaciones principalmente mayas

⁵⁶ Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) <http://www.inegi.org.mx> Recuperado el 28 de julio de 2015

⁵⁷ Cultura en Huitzilac <http://www.huitzilac.com/cultura-de-huitzilac.php>. Recuperado el 28 de julio de 2015.

⁵⁸ Catálogo de localidades, Secretaria de Desarrollo Social, México, 2013. <http://www.microrregiones.gob.mx/catloc/LocdeMun.aspx?tipo=clave&campo=loc&ent=17&mun=009>. Recuperado el 28 de julio de 2015.

como Chicxulub, Abalá, Tecoh, Ticumuy, Conkal y Tixpeual, además de un importante puerto dentro del municipio de Progreso. Tiene un clima clasificado como cálido subhúmedo, con lluvias en verano y sequías de medio verano. Sus idiomas oficiales son el español y el maya. Según el último censo de población (INEGI, 2010)⁵⁹ es una ciudad con 830, 732 habitantes, es decir 38 habitantes por Km2.

Fundada oficialmente el 6 de enero de 1542 por Don Francisco de Montejo, Mérida se construyó sobre vestigios de un antiguo asentamiento maya conocido como Ichcaanziho que en maya significa “cinco cerros”. Los conquistadores españoles quedaron muy impresionados al conocer las antiguas edificaciones mayas, especialmente Francisco de Montejo. A él le recordaba las ruinas romanas que se conservan en la ciudad homónima de Extremadura España, razón por la que al fundar la villa decidió nombrarla igual.⁶⁰

3.5.7 Playas de Tijuana

El municipio de Tijuana, con una superficie de 1239,49 km² y 1.559.683 habitantes censados en 2010, es la quinta ciudad más poblada de México. Entre sus nueve delegaciones se encuentra Playas de Tijuana situada en la costa Pacífica, –es aquí donde se localiza el NUCAM Playas de Tijuana, colaborador en esta investigación–. La población tijuanense situada en grados de marginación muy alto, alto y medio representan un 1,5%, 17% y 7,8% respectivamente⁶¹.

⁵⁹ Instituto Nacional de Estadística y Geografía, www3.inegi.org.mx, página consultada el 26 de mayo de 2015.

⁶⁰ Revista México Desconocido, <http://www.mexicodesconocido.com.mx/la-fundacion-de-merida.html#.VY7Oac0CqMI.link>, página consultada el 27 de junio de 2015.

⁶¹ Secretaría de Desarrollo Social <http://www.microrregiones.gob.mx/catloc/LocdeMun.aspx?tipo=clave&campo=loc&ent=02&mun=004> Recuperado el 28 de Julio de 2015

Tijuana ocupa el primer lugar en violencia familiar y el estado de Baja California es el segundo Estado en feminicidios.⁶²

La región fronteriza de Tijuana marcada por la migración, la violencia y la industrialización, ha dado pie a la generación de una comunidad artística que se ha consolidado como una cultura fronteriza.

De un crisol de distintas identidades nacionales que conviven en una ciudad de paso, nace un movimiento artístico que en los años ochenta tiene una producción artística conocida como arte fronterizo del que su máximo exponente fue el arte chicano. Los artistas de este movimiento empezaron a organizarse en colectivos independientes que conformarían las bases de la actual comunidad artística⁶³.

⁶² Lourdes Inzunza, directora del Instituto Municipal de la Mujer, Tijuana, México 2011 <http://www.frontera.info/EdicionEnLinea/Notas/Policiaca/26102011/550345.aspx> Recuperado el 2 de agosto de 2015

⁶³ Arte y cultura en la frontera. Consideraciones teóricas sobre procesos culturales recientes en Tijuana. Paola Suárez Ávila www.journals.unam.mx/index.php/anuhist/article/download/.../29194

- *Síntesis*

El capítulo 3 ha mostrado una perspectiva general sobre la labor musical y pedagógica que lleva a cabo el Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM). A partir de la información sobre las coordinaciones que articula, los grupos artísticos que gestiona y finalmente sus proyectos como los NUCAM, se puede observar el funcionamiento de su estructura.

Ocupa un lugar destacado el apartado dedicado a los NUCAM, por ser el objeto de estudio, en el encontramos la información oficial que lo fundamentó y estructuró su desarrollo.

Finalmente tenemos el apartado sobre los entornos socio-económicos y culturales que han aportado evidencias sobre las condiciones de vida de los niños y jóvenes de las demarcaciones donde fueron implementados los NUCAM que han participado en la investigación.

Capítulo 4

Consideraciones sobre la elaboración del Marco Metodológico

A fin de aportar argumentos que muestren la solvencia en la fundamentación bibliográfica que se utilizó en la elaboración del Marco Metodológico, se ha querido agregar en este apartado algunas consideraciones sobre las referencias que se han revisado y utilizado para ello.

4.1 Acerca del diseño de investigación

Ponsatí (2011) considera que al desarrollar investigaciones en el campo de la educación, es necesario tener en cuenta a dos de los grandes enfoques de investigación que surgieron durante el siglo XX, la metodología cualitativa y la cuantitativa. Esta dualidad generó polémica en su momento, pero actualmente se observa la tendencia a utilizar modelos más integradores, como cuando se unen ambos enfoques y dan lugar a la metodología mixta que sugiere Ponsatí, donde ambos enfoques se articulan y complementan.

-La apreciación de Ponsatí (2011) es aplicable al presente estudio, pues el interés que motiva la realización de la presente investigación está en realizar una aproximación al proceso de enseñanza musical dentro de las orquestas juveniles. Y además interesa el movimiento social que lo origina, por lo que

igualmente se aborda como una investigación del fenómeno social. En parte, el propósito de esta investigación es hacer, siguiendo el concepto de Elliot (1981) “un estudio de una situación social con el fin de mejorar la calidad de la acción dentro de la misma.” (Elliott, J. 1990).

Por otro lado para Bisquerra (2004) la investigación *ideográfica* es aquella que enfatiza el significado que las personas individualmente adjudican a su propia realidad con la finalidad de darle sentido y la metodología que va a encajar dentro de su estructura corresponde más la cualitativa. No es una investigación que permita establecer leyes o generalizaciones probabilísticas, pero proporciona una mayor profundidad y riqueza interpretativa de los fenómenos. Añade Bisquerra que la metodología cualitativa hace referencia a un tipo de investigación social, en donde el investigador es su principal instrumento de recogida de datos, pues es él quien mantiene una constante interacción con la realidad social del objeto de estudio.

Por su parte Grinnell (1977, citado por Hernández, Fernández y Baptista, 2006, p.4 y por Ponsatí, 2011 p. 133) destaca que la perspectiva cualitativa, al igual que la cuantitativa, utiliza cinco fases:

- Observar y evaluar fenómenos.
- Establecer suposiciones o ideas como consecuencia de la observación y evaluación realizadas.
- Desmostrar el grado en que las suposiciones o ideas tienen fundamento.
- Revisar tales suposiciones o ideas sobre la base de las pruebas o del análisis.
- Proponer nuevas observaciones y evaluaciones para esclarecer, modificar y fundamentar las suposiciones e ideas; o incluso para generar otras.

Otros autores al hablar acerca de la observación (Del Rincón et al., 1995) la incluyen entre las *estrategias cualitativas*, las cuales posibilitan la obtención de datos. Además de la observación, también contemplan la entrevista, pues

posibilita la descripción a detalle y la interpretación de las situaciones observadas.

-Sin embargo, al pretender hacer una aproximación al proceso de enseñanza musical como una parte esencial en el desarrollo de la formación de las orquestas, es necesaria la comparación de los factores educativos, sociales y culturales que tienen relación directa a dicho proceso-. Para ese propósito tenemos la metodología que aborda ese aspecto y es la de la Pedagogía Comparada. Elvia Marbella Villalobos (2002, citada por Morales 2011, p30) concluye que “la pedagogía comparada surge cuando se fija el análisis en el proceso de enseñanza aprendizaje de varios países...”, y que “parte de la finalidad de esta metodología es analizar estructuralmente sistemas educativos y así establecer criterios y fundamentos que posibiliten la creación de propuestas para innovar y generar una reforma educativa y con ello otorgarle la utilidad de “instrumento metodológico para la transformación y el perfeccionamiento de los sistemas”. Disponemos de varios elementos de comparación: finalidades, objetivos, organización administrativa, estructura pedagógica, contenidos educativos, métodos, técnica y procedimientos y los actores del proceso enseñanza aprendizaje. Aunque no es uno de los objetivos de esta investigación realizar una propuesta de innovación educativa, sí que pretende aportar información que sirva para futuros trabajos al respecto.

Por tanto, con referencia a Charles Ragin (1989), Alan Macfarlane (1992) y Blanca Morales (2011), la comparación es fundamental en el desarrollo de la investigación y el pensamiento científico, pues otorga los fundamentos para afirmar regularidades empíricas y para evaluar e interpretar casos relativos de criterios teóricos. Por su parte y finalmente, Macfarlane (1992) establece la comparación como uno de los procedimientos básicos en todas las ciencias y uno de los procesos elementales del pensamiento humano. Podrá entenderse un fenómeno en relación a los otros, por tanto la selección de los aspectos a comparar es fundamental, considerando ítems susceptibles a comparación, en la misma magnitud, clase u orden.

Retomando conceptos de Bisquerra y otros (2004) sobre el diseño de una investigación cualitativa es que al ser una actividad científica coherente con sus principios, no debe partir de un diseño preestablecido, como pasa en las investigaciones con enfoque cuantitativo, en donde uno o varios de los objetivos es comprobar hipótesis. Para estos autores la esencia de la investigación cualitativa requiere de un diseño que se caracterice por ser inductivo, abierto, flexible, cíclico y emergente. Es menester que tenga capacidad de acoplamiento, además de evolucionar favorablemente a medida que se produce conocimiento sobre la realidad que se analiza.

Dada la complejidad para acceder a la población de estudio –como ha sido el caso de la presente investigación-, el proceso de la investigación no obedece forzosamente a su aplicación de manera secuencial, pues el diseño de la investigación puede ser flexible y emergente, concretándose progresivamente.

También en Hernández y otros (2003) hablan sobre los diseños *experimentales*, afirman que es complicado concebir este tipo de diseño para el enfoque cualitativo, pues tradicionalmente esta perspectiva “huye” de estrategias previas que pudieran “contaminar” los datos puros de los sujetos de investigación en su contexto. Argumentan que es necesario tener en cuenta que el enfoque cualitativo insiste en que el investigador debe sumergirse en la situación a estudiar, sin reglas previas y sin acudir al laboratorio.

-Por lo que para nuestro estudio, con todo lo expuesto en este apartado, si se tuviera que apegar a un tipo de diseño - bajo la perspectiva que plantea-, podría decantarse entre las opciones de diseño *no experimental* que plantean Hernández y otros (2003), o incluso utilizar una combinación de ellas:

1. *El diseño transeccional exploratorio.*

Dadas las características que se plantean en el presente estudio, podría encajar en este tipo de diseño, del que comentan Hernández y otros (2003), su

propósito es comenzar a conocer una comunidad, un contexto, un evento, una situación, una variable o un conjunto de variables. Es una exploración inicial en un momento específico, -prácticamente es lo que pretende hacer esta investigación con esta aproximación-. Continúan estos autores comentando que se aplican a problemas de investigación nuevos o poco conocidos –como es el caso de los NUCAM y la temática del acceso a la enseñanza musical en México- y que constituyen el preámbulo de otros diseños, experimentales o no. Será muy utilizado este tipo de diseño dentro del enfoque cualitativo a aquello a lo que llaman “inmersión inicial de campo”.

2. El diseño transeccional descriptivo.

Por lo que mencionan Hernández y otros (2003) sobre este otro tipo de diseño, esta investigación también encajaría aquí. Al respecto mencionan que:

“los diseños transeccionales descriptivos tienen como objetivo indagar la incidencia y los valores en que se manifiestan una o más variables (dentro del enfoque cuantitativo) o ubicar, categorizar y proporcionar una visión de una comunidad, un evento, un contexto, un fenómeno o una situación (describirla, como su nombre lo indica dentro del enfoque cualitativo).

De acuerdo al objetivo dentro del enfoque cualitativo que anteriormente plantean, en varios sentidos el presente estudio se identifica con este diseño al ubicar, categorizar y proporcionar una visión de una comunidad –en este caso la correspondiente a las orquestas de los NUCAM- un evento, un contexto, un fenómeno o una situación –aquí encajaría el acceso de niños y jóvenes de México a la enseñanza y práctica musicales-.

Sobre el procedimiento, explican Hernández y otros (2003) que se trata de medir o ubicar a un grupo de personas, objetos, situaciones, contextos, fenómenos, en una variable o concepto (generalmente más de una variable o concepto) y proporcionar su descripción. Con lo cual se deduce que serán estudios puramente descriptivos –como es el caso de la presente tesis- y cuando establecen hipótesis, éstas son también descriptivas.

Cabe añadir que este tipo de diseño presenta un panorama del estado de una o más variables en uno o más grupos de personas, objetos (p.e. periódicos) o el panorama de una comunidad, un contexto, una situación un fenómeno o un evento en un punto en el tiempo.

Para finalizar, interesa al presente estudio algo de lo que estos autores – Hernández y otros (2003)- hablan al respecto y que viene a colación con el planteamiento del estudio:

“En ciertas ocasiones, el investigador pretende realizar descripciones comparativas entre grupos o subgrupos de personas, objetos o indicadores (esto es, en más de un grupo).”

Cada variable o concepto se trata individualmente: no se vinculan variables, por lo que se descarta la noción de manipulación

“En los estudios bajo la perspectiva cualitativa algunas veces se describen las variables o los conceptos, en términos de inventarios o categorías, y su presencia...”

Cada vez con mayor regularidad se manifiesta una tendencia a describir cuantitativa y cualitativamente una o más variables, grupos, objetos, comunidades, eventos, fenómenos o situaciones (enfoque mixto).”

3. Diseños transeccionales correlacionales-causales.

Finalmente Hernández y otros (2003) apuntan que *estos diseños describen relaciones entre dos o más categorías, conceptos o variables en un momento determinado*. También hacen descripciones, sin embargo no serán de categorías, conceptos, objetos ni variables individuales, más bien describen relaciones correlacionales o causales.

Lo que se mide-analiza (cuantitativo) o evalúa-analiza (cualitativo) es la asociación entre categorías, conceptos, objetos o variables en determinado tiempo. En ocasiones sólo en términos correlacionales, otras en términos de relación causa-efecto (causales).

Finalmente en modalidades mixtas (cualitativo-cuantitativo) generalmente se pretende llegar a un plano correlacional y explicativo.

4.2 Población, muestra y elaboración de instrumentos

En Hernández, Fernández y Baptista (2003) cuando se procede desde el enfoque cualitativo, la muestra es una *unidad* de análisis o un *grupo* de personas, contextos, eventos, sucesos, comunidades, etc, de análisis. De esa muestra se recolectaran datos, sin que necesariamente sean representativos del universo o población que se estudia. Muchas ocasiones, inclusive, la muestra es el universo mismo de análisis. Aclaran que hay ocasiones en que la muestra no se determina sino hasta que hay una inmersión inicial en el campo y por ello llega a variar de acuerdo a la evolución de la propia investigación. Hernández y otros (2003) añaden que, por sus características, la investigación cualitativa requiere de muestras más flexibles.

Acerca de delimitar la población, comentan que en los estudios cualitativos normalmente la población o universo no se delimita *a priori*, primero hay que decidir si interesa o no delimitar la población, además si quiere hacer antes de la recolección de datos o durante el proceso. La delimitación de las características de la población depende tanto de los objetivos de la investigación, como de otras razones prácticas. La calidad del estudio no depende de la cantidad de población, la calidad radica en delimitar la población a partir de los objetivos del estudio.

Haciendo referencia sobre la delimitación de la población a la que se tuvo acceso mediante entrevista *no estructurada*, Folgueiras (2009) entre las tres fases que postula para la elaboración de una entrevista, ubica al muestreo de las personas a entrevistar, como una de esas fases, donde se ha de seleccionar a los entrevistados por diferentes vías:

- *Muestreo teórico. Prima el potencial de cada caso para la comprensión del tema objeto de estudio (personas que cuenten con todas las*

perspectivas posibles sobre un tema; personas expertas; o personas con una gran predisposición a hablar de las experiencias propias).

- *Técnica de la “bola de nieve”. Cuando se accede a nuevos informantes a partir de otros que ya hemos empleado.*

Sobre los cuestionarios.

Hopkins (1987) señala las siguientes ventajas que tiene la aplicación de cuestionarios para la investigación desde ambos enfoques:

- Facilidad para su realización
- Facilidad para su valoración
- Comparación directa de grupos e individuos.
- Retroalimenta actitudes, adecuación de recursos, adecuación, preparación para la siguiente sesión y datos cuantificables.

Sobre las entrevistas

La entrevista es según Bisquerra (2004) una técnica de investigación que se considera dentro de los métodos de encuesta en investigación social. La finalidad de la entrevista puede ser amplia y diversa, independientemente del contexto de vida. La entrevista puede utilizarse como un recurso para evaluar o valorar personas en determinados aspectos, para probar o desarrollar hipótesis, recaudar datos de encuestas o situaciones experimentales, o para realizar muestreos de opiniones de informantes.

Kerlinger (1970) manifiesta que sin importar que los fines de la investigación sea lo que impere en las preguntas realizadas, su contenido, secuencia y redacción están en su totalidad bajo el control del entrevistador, sin que por ello se entienda como un asunto más casual, pues incluso al realizarla de este modo ha sido planificada cuidadosamente a partir de un guión o listado de preguntas sobre los objetivos que se desean abordar. Añade que existen tres tipos de ítems a los que se apegan la construcción de las entrevistas estructuradas, sin olvidarse de la flexibilidad que se necesitará al momento de

aplicar el tipo de entrevista por la que se ha optado. Esos ítems son: fijos, abiertos y de escala y Kerlinger (1970) de ellos identifica las ventajas y desventajas que llegan a tener.

Los fijos-alternativos tienen la ventaja de darle uniformidad de media mayor y con ello mayor fiabilidad. Obligan a responderlos, por parte de los informantes, de manera que corresponda a la categoría de la respuesta y con ello más fácil de codificar. Sus desventajas pueden ser la superficialidad a la que pueden caer, forzar respuestas inapropiadas, sea por que la opción elegida oculte ignorancia por parte del informante o por que tenga libertad de elegir una opción que no corresponda con precisión a los hechos verdaderos.

Al utilizarlos en parte de la redacción de los instrumentos de la presente investigación se busco superar algunas de esas debilidades teniendo cuidado en la elaboración de los ítems y se mezclaron con ítems abiertos e indagaciones por parte del entrevistador.

Los ítems abiertos Kerlinger (1970) los definió como *“aquellos que suministran un marco de referencia para las contestaciones de los informantes, ponen un mínimo de restricción sobre las contestaciones y su expresión”*. La materia de la pregunta y su dependencia de la naturaleza del problema de investigación, son la única limitante sobre el contenido o el modo de responder del informante. Con este tipo de ítems la entrevista puede adquirir el sentido de “no estructurada”, pues se podrá indagar para profundizar o resolver malentendidos. Al existir preguntas abiertas se estimula la colaboración y ayuda a crear un ambiente de confianza mutua, con lo que podrá hacerse una valoración más cierta de lo que realmente cree y piensa nuestro informante. Además al presentar preguntas abiertas pueden surgir contestaciones inesperadas o imprevistas, que pueden sugerir relaciones o hipótesis hasta ese momento inadvertidas, con lo cual el resultado de la entrevista se enriquece. Entre las posibilidades de las preguntas abiertas está el “embudo”, utilizado en los ítems abiertos de esta investigación, comienza por presentar una cuestión o declaración amplia que irá estrechándose hasta llegar a otras más específicas.

Por último los ítems escala son un conjunto de ítems orales, que pueden ser entre otros de actitudes, por orden de rango y de calificaciones.

Entre las cuatro variantes de técnicas de entrevista que se utilizan – estructurada, no estructurada, directiva y dirigida- se contempló la no estructurada como la más viable para este proceso, por tratarse de una situación *abierta* (Cohen, L y Manion, L, 1990), que brindó libertad para interactuar según las propias necesidades o circunstancias que se presentaban en cada caso.

Se hizo un uso de la entrevista no estructurada, apegada a reunir datos e incluso “muestrear” la opinión de los informantes.

A fin de lograr una mejor planificación de la entrevista no estructurada se utilizó una combinación de las tres clases de ítems utilizados en la elaboración de la entrevista estructurada que sugiere Kerlinger (1970), teniendo siempre en cuenta la flexibilidad necesaria al momento de aplicar el tipo de instrumento elegido.

II Marco Metodológico

Capítulo 5

Diseño de la investigación

A fin de llevar a buen término el presente estudio y habiendo mostrado una perspectiva general a través de su planteamiento, es indispensable concretar los objetivos que conducirán el desarrollo de la investigación en cada parte del proceso.

5.1 Objetivos

El objetivo general de la investigación es:

Analizar el proceso de formación de las orquestas infantiles y juveniles de los NUCAM en México como alternativa de acceso a la educación musical de niños y jóvenes en riesgo de exclusión social.

Los objetivos específicos de la investigación son:

1. Analizar las condiciones que determinaron el desarrollo de las orquestas de los NUCAM.
2. Describir las condiciones socioeconómicas y culturales que determinaron la ubicación de los NUCAM
3. Identificar elementos pedagógicos que hayan influido en el proceso de enseñanza musical de las orquestas de los NUCAM.
4. Analizar fortalezas y debilidades del programa de los NUCAM.
5. Comparar los NUCAM con otras alternativas de acceso a la educación musical de niños y jóvenes en México.

5.2 Población y muestra

La población quedó constituida de una muestra de siete de las doce orquestas infantiles y juveniles que formaron parte de los NUCAM en México. No han sido elegidas de manera aleatoria, si no de acuerdo a las facilidades que brindaron para la realización del trabajo de campo. El director de uno de los NUCAM accedió a participar mientras se mantuviera el anonimato de su procedencia.

En el cuadro que aparece en la siguiente página, se observa un listado de la muestra utilizada para el estudio:

Ubicación por Estado	Ubicación por Municipio o Ciudad	Nombre del NUCAM o agrupación musical
Chihuahua	Chihuahua	“Quinta Carolina”
Jalisco	Guadalajara	“Lomas del Paraíso”
México	Cd. Nezahualcóyotl	“Rey Poeta”
Morelos	Tepoztlán	“Tepoztlán”
Morelos	Huitzilac	“Colibrí”
Yucatán	Yucatán	“Yucatán”
Baja California	Tijuana	“Playas de Tijuana”
Nacional	Representación de varios Estados de la República	“Banda Sinfónica Infantil de México”

Cuadro 1 Población de estudio.

Con la muestra que se ha logrado colaborar se buscará responder a las preguntas de investigación iniciales:

- ¿cómo surgieron los NUCAM?
- ¿qué condiciones determinaron su desarrollo?
- ¿qué aspectos sociales, económicos y culturales llegaron a condicionar su implementación en determinadas zonas?
- ¿qué procesos de aprendizaje fueron los que permitieron lograrlo?
- ¿qué se aprendió musicalmente en los NUCAM?
- ¿en qué medida lograron ser una alternativa de acceso a la educación musical en comparación con otras opciones?

- ¿cuáles pudieron ser las causas que determinaron su continuidad o su evolución a otro tipo de estructura?

Adicionalmente a esta muestra, dada la importancia de su aportación de evidencias en relación al acceso a la enseñanza musical para niños y jóvenes en México, se contempló incluir el trabajo de campo realizado con la Banda Sinfónica Infantil de México en su 2º y 3er. Encuentros Nacionales, celebrados en los meses de agosto y noviembre del 2012, respectivamente.

Una vez realizada la “inmersión inicial en el campo”, surgieron las primeras limitaciones a las que se enfrentó el desarrollo de la investigación. Comenzando con la gestión para la colaboración de la gente que trabajaba en los NUCAM. Las negativas por parte de algunos determinaron la selección tanto de la muestra de población que se utilizaría para la investigación, como de los instrumentos de recogida de datos que se aplicarían según fuera el caso.

Otras limitaciones considerables que tuvieron que ver con la población son las siguientes:

- Factor geográfico.

La mayor parte de esta investigación se ha realizado a distancia desde Barcelona, con algunas estancias breves en México en las que se tuvo oportunidad de visitar algunas de las sedes de los NUCAM. Además hay que considerar que México tiene una extensión territorial muy amplia⁶⁴, a lo que hay que añadir que en varias regiones del país sus características geográficas llegan a ser muy accidentadas y por tanto de difícil acceso.

La estancia en las sedes se muestra de la siguiente manera:

⁶⁴ 1.9 millones de Kilómetros cuadrados de superficie continental, 5,127 kilómetros cuadrados de superficie insular y 3.1 millones de kilómetros cuadrados de Zona Económica Exclusiva. Datos INEGI, http://www.inegi.org.mx/inegi/spc/doc/internet/1-GeografiaDeMexico/man_refgeog_extterr_vs_enero_30_2088.pdf, recuperado el 22 de agosto de 2015.

-
1. **Estado de Morelos, en el que se ubicaban el NUCAM “Tepoztlán”, en el municipio del mismo nombre y el NUCAM “Colibrí”, asentado en el municipio de Huitzilac. Esta estancia coincidió con un curso en la sede de Tepoztlán en que se encontraba el director del NUCAM Rey Poeta.**
 2. **Estado de Yucatán, una parte del NUCAM “Yucatán” se ubicaba en la Ciudad de Mérida, Capital del Estado y otra parte en poblaciones aledañas a ella.**
 3. **Estado de Guanajuato, en el que se llevo a cabo el 2º Encuentro de la Banda Sinfónica Infantil de México.**
-

El resto del trabajo ha tenido que realizarse a distancia, lo cual supone diferencias horarias para contactar con la gente de los NUCAM, acarreado con ello dificultades para gestionar los tiempos de entrevista.

- Factor económico. Esta investigación se ha realizado con recursos limitados, aún contando con el apoyo durante 3 cursos (2011-2012, 2012-2013 y 2013-2014) de la beca de México a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y su Programa de Becas para Estudios en el Extranjero, los cuales sólo cubrieron gastos de manutención y de matrícula de la universidad, no era posible abarcar con ellos gastos que pudieran generar un trabajo de campo más presencial, *in situ*.

Por tanto se ha tenido que valer de los medios digitales –que presentan sus propias limitaciones–, para la recolección de datos a distancia.

Este factor también tuvo incidencia, en gran medida, en el siguiente factor.

- Factor tiempo. Esta investigación ha tenido que desarrollarse en un prolongado lapso de tiempo en parte por las respuestas tardías en las

gestiones y al momento de incursionar en el trabajo de campo con los colaboradores a distancia.

- Factor NUCAM. A pesar de contar con todo el respaldo del Sistema Nacional de Fomento Musical, tanto en la administración anterior presidida por su Coordinador Nacional, Enrique Barrios y la Secretaria Ejecutiva Alejandra Galindo, como en la actual administración con su Coordinador Nacional, Eduardo García Barrios, al momento de llevar a cabo todas las gestiones necesarias para el acceso mismo a los NUCAM, no hubo la disposición de algunos de sus directores musicales o coordinadores a participar ni en entrevistas, ni tampoco en la resolución de los cuestionarios.

A todo eso hay que agregar un hecho que resultó crucial para terminar de concretar la investigación. Durante el desarrollo de este estudio tuvo lugar el cambio de administración del Sistema Nacional de Fomento Musical en 2013, con lo cual la estructura de los NUCAM adquirió un nuevo enfoque y un nuevo paradigma, bajo el nombre de “Agrupaciones Comunitarias” y posteriormente “Sistemas”. Evolución que dejó en el camino a algunos de los NUCAM que no emigraron al nuevo planteamiento. Circunstancia que incrementó, en algunos casos, las dificultades para acceder a los informantes, y en otros su rotunda negación a involucrarse en la investigación. El director de uno de los NUCAM accedió a colaborar de manera anónima.

5.3 Constantes y variables

Las constantes y variables determinan los aspectos que le interesa abordar al trabajo de investigación presente. Partiendo de los tres componentes de toda situación de aprendizaje (Pozo, 1996) procesos, condiciones y resultados, en este proyecto se consideran seis constantes aplicables tanto a las orquestas de

los NUCAM como a la BANDIM lo cual, además permitirá establecer una comparación entre los dos tipos de agrupación musical: Antecedentes (origen y trayectoria) de la orquesta o agrupación, Gestión y recursos, Características socioculturales, Características pedagógicas, Características musicales e Impacto sociocultural

Estas constantes y variables permitirán detectar parte de los antecedentes, logros y carencias, de los cuales se desprenderán gran parte de la información necesaria para practicar un ejercicio basado en el análisis FODA (Fortalezas, Oportunidades, Debilidades y Amenazas) con las orquestas de los NUCAM que participan en la investigación, así como con la BANDIM.

Componentes	Constantes	Variables
(Pozo, 1996)		
<i>Condiciones</i>	Antecedentes (Origen y trayectoria)	Antecedentes de las NUCAM y la BANDIM, misión, visión, objetivos generales, proyección musical, proyección social y cultural, duración de la participación dentro de la orquesta, etapas formativas.
<i>Condiciones</i>	Gestión y recursos.	Lugares de ensayo. Equipamiento e instrumentos musicales con los que se cuenta en la orquesta. Participaciones del Estado y de la iniciativa privada. Donaciones.
<i>Condiciones</i>	Características socioeconómicas y culturales	Tipo de población rural o urbana, tipo de población étnica, número de integrantes de la orquesta y/o banda.
<i>Proceso</i>	Características pedagógicas	Plantilla de profesores que laboraron en el NUCAM y la BANDIM. Espacio académico-musical, enseñanza del instrumento,

		metodologías bibliografía (métodos técnicos de instrumento), estrategias de evaluación, distribución del tiempo de ensayo, repertorio musical.
<i>Resultados</i>	Programación musical de conciertos, encuentros y cursos.	Repertorio musical abordado, conciertos, presentaciones, talleres y/o encuentros de enseñanza orquestal.
<i>Resultados</i>	Impacto sociocultural	Relación e integración de sus integrantes. Efectos sociales en el entorno familiar y en su comunidad. Acceso a la cultura musical.

Cuadro 2 Constantes y variables.

5.4 Elaboración de instrumentos de recogida de datos

5.4.1 Entrevistas

Con la finalidad de enriquecer y contrastar el planteamiento de esta investigación, se han utilizado distintas técnicas de recogida de datos. De las técnicas directas e interactivas de las que hablan Colás y Buendía (1992), se optó por llevar a cabo entrevistas cualitativas a través de varios medios, vía videoconferencia, vía telefónica y de manera presencial. Cada versión respondió a la necesidades que planteaba el acceso a cada uno de los informantes.

Esta investigación concretamente utilizó la entrevista, de acuerdo con Bisquerra (2004), para valorar aspectos relacionados a la formación,

funcionamiento y resultados de algunas de las agrupaciones musicales en México, creadas como opciones de acceso a la enseñanza musical de niños y jóvenes en riesgo de exclusión social. De igual manera que se uso este tipo de instrumento para obtener un muestreo de opiniones sobre la temática que se aborda.

En la redacción y en la organización de los ítems de las entrevistas que se utilizaron en esta investigación, figuran preguntas directas pensadas para obtener información de cuestiones más específicas, a las cuales se llegó por medio de preguntas indirectas. Así mismo hay preguntas que invitan a realizar respuestas objetivas y también a aportar opiniones.

Este instrumento fue posible aplicarlo en cuatro de los NUCAM quienes brindaron todas las facilidades para el desarrollo de esta investigación. En algunos el acceso geográfico fue determinante para su concreción. Adicionalmente se entrevistó a dos de las autoridades del SNFM. La primera fue una entrevista breve al Coordinador Nacional Eduardo García Barrios durante el verano del 2013 (ver anexo 4). La segunda es una entrevista más extensa realizada durante el verano de 2015 con la Secretaria Ejecutiva, Sara Alejandra Galindo (ver anexo 3).

El siguiente cuadro muestra a la población del *Bloque inicial* de acuerdo a las fases del diseño de investigación, los cuales participaron bajo este esquema, así mismo aparece el año en que fue aplicado dicho instrumento.

NUCAM	Director /coordinador	Tipo de entrevista	Mes y año de realización
Yucatán	Director	Por videoconferencia	Verano 2012
Tepoztlán	Director	Presencial en su sede	Verano 2011
Tepoztlán	Coordinador	Presencial en su sede	Verano 2011
Cd. Neza.	Director	Presencial Tepoztlán	Verano 2011

SNFM	Coordinador Nacional	Presencial en Ciudad de México	Verano 2013
SNFM	Secretaria Ejecutiva	Por videoconferencia	Verano 2015
Lomas del Paraíso	Director	Por videoconferencia	Verano 2015

Cuadro 3. Datos de entrevistas.

5.4.2 Notas de campo

Se llevó a cabo la entrevista al Coordinador Nacional del Sistema Nacional de Fomento Musical, Eduardo García Barrios, en el veranos del 2013. Para ello se emplearon notas de campo para recoger la información, debido a la brevedad de tiempo que otorgó para la entrevista, a mitad de un ensayo de orquesta que realizaba.

En el caso del trabajo de campo realizado con la BANDIM se utilizó el mismo instrumento de notas de campo, ya que mientras realizaba el trabajo musical tenía que registrar varios de los datos que me interesaban para la investigación.

5.4.3 Cuestionarios

Se optó por utilizar el cuestionario por tratarse, de acuerdo a Rodríguez, Gil y García (1996), de una técnica básica que permitió recabar información, a partir de un instrumento que se asocia a enfoques y diseños de investigación cuantitativo por varias razones, entre las que mencionan principalmente las siguientes:

- se construye con el objetivo de contrastar puntos de vista,
- su análisis se apoya en el uso de datos estadísticos cuya finalidad es aproximar los resultados (muestra) a un punto de referencia más amplio y definitorio (población),

- normalmente se diseñan y analizan únicamente con la perspectiva que refleja el punto de vista del investigador.

Su uso bajo la metodología mixta que se utilizó en esta investigación, se justifica según Hernández y otros (2003) quienes dan constancia de que su empleo no está limitado para diseños de investigación cuyo enfoque sea cuantitativo y aclaran que *“En los estudios cualitativos, el procedimiento usual es aplicar un instrumento o método de recolección de datos, cuya esencia sea también cualitativa; pero se podría tener algún elemento cuantitativo”*. Añaden que para la recolección de datos se dispone de una amplia diversidad de instrumentos o técnicas, tanto cuantitativos como cualitativos, y así en un mismo estudio es posible utilizar ambos tipos.

Siguiendo la referencia de Hernández (2003), en la redacción de los cuestionarios utilizados para la investigación se consideran dos tipos de preguntas: cerradas y abiertas, donde las cerradas contienen categorías u opciones de respuesta delimitadas previamente. Se les presentaron a los participantes las respuestas y de ese modo debían circunscribirse a éstas. En algunos ítems se utilizaron la modalidad dicotómica (dos opciones para responder) o de varias opciones de respuesta.

Por otro lado las preguntas abiertas brindaron total libertad a las alternativas de respuesta, lo cual aumentó la cantidad de categorías de respuesta.

El cuadro de la siguiente página muestra a manera de síntesis el tipo de participación con la que colaboró cada uno de los NUCAM y la Banda Sinfónica Infantil de México, a través del personal docente y de los alumnos que en su caso hayan también contribuido con la aportación de datos sobre sus experiencias. Se incluyen los NUCAM cuya participación fue a través de la entrevista, como lo mostró el cuadro No. 2.

NUCAM o agrupación	Instrumento 1	Instrumento 2
	Entrevista	Cuestionario
“Quinta Carolina”		Director
“Lomas del Paraíso”	Director	Director
“Rey Poeta”	Director	Director
“Tepoztlán”	Director y Coordinador	
“Colibrí”		Director
“Yucatán”	Director	
“Playas de Tijuana”		Director
BANDIM		Profesores

Cuadro 4 Población de estudio e instrumentos de recogida de datos utilizados

5.5 Fases de la investigación

Una vez hecho el planteamiento de la investigación, de sus objetivos, de la población a la que se estudiará, así como de los instrumentos con que pretende hacerlo, se concretará la forma práctica de dar solución a las preguntas de investigación. Por tanto, a partir de la elección de una metodología mixta, con el apoyo de la investigación ideográfica y la comparada, el estudio se estructura en diversas fases que, de acuerdo a la complejidad del acceso a la población, han tenido que mantenerse flexibles en varios momentos del proceso, como lo sugiere Bisquerra (2004) especialmente al referirse al enfoque cualitativo.

En cada fase se han tomado una serie de decisiones que han determinado el uso de los instrumentos adecuados para alcanzar los objetivos: entrevistas y cuestionarios, principalmente. En algunos casos se utilizó la observación.

Con el propósito de asignar un orden a las fases por las que atravesó el desarrollo de la investigación y siguiendo el diseño de investigación utilizado por Ponsatí (2011), se estructura el proceso en 5 fases como se muestra a continuación:

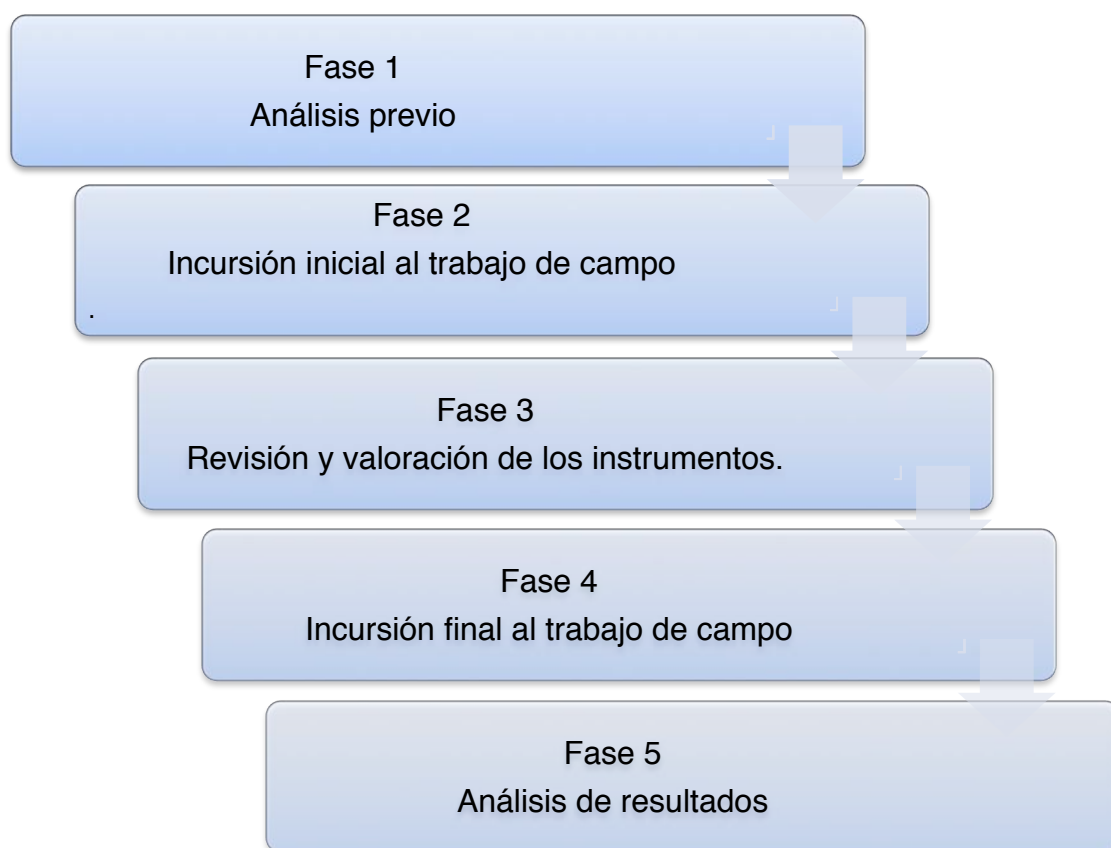


Figura 1: Diseño de investigación: fases de investigación y partes del proceso.

En primer lugar se detalló el planteamiento del proyecto de investigación al Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM), quien es la institución que creó, gestionó y desarrollo tanto los NUCAM como la Banda Sinfónica Infantil de México. Posteriormente y con el apoyo de sus autoridades se empezó a gestionar la colaboración de los NUCAM, los primeros fueron Tepoztlán, Colibrí y Rey Poeta, en estos casos, se hizo una gestión directa, por tratarse de núcleos cuya proximidad al Distrito Federal facilitarían el acceso a ellas para un trabajo de campo de manera presencial. Su respuesta a colaborar fue favorable

y brindaron las facilidades para ello. A estos NUCAM se añadió Yucatán, puesto que existía ya relación con su director, lo cual facilitó su participación.

Al igual que con los anteriores, se realizó la solicitud a los demás NUCAM ubicados en el resto de la República, mediante un oficio otorgado por las propias autoridades del SNFM (ver anexo 5). La mayor parte de ellos aceptó colaborar en el estudio, sin embargo no fue si no hasta una de las últimas fases en la que fue necesario insistir en la solicitud. Paralelamente a ello se presentó la oportunidad de incluir en el estudio a la Banda Sinfónica Infantil de México, para la cual se diseñaron instrumentos acordes a planteamiento de su estructura y desarrollo.

Con todo lo anterior van a establecerse dos grupos de estudio, el bloque inicial, cuyo acceso permitió la aplicación de instrumentos como la entrevista, el cuestionario e incluso la observación. Podemos ubicarlo en la primera fase. El siguiente, el bloque final, además de participar en una fase más reciente del trabajo, sólo fue posible utilizar el cuestionario a distancia. Queda definido así:

Bloque inicial

- **NUCAM Tepoztlán**
- **NUCAM Colibrí**
- **NUCAM Rey Poeta**
- **NUCAM Yucatán**
- **Banda Sinfónica Infantil de México**

Bloque final

- **NUCAM Quinta Carolina**
- **NUCAM Lomas del Paraíso**
- **NUCAM Playas de Tijuana**

Previamente y a la par del desarrollo de la investigación se llevó a cabo una revisión bibliográfica, a fin de documentar y profundizar lo más

exhaustivamente posible sobre el estado de la cuestión y su relación con el planteamiento del presente estudio.

Fase 1

Análisis previo

La primera fase estuvo dedicada a realizar las primeras gestiones necesarias para acceder a la población que vino a constituir el bloque inicial.

Se planteó la investigación al SNFM y una vez autorizado se procedió a establecer los primeros contactos con los NUCAM, particularmente con Tepoztlán, Colibrí, Yucatán y La Vecindad. Este último no participó finalmente, por lo que no aparece en ninguno de los bloques. Así mismo se solicitó al resto de NUCAM su colaboración en el estudio, respondieron favorablemente Lomas del Paraíso, Guadalajara y Playas de Tijuana.

En esta fase se diseñaron los primeros instrumentos de recogida de datos, la entrevista y dos formularios en línea, uno para los directores de las orquestas y otro más para los profesores de instrumento.

Fase 2

Incursión inicial al trabajo de campo

Esta fase se desarrolló en la primera estancia en México en el verano del 2011 en la que se comenzó con el trabajo de campo, es decir se aplicaron los instrumentos de recogida de datos elaborados en la fase anterior con el bloque inicial de NUCAM.

De ello el primero que se visitó fue el NUCAM Tepoztlán. En la primera incursión se realizó una entrevista a su coordinador. Después tocó el turno de Colibrí, en el cual sólo se realizó la observación de un ensayo y quedaría pendiente la entrevista, pues a pesar de la proximidad al Distrito Federal, el acceso a la localidad de la sede era más bien complejo. Más adelante participaría con el último de los cuestionarios que se elaboraron en la fase 3.

Durante esa misma estancia en México se volvió a visitar Tepoztlán para ahora entrevistar al director de la orquesta. La misma visita sirvió para aprovechar la presencia del director de la orquesta del NUCAM Rey Poeta en la sede de Tepoztlán, con motivo de un curso que se estaba llevando a cabo en sus instalaciones durante esas fechas.

Posteriormente, ya avanzado el 2012 tocó el turno de Yucatán, quien participó mediante entrevista por medio de videoconferencia.

A lo largo de esta fase se trabajó en la elaboración de un cuestionario en línea enfocado a los alumnos, el cual sólo se aplicaría más tarde a los integrantes de la Orquesta Juvenil de Costa Rica durante una gira por México durante el verano del 2012. Posteriormente se descartó como población de esta investigación. Finalmente se aplicó ese cuestionario con las adecuaciones necesarias para los integrantes de la Banda Sinfónica Infantil de México en el Encuentro Nacional de Verano del 2012. En este mismo ejercicio se les aplicó un cuestionario a los profesores de instrumento del Encuentro Nacional, así como la observación de sus ensayos. Meses más tarde, hacia finales del 2012, volvió a aprovecharse la oportunidad de realizar observación durante mi participación como director musical de la Banda Sinfónica Infantil de México en su Encuentro Nacional de Otoño. El trabajo en con la BANDIM durante esos meses permitió conocer el proyecto desde dentro.

Fase 3

Revisión y valoración de los instrumentos

La fase 3 estuvo dedicada a la transcripción de las primeras entrevistas, así como a la revisión de los cuestionarios que se habían aplicado en la fase anterior. El ejercicio además de aportar datos relevantes para el estudio permitió realizar una valoración sobre los instrumentos y la posterior elaboración de nuevos instrumentos, de cara a una segunda incursión en el trabajo de campo.

En el transcurso de esta fase se dieron cambios en el SNFM que determinaron en gran medida el desarrollo de la presente investigación. Concretamente se extinguió la estructura de los NUCAM para dar lugar a otro tipo de proyecto,

con otros paradigmas y otro tipo de gestión. Ante algo que era imposible de anticipar en el planteamiento de esta investigación, se reflexionó en cuál era el mejor destino de la investigación tras esos cambios, por lo que durante un tiempo se trato de rediseñar la investigación adecuándola a los cambios que se estaban dando, pero al final se optó por abarcar solamente la etapa de desarrollo como NUCAM.

Se hace una breve entrevista al Coordinador Nacional entrante en 2013, Maestro Eduardo García Barrios, en la que se logran recuperar algunas notas de campo sobre el asunto de la transformación de los NUCAM en Agrupaciones Musicales Comunitarias.

Fase 4

Incursión final al trabajo de campo

Una vez más se hacen las gestiones correspondientes con las nuevas autoridades del SNFM. Con su autorización por escrito se vuela a intentar un acercamiento a las orquestas que funcionaron como NUCAM independientemente de si su evolución las llevó al nuevo proyecto de “Agrupaciones Comunitarias” o no. En esta fase responden favorablemente los NUCAM que se agrupan en el bloque final, es decir Lomas del Paraíso, Quinta Carolina, Playas de Tijuana y nuevamente participa Colibrí. A ellos se les aplica el último instrumento elaborado, un cuestionario en línea.

Durante esta fase surgió la oportunidad de entrevistar a la Licenciada Alejandra Galindo, Secretaria Ejecutiva del SNFM durante el período 2010-2014 y al Mtro. José Antonio Herrera, director de la orquesta del NUCAM Lomas del Paraíso.

Paralelamente se termina de confeccionar el marco teórico con nuevas aportaciones y se deja todo preparado para comenzar con el análisis de resultados. Comienzan a realizarse las primeras discusiones.

Fase 5

Análisis de resultados

Esta última fase de la investigación está dedicó al análisis de los datos que se recopilaron en todo el proceso, tanto en la fase inicial como final de incursión al trabajo de campo. De ese análisis se desprenden más elementos que servirán para continuar con la discusión de las respuestas a las preguntas iniciales del estudio, las conclusiones finales de la investigación, así como para postular nuevas líneas y propuestas de investigación a futuro.

- ***Síntesis***

En referencia al planteamiento inicial, para el tipo de estudio que se ha querido abordar en la presente investigación, se articulan los enfoques cualitativos y cuantitativos que dan lugar a la metodología mixta, como sugiere Ponsatí (2011), con la metodología mixta se aborda el estudio del proceso de enseñanza musical, mientras que con ayuda de la investigación *ideográfica* – Bisquerra (2004)- y la *comparada* –Marbella (2002)- se estudia aquello que social, económica y culturalmente genera, delimita y condiciona el acceso a la enseñanza musical en México a través de, entre un abanico de alternativas, los NUCAM y la Banda Sinfónica Infantil de México.

Capítulo 6

Análisis de datos de Autoridades del SNFM

Los siguientes capítulos ofrecen la descripción de los resultados que han sido recogidos con los instrumentos detallados y que se aplicaron en el trabajo de campo realizado con las diferentes instancias involucradas en el desarrollo de los NUCAM, así como en los diversos momentos de la investigación.

La información se ha distribuido en dos capítulos que separan el trabajo de campo realizado con las autoridades del SNFM, del realizado con los ocho NUCAM y la BANDIM.

La descripción de los resultados se aborda desde las características que son inherentes en todo proceso de aprendizaje, según Pozo (1996), y que son proceso, condiciones y resultados.

Este primer apartado se enfoca en la interpretación y descripción de los datos obtenidos con la colaboración de la Secretaria Ejecutiva, la Lic. Alejandra Galindo, quien aportó la información mediante entrevista realizada por videoconferencia en el mes de julio del 2015 (ver anexo 3).

En relación a la información obtenida a través de los instrumentos de investigación, se detalla lo siguiente:

6.1 Condiciones

6.1.1 Acerca de los antecedentes de los NUCAM

Sobre los orígenes de los NUCAM, A. Galindo precisó que durante el gobierno del Presidente Vicente Fox (2000-2006) Sergio Ramírez Cárdenas, quien fuera el Coordinador Nacional del SNFM del 2001 al 2009, comenzó a desarrollar la idea. Durante el 2005 y el 2006 estudió los posibles lugares de implementación, así como las primeras comunicaciones con los Estados.

Acerca de la vinculación con el proyecto venezolano, A. Galindo (ítem 17) afirmó que estuvo presente siempre. Tan evidente fue que CONACULTA, a través de Sergio Ramírez C., aprovechó la comunión que ya había entre los diferentes proyectos de Latinoamérica e Iberoamérica, para proponer la creación de Iberorquestas. Proyecto que involucró a los países que tenían programas orquestales infantiles y juveniles que en algún momento estuvieron influenciados por Venezuela, el Mtro. Abreu y el Sistema. Se aprovechó la coyuntura de proyectos simultáneos en varios países para la creación de una instancia de cooperación cultural en materia de orquestas. Añade que todo surgió de manera muy orgánica, desde la visión de S. Ramírez C., quien lo propuso a CONACULTA, para después promoverlo en diferentes países y terminar de materializarlo en la Secretaria General Iberoamericana.

En relación a las evidencias de ese vínculo, A. Galindo además manifestó que en el SNFM en varias ocasiones llevaron maestros venezolanos provenientes del sistema para dar clases, vincularlos con la dirección, ofrecer pláticas a manera de simposium o para reuniones de trabajo en las que se enriquecieran los NUCAM.

6.1.2 De la gestión y los recursos de los NUCAM

A. Galindo precisó que en los inicios todos los gastos fueron sufragados por CONACULTA a través del SNFM (ítem 2). Se pretendía que el esquema de gastos fuera compartido con los gobiernos de los Estados en donde se

instalara un NUCAM. Si no de manera similar, que fuera en especie o que invirtieran en un espacio idóneo para desarrollar la actividad orquestal y además participaran en los gastos del mantenimiento de las instalaciones. Algo de eso se logró. Para 2008 cuando comenzaron los primeros 11 NUCAM, la ciudad o demarcación sede apoyó con el espacio físico, algo de mobiliario y su mantenimiento y un porcentaje de los gastos corrientes de luz, agua, etc. Y el SNFM, tal como había sido planteado en un inicio, se hizo cargo de las dotaciones de instrumentos y de cubrir la nómina de la plantilla docente. En realidad el SNFM nunca antes había comprado instrumentos para las orquestas afiliadas con anterioridad a los NUCAM, por lo que no estaba previsto ese presupuesto. A. Galindo calcula que cada dotación de instrumentos por NUCAM rondaba el millón de pesos, mientras que la plantilla docente el millón, doscientos mil pesos (anuales). Con lo cual se tuvieron que tocar muchas puertas para conseguir los recursos.

Si adicionalmente los Estados querían hacer crecer el NUCAM, tendrían que invertir en la adquisición de más instrumentos musicales, pues la dotación inicial que entregaba SNFM era de 80 instrumentos.

Para continuar con la información sobre la gestión y los recursos se abordó en la entrevista (ítem 4) la participación de Fundación Azteca en los NUCAM y A. Galindo explicó que el proyecto de orquestas de Fundación Azteca surgió en 2009, un año después de los NUCAM. Aún siendo un organismo de la iniciativa privada recibieron un recurso federal, el cual tenía que descender por una instancia oficial, por lo que se buscó una instancia afín a su proyecto. En este caso era el SNFM. La SEP, como cabeza del sector de CONACULTA, tenía que recibir los recursos y ésta a su vez realizar la gestión administrativa federal hasta otorgar el recurso para el proyecto orquestal de Fundación Azteca. Una parte de ese recurso descendió a través de un programa educativo de la SEP, mientras que la otra parte tuvo que descender por CONACULTA. Razón por la cual, prosigue A. Galindo (ítem 5), se estableció una “alianza estratégica” entre Fundación Azteca y CONACULTA, con la que se buscó beneficiar también a las orquestas de los NUCAM.

De manera que una parte de ese recurso también se canalizó a los NUCAM, sólo que como el recurso estaba delimitado para ciertos Estados y con montos específicos, CONACULTA tenía que contar con un NUCAM en los Estados a los que se asignará el recurso para poderlo ejercer. Por tanto se administró de esa manera, pues como lo dice A. Galindo, el dinero así venía: “con nombre y apellido”, etiquetado, una partida definida para ciertos Estados, que fue como Azteca había diseñado su proyecto. Fue así como se le asignó algo a CONACULTA y les tocó a algunos NUCAM.

La colaboración del SNFM con Fundación Azteca consistió en manejar el mismo esquema de trabajo, para que fuera congruente. Con una forma de operar esos recursos de manera uniforme. Así se establecieron ciertos montos de gasto para ciertos rubros, para comprar instrumentos musicales, pagar maestros, pagar algunas cuestiones de producción. Siempre bajo los mismos montos, es decir si los NUCAM y las orquestas de Fundación Azteca no eran proyectos 100% iguales los NUCAM tenían que gastar el presupuesto del mismo modo que lo hiciera Fundación Azteca, pues había que hacer rendición de cuentas. Eso para que el dinero no fuera utilizado de manera discrecional en otras necesidades que pudieran surgir. El gobierno, para prevenir esto, pone candados y sólo se puede gastar para lo que está etiquetado. Además existen ciertas leyes a las que se somete el ejercicio de ese gasto.

En el ítem 13 de la entrevista se habló sobre el Coordinador de todos los NUCAM. A. Galindo afirma que existió el perfil de Coordinador de NUCAM, el cual se fue modificando también. Acabo siendo llevado desde la Coordinación de Orquestas a fin de acotar todo el proyecto de orquestas infantiles y juveniles en una sola área. También por cuestiones de presupuesto, pues de repente ya no hubo presupuesto para contrataciones de más personal para el SNFM. Particularmente que gestionaran el proyecto, por lo que se fue fusionando para ir sorteando las restricciones que se les imponían.

Al hablar de la posibilidad de que los NUCAM llegaran a su auto-gestión, se le preguntó a A. Galindo (ítem 16) si era parte de la idea que en un principio tuvo S. Ramírez C. a lo que contestó desconocer. Afirmó que el proyecto se planteó para que siguiera sobre un sistema que con el tiempo creciera y fortaleciera, de tal modo que hubiera NUCAM en toda la República, bajo un eje central que sería SNFM.

6.2 Proceso

6.2.1 Características pedagógicas

La vigilancia de la parte pedagógica era responsabilidad exclusiva de CONACULTA. Aunque de un modo u otro hay relación con la SEP, ésta no hace un seguimiento del proceso pedagógico. A. Galindo opina que hay una carencia de involucramiento por parte de la SEP en los programas de formación artística en general, en este caso de formación musical, por lo que no había revisión o implementación de políticas de educación artística. Lo dejan en manos de CONACULTA, pues es la instancia indicada para diseñar y operar programas de educación artística.

Por tanto el diseño de los planes de trabajo (ítem 11), así como de los lineamientos pedagógicos era elaboración del SNFM. Para implicar en ello a los NUCAM se les convocaba a una reunión de trabajo por lo menos una vez al año. La reunión en sí era una retroalimentación de la experiencia entre los directores, pues al principio se fue haciendo todo “sobre la marcha”. Se intentaba darles algún tipo de instrucción, de formación profesional. Además se aprovechaban las reuniones para definir temas de agenda en función de lo que interesaba a todos. Por lo general surgieron las mismas problemáticas de los diferentes NUCAM, entonces se trataba de abarcar esas temáticas para buscar soluciones. Se hacía un plan de trabajo para el siguiente periodo en el que se solventaran las carencias y revisarían necesidades.

La operación de este tipo de orquestas fue complicado. La articulación con las instancias aliadas se fue diluyendo. Esas instancias eran los Institutos o Secretarías de Cultura de los Estados o las que dependían de alguna asociación civil, las autoridades centrales y el equipo de la sede central de SNFM. El seguimiento lo hacían quienes atendían directamente la orquesta, que además trabajaban con las autoridades de su Estado o Ciudad. Por lo tanto se formaba un triángulo en el que, a veces, en alguno de sus puntos se aflojaba un poco la relación. Situación que sucedió sobre todo al haber cambios en la administración local o cambios de funcionarios. En esas transiciones se relajaba un poco el trabajo del NUCAM, su fortalecimiento, por cambios naturales al estar involucradas las diferentes instancias y la gente que lo trabaja.

Razón por la que también se trataba de hacer reuniones entre esas instancias locales de cada uno de los NUCAM que apoyaban su funcionamiento. Aún con eso, era posible observar que esas instancias pretendían tomar su propio rumbo de acuerdo a sus propios programas de trabajo, no necesariamente los que se trataban de implementar desde CONACULTA. Había que negociar con ellos mucho para llegar a concertar acuerdos para no perder la vocación de las agrupaciones con el paso del tiempo.

Galindo señala la carencia en México de una formación enfocada en la capacitación de docentes especializados en la enseñanza musical dentro de orquestas con las características de los NUCAM. Lo que se logró alcanzar fue gracias a la buena voluntad de los maestros de música e instrumentistas, que hacían las veces de la dirección de la orquesta y/o la de los maestros de los NUCAM.

Acerca de la vigilancia que tuvo el SNFM de los resultados musicales y/o pedagógicos, Galindo admite que muchas veces por la carga de trabajo y por limitaciones de recursos no se podía llevar un seguimiento muy periódico o a corto plazo. Se buscaba hacer esa reunión anual a nivel nacional y reuniones

regionales que quizá se convocaban trimestral o semestralmente. La finalidad era la vinculación entre las orquestas, lo NUCAM y los que asumían desde la Cd. de México la parte pedagógica y artística. Se programaba algún evento interesante, la visita de un director de orquesta invitado o algún ponente que les impartiera un curso. En esas reuniones tratar de hacer una revisión in situ de la evolución de los niños en cada NUCAM. Detectar a aquellos más débiles o a los que tuvieran una necesidad docente especial. Además ese era el espacio donde se pedía mostrar resultados del proyecto a partir de un recuento de los conciertos realizados, presentaciones y demás actividades de cara al público y a la sociedad.

La evaluación a los NUCAM por parte del SNFM no estaba estipulada (ítem 15). Al no haber una metodología sistematizada en la que se pudiera evaluar el avance, no había los elementos para ello. Galindo admite que no hubo el tiempo, que quizá hubiera sido el siguiente paso a seguir una vez superada esa etapa de establecimiento de los NUCAM. Es decir, si en el 2013 y subsecuentes hubiera permanecido su continuidad quizá se podrían haber elaborado las herramientas de evaluación pertinentes sobre avance de los niños. Durante la etapa anterior se buscó formalizar su institucionalización, su afirmación local para adquirir su lugar dentro de la comunidad a la que pretendían pertenecer. Esa era una misión básica de los NUCAM para garantizar su futuro. Que el proyecto continuara dependía de la parte pedagógica, pero sobre todo del reconocimiento de su comunidad y sus estructuras de organización local. Galindo sabe que los NUCAM avanzaron en esa dirección. Dejar en un segundo plano la relación con CONACULTA para tener una perspectiva más independiente.

6.3 Resultados

6.3.1 Fortalezas y oportunidades del programa NUCAM

Para A. Galindo el proyecto sí fue creciendo. Y fue relativamente en un breve período de tiempo, con lo cual se reflejó muy bien que se estaba cumpliendo la misión para la que había sido creado.

Otra fortaleza que destacó A. Galindo (ítem 18) fue que el proyecto mantuvo su carácter social, con lo cual se descartaba la formación de músicos profesionales. Tal vez nunca se lograría elevar muy alto el nivel musical o no se tendría a un niño tocando en dos años de manera superior al promedio de niños que realizan estudios formales de música, con su propio maestro y con un esquema maestro-alumno.

Pero entre las fortalezas más palpables estuvo el aspecto social. A. Galindo destacó como en un corto plazo se percibían diferencias en la realidad de los niños que hacían música con las orquestas de los NUCAM. Primero se había logrado separarlos de actividades nocivas a las que pudieran estar expuestos. Se empezó a “bombardear” de experiencias positivas o de afirmaciones positivas en la vida de niños en estados de vulnerabilidad muy alta. Eso además de permea la vida del niño, permeó la vida de su comunidad, de su entorno inmediato, es decir la familia y después a más círculos secundarios como la escuela, su colonia, su Estado.

Algunos niños en poco tiempo llegaron a convertirse en “figuritas” ejemplares. Con ello atrajeron las miradas de gente involucrada en el gobierno a la que lograron sensibilizar sobre el proyecto como algo positivo, alentándola a realizar cambios para apoyar y observar más de cerca los programas. Dirigir las ayudas hacia actividades no sólo de carácter artístico o de formación musical, si no además actividades deportivas como extensión académica derivada de las orquestas. Como ejemplo de ello, A. Galindo citó que en algunas sedes que se ubicaban en casas de cultura se empezaron a dar otra

serie de actividades culturales o deportivas alrededor de la vida de los NUCAM. Lugares donde “históricamente” no había nada, ninguna actividad vespertina con la cual los niños pudieran ocupar el tiempo libre.

Otro ejemplo lo describe así: *“se empezaron a dar una serie de fenómenos muy interesantes con respecto a la ocupación del tiempo libre y la oferta de actividades que creció alrededor de un grupo de 80 niños, tal vez 50 familias y maestros que empezaron a oscilar alrededor de la vida de los NUCAM, pues de repente las mamás ya estaban haciendo alguna actividad o los niños más pequeños estaban ahí con un “cuenta-cuentos”. La misma gente de la comunidad nos decía “oigan, qué más me pueden traer de talleres”. A lo que ellos correspondían gestionando con otras áreas de CONACULTA o de instituciones culturales el que atendieran esas demandas.*

Hubo niños que despuntaron musicalmente debido a su talento. Al momento de que alguien detectaba su facilidad se le canalizaba hacia una formación más académica para así impulsarlo.

Como oportunidades alcanzadas por el proyecto, A. Galindo mencionó la de haber generado empleos. Había localidades en donde había desempleados maestros de música, instrumentistas, directores y gestores culturales. Lugares donde ni siquiera existía una orquesta sinfónica o un conservatorio de música. Se dieron varios casos de músicos o maestros de música que habían emigrado de su lugar de origen y que al crearse los NUCAM pudieron retornar a él por que se había abierto una orquesta infantil a la que había que dar clases. Y sucedió sobre todo al ampliar las plantillas docentes, pues el inicio del proyecto partió con pocos maestros.

6.3.2 Debilidades y amenazas del programa NUCAM

La principal debilidad a la que hizo referencia A. Galindo fue aquella a la que se enfrenta un país particularmente como México, la falta de continuidad. Lo explicó al detallar que en cada presupuesto anual lo primero que se reservaba

siempre eran los recursos de los NUCAM. Después los demás eventos que cubría SNFM, propios de las características de las demás áreas, las cuales estaban más enfocadas a un programa anual de trabajo de acuerdo a lo que se presentara para dicha área. Entonces se apuntaban uno o dos eventos anuales, ya fuera un evento pedagógico, un encuentro de orquestas, de coros y bandas, todos infantiles y juveniles. Por tanto eran presupuestos que se iban adaptando de acuerdo a las circunstancias y facilidades de las que se disponían, a diferencia de un proyecto permanente como los NUCAM. Este proyecto junto al de la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez (junto a su orquesta escuela) eran los proyectos permanentes del SNFM que había que proteger siempre. Por lo que eran los que más preocupaban en función de restringir los recursos para ello. Y la mayoría de las veces que se producía un cambio de administración local, se topaban con una falta de conciencia sobre la importancia de este tipo de proyectos. Por lo que se tenían que tocar puertas cada dos o tres años, a las diferentes autoridades que van cambiando. Presidentes Municipales o Secretarios de Cultura que en muchas ocasiones estaban ajenos totalmente a la filosofía de un proyecto como el de los NUCAM. Y así de sencillo dejaban de facilitar las instalaciones que la anterior administración ya había comprometido para el proyecto, para realizar otras actividades nuevas. Para remediarlo muchísima era la labor de los responsables que gestionaban cada NUCAM. Tenían que cuidar mucho la relación con las autoridades, sensibilizarlas e implicarlas. Y generalmente les fue bien en ese sentido, según A. Galindo, por lo que podía garantizarse la permanencia de las orquestas en esas sedes.

Otra debilidad era la dificultad en la gestión de convenios de colaboración con instancias gubernamentales, estatales o municipales, pues algunos no se querían comprometer con el proyecto. No se atrevían a firmar convenios por no poder garantizar la continuidad del proyecto. Por lo que para A. Galindo sería pertinente que las autoridades federales firmaran algún convenio o acuerdo de colaboración con cada Estado o cualquier instancia de cualquier nivel de gobierno para privilegiar los proyectos de formación musical o artística a pesar

de los cambios que pudiera generar cualquier administración en sus programas de trabajo. Con ese mecanismo oficial plasmado en un documento con validez se daría continuidad a los proyectos e impulsaría la educación y la cultura a pesar de la rotación de gente en los gobiernos.

Y para reforzar lo anterior apuntó como amenaza que lo mismo sucede con el tema de los recursos. Mientras no se considere por decreto un presupuesto mínimo para operar los proyectos que han demostrado una solidez y que con el tiempo muestran evidencias de que benefician a la niñez, estos no tendrán garantizada su continuidad. Para A. Galindo los proyectos no se caerían o la gente nueva que llega a una administración no se vería obligada a pararlos si para ello tuviera ya reservado ese presupuesto. Es decir que aunque las nuevas administraciones lleguen con nuevas ideas y proyectos no se vean limitados presupuestalmente y cierren programas con la finalidad de abrir otros nuevos. Que se les brinde la posibilidad de crearlos sin afectar la continuidad de los que ya vienen desarrollándose y con los que quizá no se comparte su filosofía o su compromiso.

Capítulo 7

Análisis de datos los NUCAM

En el segundo apartado se analizan los datos obtenidos de la participación de los diferente NUCAM que conforman la muestra de estudio seleccionada.

Se ha organizado la información siguiendo el esquema del apartado anterior. Enfatizando aún más las seis variables que corresponden a las constantes planteadas para el estudio: Antecedentes de la orquesta, gestión y recursos, características socioculturales, características pedagógicas, características musicales e impacto sociocultural.

La siguiente tabla ubica la parte del proceso en la que tienen injerencia.

Parte del Proceso de Clasificación de la información	
Aprendizaje	
Condiciones	Antecedentes de la orquesta
Condiciones	Gestión y recursos
Condiciones	Características socioeconómicas y culturales
Proceso	Características pedagógicas
Resultados	Características musicales
Resultados	Impacto sociocultural

Cuadro 5 Proceso de aprendizaje-información.

Al finalizar se añade un apartado sobre el análisis de las fortalezas y debilidades de las agrupaciones y una breve referencia de la estructura bajo la que siguió cada orquesta su funcionamiento al finalizar su etapa como NUCAM.

En relación a la información obtenida a través de los instrumentos de investigación, se detalla lo siguiente:

7.1 Condiciones

En esta primera sección de interpretación y descripción de datos, aparecen primero las variables correspondientes a las *condiciones* de las orquestas y agrupaciones como son: los antecedentes (origen y trayectoria) y los responsables de la gestión y de proveer los recursos para su financiamiento. Posteriormente se recogen datos que brindan una perspectiva general de las características socioeconómicas y culturales de quienes participaban en ellas.

7.1.1 Antecedentes de la orquesta y el NUCAM

De acuerdo a los datos aportados por los siguientes NUCAM en las preguntas 1, 2 y 6 del cuestionario en línea (ver anexo 2), a continuación se detalla la información en cada caso:

- ***NUCAM Quinta Real***

Sobre sus orígenes: la orquesta que dio lugar al núcleo “Quinta Carolina” en la Cd. de Chihuahua, en el Estado del mismo nombre, va a nacer en el año 2007, uno antes de convertirse oficialmente en NUCAM.

- ***NUCAM Colibrí***

Sobre sus orígenes: el proyecto de la orquesta infantil y juvenil del municipio de Huitzilac, Morelos, que más tarde se convertiría en el NuCAM “El Colibrí”, se fundó en el 2006 y en el 2008 se transformó en núcleo. Al inicio se ensayaba y se impartían las clases en la propia terraza de la casa de su directora musical.

- ***NUCAM Playas de Tijuana***

El funcionamiento de su orquesta inició al mismo tiempo que el de su apertura como NUCAM en julio de 2008, como la mayoría de NUCAMs. Su primera sede fue la Casa de Cultura de la localidad de Playas de Tijuana.

La información sobre los siguientes NUCAM proviene de las entrevistas realizadas a sus directores y/o coordinadores (ver anexo 3). Los NUCAM Lomas del Paraíso y Rey Poeta también participaron respondiendo el cuestionario en línea (ver anexo 2)

- ***NUCAM Lomas del Paraíso***

Con una orquesta que comenzó a funcionar en julio del 2008, el NUCAM “Lomas del Paraíso” ubicado en la Cd. de Guadalajara, Estado de Jalisco, inició su funcionamiento el mismo año en que la mayoría de los demás núcleos.

Sus primeros ensayos se efectuaron en la Escuela de Artes y Oficios del Ayuntamiento, de donde fueron desalojados un año y medio más tarde.

- ***NUCAM Rey Poeta***

La Orquesta Rey Poeta comenzó a funcionar desde 1998, sin embargo se va a adherir al programa de los NUCAM en 2008. Su sede era en la Secundaria Técnica N° 7 “Calmecac” en Cd. Nezahualcoyotl que albergaba el proyecto, y dada su ubicación en una zona con abundantes primarias y secundarias oficiales, su actividad tuvo una especial proyección que les permitía convocar nuevos integrantes para la orquesta. Para ello sirvió mucho la labor de difusión que ejercían a través de los conciertos didácticos que en ellas ofrecían. Así lo señaló Víctor A. Vázquez en entrevista presencial en agosto del 2011 (anexo 3). Posteriormente, se cambiaría la orquesta a una iglesia de la zona, tal y como lo detalla en el cuestionario en el ítem 6., el cual era un espacio que alquilaban los padres de familia a la iglesia.

- ***NUCAM Tepoztlán***

El NuCAM Tepoztlán inició su funcionamiento como tal en el 2008, sin embargo la Orquesta Juvenil de Tepoztlán con la que se implementó el NUCAM, ya estaba formada desde el 2003. A este NUCAM lo conformaban dos orquestas sinfónicas, una fue la juvenil, en la que sus integrantes eran los de mayor dominio del instrumento y con lo cual el nivel de interpretación el más alto. La otra se trataba de una orquesta de iniciación principalmente de niños y algunos jóvenes, en la que los nuevos integrantes comenzaban a conocer la dinámica de un ensayo orquestal, su disciplina grupal y principalmente el uso del instrumento dentro de la agrupación. Todo ello permitía al NuCAM tener un semillero que abasteciera de nuevos integrantes a la orquesta juvenil, según comentó Ángel Zúñiga, director de la orquesta, en la entrevista realizada en la sede de Tepoztlán, Morelos, México en agosto del 2011.

- ***NUCAM Yucatán***

En el NuCAM de Yucatán se inspiraron en el espíritu de Venezuela, según el Coordinador General y fundador José Luis Chan, en entrevista por videoconferencia en septiembre de 2012. De Venezuela tomaron la idea de que la formación de niños como individuos se perfilará como un beneficio para la sociedad.

Por otro lado diferían en el aspecto de mezclar lo musical con la religión católica, tal y como lo hace Abreu en sus orquestas, añade Chan. Él visitó orquestas del Sistema de Venezuela mucho antes del surgimiento de las orquestas infantiles en Yucatán que llegaron a formar parte de los NuCAM de aquel Estado. En las orquestas de niños venezolanos de El Sistema, observó que en sus lugares de ensayo siempre había altares dedicados a una virgen e incluso llegó a constatar que después de los ensayos se oficiaba una misa. En Yucatán siempre se pensó de otro modo, de tal manera que ningún niño, cualquiera que fuera su religión, estuviera limitado a participar en algo que su fundador describe como un proyecto social integrador, sin tendencias religiosas, políticas o culturales.

El origen del proyecto de orquestas que más adelante se convertiría en el Núcleo Comunitario de Aprendizaje Musical de Yucatán, surgió de entre siete propuestas culturales que sugirió José Luis Chan al Gobernador del Estado de Yucatán en el 2007. La propuesta de su proyecto era iniciar con una orquesta infantil muy parecida en estructura a las venezolanas.

El siguiente cuadro ofrece una visión global de los datos que se abordaron en el apartado anterior, a manera de síntesis y con la información plasmada del total de la población. Posterior al cuadro se presenta una comparativa con BANDIM.

NUCAM	Antecedentes		
	Año de inicio de la orquesta o ensamble	Año de inicio como NUCAM	Lugar de inicio
Quinta Carolina	2007	2008	Escuela primaria oficial, propiedad estatal.
Lomas del Paraíso	2008	2008	Escuela de Artes y Oficios del Ayuntamiento (año y medio)
Rey Poeta	1998	2008	Iglesia de la zona
Tepoztlán	2003	2008	Teatro Municipal "Ilhuicalli"
Colibrí	2006	2008	Domicilio particular de su directora musical
Yucatán	2007	2008	Cuatro centros distribuidos en el estado.
Playas de Tijuana	2008	2008	Casa de Cultura

Cuadro 6 Antecedentes

BANDIM	2011	N/A	Itinerante en la República Mexicana
--------	------	-----	-------------------------------------

Comparativa con BANDIM

7.1.2 Gestión y recursos de los NUCAM

La información correspondiente a este rubro, se ha obtenido de las repuestas que arrojan las preguntas 7, 8, 10, 11, 12 y 13 (ver anexo 2).

- ***NUCAM Quinta Real***

En los comienzos, el lugar de ensayo era una escuela primaria oficial (de gobierno) su inmueble era propiedad del gobierno estatal, además estaba ubicada muy cerca del lugar al que posteriormente sería su sede, la Hacienda “Quinta Carolina”, en el antiguo edificio de Boliche, que a instancias del CONACULTA fue especialmente reformado para brindar al NUCAM un nuevo espacio de trabajo musical.

Acerca de los instrumentos musicales: fueron otorgados por el SNFM, siendo una dotación de 70 instrumentos que estuvieron en comodato, es decir por los cuales los padres de los menores firmaban una responsiva con la que los integrantes de la orquesta tenían todas las facilidades para llevar a casa para su estudio individual.⁶⁵

Las nóminas estuvieron a cargo del SNFM. El alquiler de la sede, así como sus respectivos gastos tales como luz, agua, teléfono e internet eran responsabilidad del Instituto Chihuahuense de la Cultura (ICHICULT). Mientras que todos los materiales necesarios para el trabajo de la orquesta, tales como partituras y métodos de instrumento, eran proporcionados por ambas instancias, SNFM y ICHICULT.

Aunque no era una condición para permanecer en la orquesta y además recibir clases, existía una aportación por parte de los alumnos que era de \$40 pesos M.N., siendo el 40% de los alumnos los que van a pagarla.

- ***NUCAM Colibrí***

En sus comienzos se aportaba una simbólica cuota de \$10 pesos M.N. por la clase de 3 horas. Al constituirse como NUCAM, solamente el material de partituras era responsabilidad de los padres de los alumnos, quienes se encargaban de fotocopiarlo. Por lo que los niños sólo aportaban \$40 pesos al año para las copias de partituras. Cabe mencionar que esta cuota se

⁶⁵ Véase también diario El Herald de Chihuahua en su edición en línea del 7 de marzo de 2011, página web consultada el 22 de julio de 2015.

incremento hasta \$200 pesos M.N. al momento de cambiar la estructura de NuCAM por Agrupaciones Comunitarias Musicales, con lo cual cerca de la mitad de la orquesta no pudo continuar por la falta de recursos.

Después de haber funcionado en la casa de su directora, más adelante en el 2012, se estrenaría la que fue su sede, la Casa de la Cultura de “Tres Marías”, construida por el gobierno del Estado de Morelos. Ese mismo año recibirían por parte del Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM) una dotación de instrumentos musicales para el núcleo.

Todas las nóminas eran cubiertas por el SNFM, mientras que los gastos de mantenimiento de la sede, como luz y agua, estaban a cargo del municipio de Huitzilac. No contaron con servicio de telefonía, ni de internet.

- ***NUCAM Playas de Tijuana***

La Casa de Cultura en la que iniciaron sería la que ocuparían en el desarrollo del programa durante los cinco años que funcionó bajo ese esquema. Los gastos de mantenimiento los absorbió la propia Casa de Cultura, quien se gestionaba con recursos públicos a través del Ayuntamiento. A los gastos de mantenimiento habituales, se agregaban los materiales de fotocopias de las partituras de la orquesta.

El inventario de instrumentos que estaba a disposición de los niños y jóvenes de la orquesta, era la dotación que les otorgó SNFM al comienzo del programa. Así mismo el SNFM era responsable de las nóminas de los profesores que laboraban en el núcleo.

El NUCAM “Playas de Tijuana” es de los pocos núcleos en que los alumnos no pagaban ninguna cuota.

La información de los siguientes NUCAM se obtuvo mediante entrevista (ver anexo 3). Los NUCAM Lomas del Paraíso y Rey Poeta adicionalmente respondieron el cuestionario en línea.

- ***NUCAM Lomas del Paraíso***

Después de iniciar sus funciones en la Escuela de Artes y Oficios del Ayuntamiento ocuparon como sede un lugar cedido por el Gobierno Estatal. El Ayuntamiento era quien se hacía cargo de los gastos de mantenimiento corriente (agua, luz) No se contaba con telefonía ni servicio de internet.

Al comienzo del programa recibieron una dotación completa de instrumentos por parte de SNFM. Del mismo modo era responsabilidad del SNFM el pago de nóminas del personal docente.

CONACULTA se hacía cargo de los gastos de material de partituras y fotocopias.

Los alumnos tenían que aportar una cuota de \$50 pesos al mes por alumno. Si participaban en la orquesta dos o más hijos de la misma familia aportaban \$100 pesos mensuales por todos los hijos.

- ***NUCAM Rey Poeta***

Al comenzar su labor al frente de la orquesta, contaba con una dotación de 80 instrumentos para préstamo.

Las instalaciones donde iniciaron fueron un espacio cedido por la Secundaria Técnica Oficial N° 7 “Calmecac” . Posteriormente se alquilaba un espacio con la aportación de los padres, quienes además cubrían los gastos de mantenimiento.

La nómina de los profesores que en él laboraban estaba a cargo del SNFM. Los alumnos de la orquesta tenían una aportación de \$240 pesos anuales por participar dentro del NUCAM. El director cubría los gastos de las fotocopias de las partituras.

- ***NUCAM Tepoztlán***

Al igual que a los otros NUCAM, el SNFM los dotó de la mayor parte de los instrumentos, así como las nóminas del director, coordinador y algunos profesores de instrumento.

A pesar de que el SNFM no tenía la capacidad de proveerles toda la plantilla de profesores necesaria para cubrir cada uno de los instrumentos y materias

teóricas que se requería en la orquesta, ellos se apoyaron para ello de una Asociación Civil que brindó el soporte financiero que se requería para las honorarios de aquellos profesores que no contemplaba la nómina de SNFM.

Para los integrantes de la orquesta existía una aportación voluntaria de \$100 pesos M.N. al mes.

- ***NUCAM Yucatán***

Su financiación dependía del esfuerzo conjunto encabezado por el Gobierno del Estado, el SNFM y la Fundación Azteca. Sin embargo explica Chan que siempre fue tema de debate entre los compañeros profesores el estar adherido al SNFM, pues hasta ese año, el 2012, no habían sido beneficiados, como otros núcleos, del otorgamiento de la dotación de instrumentos musicales requerida para el funcionamiento del núcleo.

Sobre su sustentabilidad, el coordinador del NuCAM Yucatán, como lo expresaba antes, al ser financiado principalmente por esas tres entidades, prácticamente no tenía ningún costo para los participantes, era totalmente gratuito. Aún así, desde un principio, eran varios los padres que se organizaban entre ellos para comprar materiales que pudieran necesitar los integrantes de las orquestas. En cuanto a los instrumentos musicales, el mismo núcleo tenía disponibles los instrumentos en calidad de préstamo, sin embargo se concientizaba a los padres de que a medida que pudieran proveer del instrumento a sus hijos, habría mayores posibilidades de que más niños y jóvenes se beneficiaran del préstamo del instrumento que sus hijos ocupaban.

La administración contaba con una oficina dividida en dos áreas, la encargada de la parte operativa y la otra de la artística y pedagógica, la cual coordinaba a los instructores. Al encontrarse los núcleos en diferentes municipios del Estado, el NúCAM contó con un medio de transporte propio que fue el encargado de llevar a los instructores a cada uno de los núcleos o centros en los que impartían clases y ensayos.

El cuadro 7 expone a manera de síntesis comparativa los datos referentes a la administración y financiación de instalaciones e instrumentos musicales. Se puede observar el cumplimiento de los compromisos adquiridos por las autoridades e instituciones que participaron en el programa, con excepción de Rey Poeta, en donde fueron los padres quienes asumieron las responsabilidades de la sede y sus gastos. Al final del cuadro aparece una comparativa con la BANDIM.

NUCAM	Gestión y recursos		
	Alquiler o cesión de la sede	Mantenimiento sede	Instrumentos
Quinta Carolina	Hacienda "Quinta Carolina" reformada por CONACULTA	Instituto Chihuahuense de la Cultura (estatal)	SNFM
Lomas del Paraíso	Espacio cedido por el Gobierno del Estado	Ayuntamiento Municipal	SNFM
Rey Poeta	Alquiler cubierto por los padres de familia.	Gastos cubiertos por los padres de familia.	Una parte de la dotación SNFM
Tepoztlán	El Teatro Ilhuicalli pertenece al Ayuntamiento de Tepoztlán.	Ayuntamiento Municipal de Tepoztlán	SNFM
Colibrí	Casa de la Cultura de "Tres Marías".	Ayuntamiento Municipal de Huitzilac	SNFM
Yucatán	SNFM y Fundación Azteca	SNFM y Fundación Azteca	Gobierno del estado dotó de algunos instrumentos.
Playas de Tijuana	Casa de la Cultura, propiedad del	Casa de la Cultura	SNFM

Cuadro 7 Gestión I

BANDIM	SNFM	SNFM	alumno
--------	------	------	--------

Comparativa con BANDIM

El cuadro 8 expone otros datos de manera similar al cuadro anterior. Aquí se destaca la diferencia entre las aportaciones de los padres de familia. Nóminas y partituras no presentan grandes diferencias. Al final del cuadro aparece una comparativa con la BANDIM.

NUCAM	Gestión y recursos		
	Nóminas	Partituras	Aportación alumnos (total anual)
Quinta Carolina	SNFM	SNFM y ICHICULT	\$240 pesos, cuota voluntaria. 40% de los alumnos la cubría
Lomas del Paraíso	SNFM	SNFM, CONACULTA.	\$600 pesos por alumno. A partir de 2 o más hijos de la misma familia \$1200 en total por todos
Rey Poeta	SNFM	Director	\$240 pesos
Tepoztlán	SNFM y la asociación civil de la orquesta.	Asociación civil de la orquesta	\$1200 pesos
Colibrí	SNFM	Padres de familia \$40 al año durante gestión como NUCAM.	Ninguna
Yucatán	SNFM y Fundación Azteca	SNFM y Fundación Azteca	Ninguna
Playas de Tijuana	SNFM	Sede	Ninguna

Cuadro 8 Gestión II

BANDIM	SNFM	SNFM	Ninguna
---------------	-------------	-------------	----------------

Comparativa con BANDIM

Adicionalmente al cuadro anterior, se muestran de manera gráfica las diferencias a las que se hacía mención.

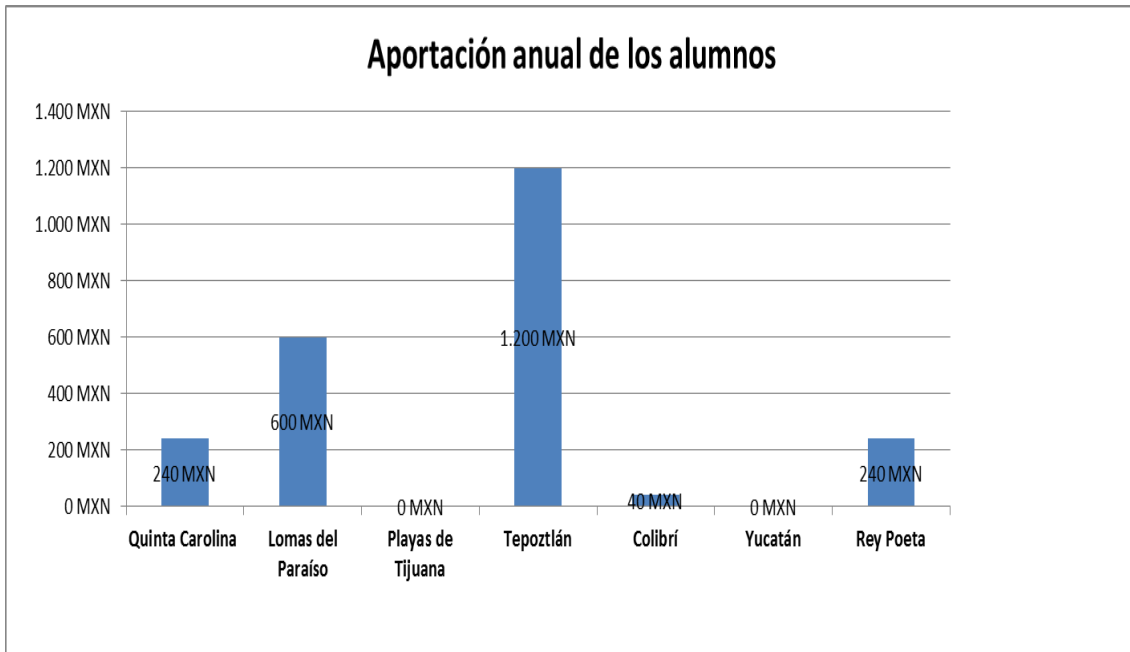


Grafico 1. Gestión y recursos. Aportación anual de alumnos.

En este otro gráfico se tiene el porcentaje de gratuidad que existía en los NUCAM, que como se puede observar predominaban los NUCAM que requerían de una aportación.

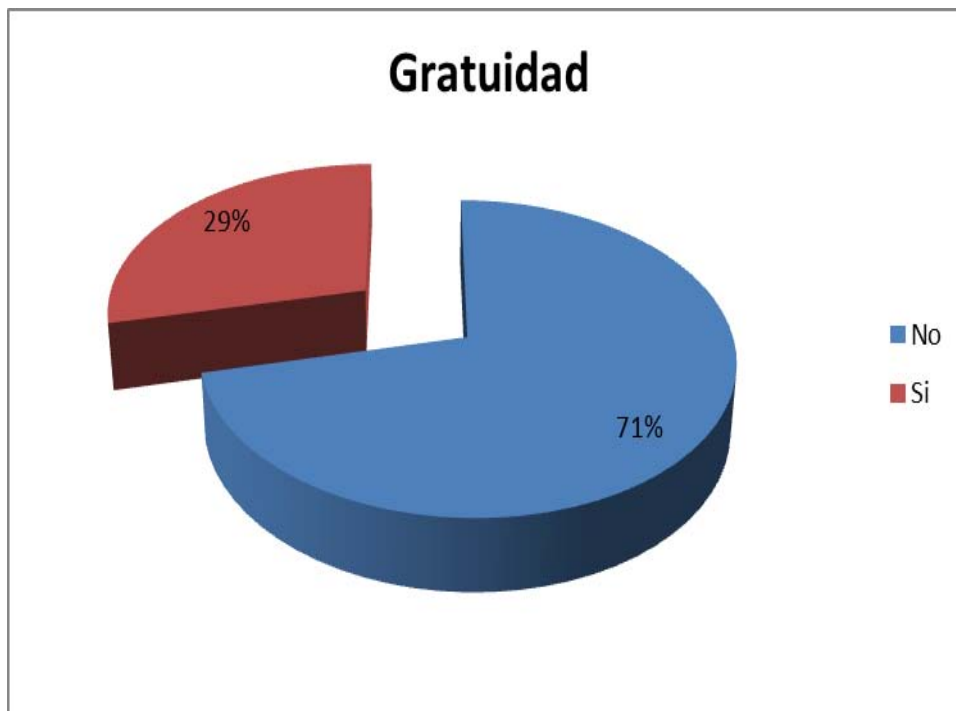


Grafico 2. Gestión y recursos. Gratuidad.

7.1.3 Características socioeconómicas y culturales de los NUCAM

Para recabar la información sobre estas constantes, se formularon los ítems N° 4 y 5 del cuestionario en línea (ver anexo 2), para los NUCAM Tepoztlán, Yucatán y Rey Poeta ver anexo 3.

Lo que se pretendió al abordar la temática de este apartado era obtener, a partir de los datos que en él se generaran, una perspectiva sociocultural de la población que participaba en las orquestas. Al señalar si la procedencia era rural, urbana o incluso aquellas comunidades indígenas que tuvieran participación, se pueden intentar explicar –subjetivamente- las diferentes realidades socioeconómicas y culturales de los niños y jóvenes que formaban las orquestas.

- ***NUCAM Quinta Real***

En el NuCAM “Quinta Carolina” participaron entre 300 y 500 alumnos, cifra que no alcanza a precisar su director por no existir un registro de todos los alumnos, los cuales procedían de zona urbana.

- ***NUCAM Colibrí***

Por la orquesta del NuCAM “El Colibrí” llegaron a pasar cerca de 200 niños y jóvenes, cuya procedencia era tanto rural como urbana, de manera similar a Tepoztlán, a Huitzilac asistían niños y jóvenes de otros municipios cercanos.

- ***NUCAM Playas de Tijuana***

El censo aproximado de niños y jóvenes que participó dentro de la orquesta del NUCAM “Playas de Tijuana”, según su director, rondaba por los 100 integrantes. Su procedencia era tanto rural como de colonias tanto de Tijuana como de Playas de Tijuana.

Los siguientes NUCAM proporcionaron la información de esta sección a través de las entrevistas (anexo 3). Los NUCAM Lomas del Paraíso y Rey Poeta participaron además en la resolución del cuestionario.

- ***NUCAM Lomas del Paraíso***

Aunque no existe un registro exacto de la población que llegó a tener la orquesta a lo largo de su funcionamiento como NUCAM, la información que proporcionó su director arroja un estimado de 200 niños y jóvenes de procedencia urbana.

- ***NUCAM Rey Poeta***

El primer año tuvo cerca de 35 alumnos, a los que se sumaron durante el curso otros 44, para dar un total de 79 al concluir el año. Vázquez (2012) director de la orquesta del NuCAM “Rey Poeta” de Cd. Nezahualcoyotl, en la entrevista realizada en el verano de 2011, explicó la razón por la que variaba tanto la población de la orquesta y en gran medida la atribuía a que muchos de los jóvenes, en edad de estudiar el bachillerato, se veían obligados a dejar la orquesta debido a cuestiones académicas, tales como incompatibilidad de horarios de clases y ensayos de la orquesta, así como las responsabilidades que dependían directamente del curso escolar que comenzaban a estudiar.

Vázquez afirmó que la población de niños y jóvenes que participaba dentro de la orquesta procedía, en su mayoría, de estratos sociales de clase media y alta, teniendo poca representación de las familias de escasos recursos que son mayoritariamente las que más habitan los barrios de Cd. Nezahualcoyotl.

- ***NUCAM Tepoztlán***

Aunque el caso de Tepoztlán era semejante al de otros NUCAM en el aspecto de no contar con un registro ordenado de los niños y jóvenes que pasaban por las orquestas del NUCAM, de lo que si tenían certeza tanto coordinador como director era la procedencia de sus alumnos. Algunos eran de zonas rurales aledañas al poblado de Tepoztlán, de donde, lógicamente, provenía el mayor número de participantes. Algunos otros eran originarios de municipios

colindantes al de Tepoztlán, como Yautepec, Oacalco e incluso de Cuernavaca, ciudad capital del Estado de Morelos. En total rondaban entre los 100 alumnos.

- ***NUCAM Yucatán***

Al iniciar el proyecto, en Yucatán se pretendía descentralizar los servicios culturales del estado. Por eso ubicaron las orquestas en municipios y zonas rurales mayas, pues económicamente son las menos beneficiadas. Fueron varias las críticas que recibió en su contra Chan cuando empezó a perfilar el proyecto hacia la comunidad infantil maya. Le insistían en que sería una pérdida de tiempo, tomando en cuenta que los niños en los pueblos mayas están acostumbrados a escuchar otro tipo de música. Pero con el tiempo constato que no fue así, que en realidad resulto relativamente fácil acercarlos a las orquestas. Y es que su intención nunca fue el cambiar la cultura maya, si no únicamente enriquecer el conocimiento de los niños y utilizar cada música como un medio para se inculcara en ellos un mecanismo de orden, disciplina, y perseverancia que les otorgase herramientas que ayudaran a resolver cualquier objetivo, en cualquier área de su vida, en lo musical o fuera de ella.

Hasta el 2012 se habían conformado en todo el Estado cuatro “núcleos” que nutrían al propio NuCAM adscrito al SNFM. En ellos participaban aproximadamente 400 niños y jóvenes, distribuidos en tres orquestas sinfónicas y un coro repartidos en cuatro núcleos a su vez.

El gráfico 2, que se ubica en la siguiente página, muestra dos marcadas diferencias de población de alumnos, los NUCAM Quinta Carolina y Yucatán con 400 alumnos respectivamente y el resto entre 70 y 200.

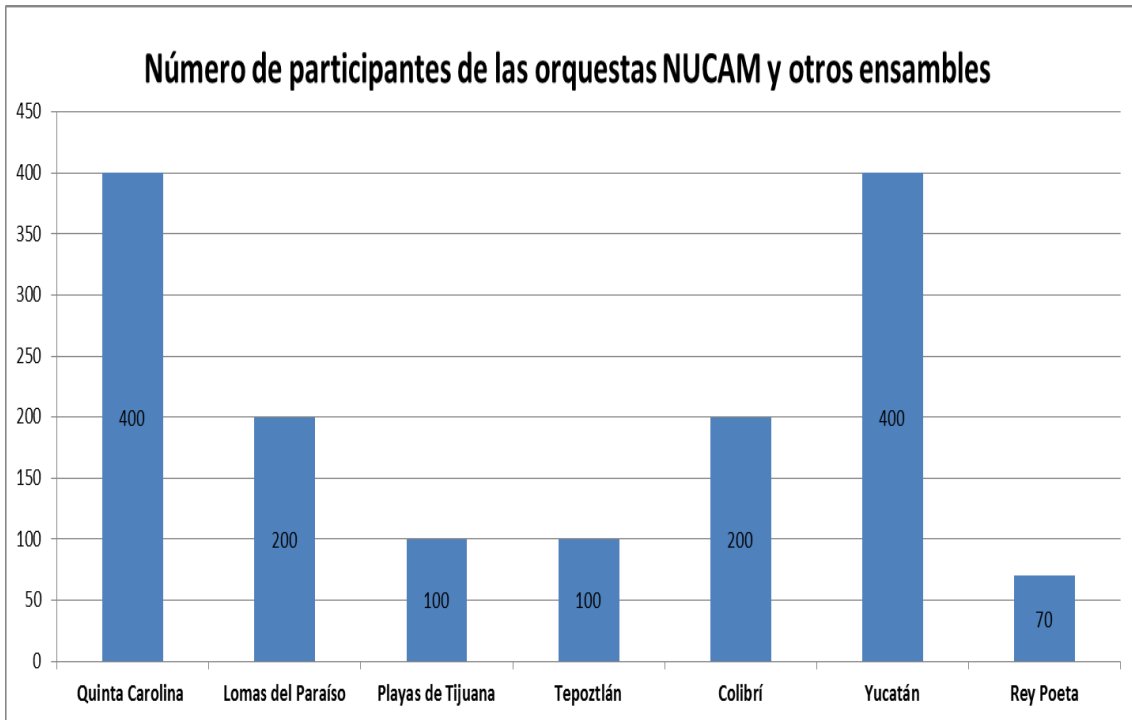


Gráfico 3. Características socioeconómicas y culturales. Censo de alumnos en las orquestas.

A su vez el siguiente gráfico pretende mostrar la diversidad socioeconómica y cultural a través de la procedencia de la población de niños y jóvenes que tocaban dentro de las orquestas de los NUCAM.

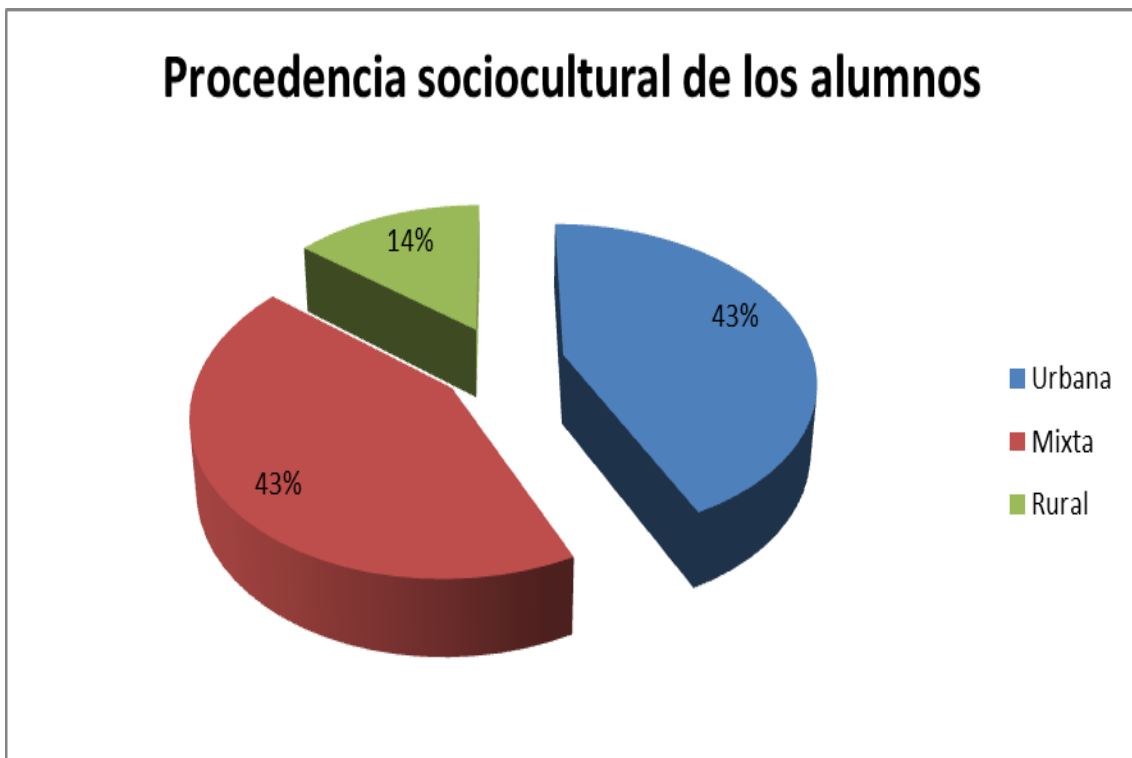


Gráfico 4. Características socioeconómicas y culturales. Procedencia de los alumnos.

7.2 Proceso de los NUCAM

Esta segunda sección pretende aportar algunas evidencias de lo que determinó el proceso de enseñanza musical dentro de las orquestas. Con los datos de que exponen las variables se ha intentado construir una perspectiva general de su desarrollo.

A manera de preámbulo, a continuación se puede visualizar en los siguientes cuadros 9 y 10, una síntesis previa de los aspectos que correspondieron a la organización del aprendizaje, tales como la planeación del curso, ejemplos de metodologías del instrumento utilizadas, la estructura de la clase de instrumento, así como la distribución horaria de los ensayos de la orquesta.

Al final del cuadro aparece una comparativa con la BANDIM.

NUCAM	Organización del aprendizaje		
	Planeación curso	Metodologías instrumento y orquesta	Clase de instrumento
Quinta Carolina	SNFM	“Essential Elements”, Susuki.	Grupal
Lomas del Paraíso	SNFM	“libre, al estilo venezolano, el repertorio como objetivo académico”	Grupal
Rey Poeta	Elaboración propia	Repertorio Método Suzuki	Grupal
Tepoztlán	Elaboración propia	Repertorio	Individual
Colibrí	Elaboración propia	Essential Elements, Wolfhart, Kreutzer, Susuki.	Grupal
Yucatán	Elaboración propia	Repertorio	Grupal

Playas de Tijuana	SNFM	De acuerdo al requerimiento técnico	Grupal
--------------------------	------	-------------------------------------	--------

Cuadro 9 Organización del aprendizaje I

Comparativa con BANDIM

BANDIM	SNFM	Repertorio de los encuentros	Grupal
---------------	-------------	-------------------------------------	---------------

NUCAM o agrupación	Organización del aprendizaje		
	Otras materias	Ensayos seccionales	Ensayos tutti
Quinta Carolina	Ninguna	2 de 4 hrs	1 de 4 hrs
Lomas del Paraíso	Ninguna	1 de 2 hrs	1 de 3 hrs
Rey Poeta	Solfeo	1 de 4 hrs	1 de 3 hrs
Tepoztlán	Solfeo y coro	2 de 3 y 2 hrs respectivamente	2 de 4 hrs
Colibrí	Solfeo, coro y civismo	1 de 3 hrs	3 de 3 hrs
Yucatán	Solfeo y coro	1 de 3 horas	1 de 3 horas
Playas de Tijuana	Ninguna	1 de 4 hrs	1 de 4 hrs

Cuadro 10 Organización del aprendizaje II

En este cuadro no se hace comparativa con BANDIM pues el esquema de trabajo se basa en dos encuentros anuales que duran 2 semanas el primero y una el segundo. En él se hace un trabajo intensivo de ensayos mañana y tarde, además de la gira de conciertos.

7.2.1 Características pedagógicas de los NUCAM

En esta sección se consideraron variables que llegaron a determinar el rumbo pedagógico y didáctico de la enseñanza musical dentro de las orquestas. Tanto en el cuestionario como en las entrevistas se buscó indagar con profundidad sobre el proceso de enseñanza por ser también del interés de esta investigación. La siguiente información que aparece ordenada en cada caso proviene de los ítems 9, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22 del cuestionario en línea (ver anexo 2) -como podrá observarse el número de preguntas abarca una gran parte del instrumento-, con la excepción de los NUCAM de los que se ha mencionado con anterioridad que su información proviene de las entrevistas (anexo 3).

- ***NUCAM Quinta Real***

El equipo de trabajo docente del núcleo estuvo conformado por su director, quien además cumplía funciones de profesor de algunas de las materias o instrumentos, además de un coordinador administrativo, un maestro de alientos madera, uno para alientos metal, un maestro para cuerda aguda (violín y viola) y finalmente uno para cuerda baja (cello y contrabajo).

Toda la planeación de la enseñanza para el NuCAM era dictada por el SNFM. Entre la bibliografía utilizada para la enseñanza del instrumento encontramos el método “Essential Elements”, el “Susuki”, así como el propio repertorio de la orquesta. La clase de instrumento era grupal.

Acerca de la elección del repertorio de acuerdo a las necesidades de enseñanza de la orquesta, su director comentó que de alguna manera el repertorio estaba secuenciado según el nivel del alumno, pero no completamente estructurado.

En el tema correspondiente a los ensayos se realizaba un ensayo de toda la orquesta o tutti una vez a la semana con una duración total de 4 horas, al cual se agregaban dos ensayos seccionales de 4 horas cada uno.

- ***NUCAM Colibrí***

En Huitzilac llegaron a laborar con la orquesta un maestro de alientos madera, otro para alientos metal, uno para violín y viola y finalmente uno para cello y bajo, en total cuatro profesores y su directora.

En lo relativo a la enseñanza en Huitzilac, la información recogida apunta que se utilizaban en las clases de instrumento metodologías como, por ejemplo, el “Essential Elements” y para violín los “Wolfhart”, “Kreutzer” y “Suzuki”. También se utilizaba el método de Whistler para el trabajo de 3ª y 5ª posiciones en los violines. La planeación de la enseñanza era diseñada por el propio NuCAM y de manera conjunta a otros NuCAM’s se elegían las piezas de repertorio que serían interpretadas en los encuentros.

Su clase de instrumento siempre fue grupal. Los ensayos con toda la orquesta eran una vez por semana y tenían una duración de 3 horas, mientras que los ensayos seccionales eran tres veces por semana y de 3 horas cada uno. Además del instrumentos y el ensayo de orquesta, los alumnos recibían clases de coro, solfeo y civismo.

- ***NUCAM Playas de Tijuana***

Contó con una plantilla reducida de docentes que estaba conformada por un profesor para las cuerdas agudas, es decir violines y violas; otro para cuerdas graves, cellos y contrabajos; un profesor para la sección de vientos madera, flautas, oboes, clarinetes y fagotes; un profesor a cargo de los metales, cornos, trompetas, trombones y tubas; finalmente el director se hacía cargo de la instrucción de las percusiones.

Las metodologías utilizadas para la enseñanza de los instrumentos dependían directamente de los requerimientos técnicos que demandaban las obras del repertorio. Sin variar mucho en este aspecto a los demás NUCAM, en Playas de Tijuana la clase de instrumento también era de manera grupal.

Entre el repertorio que se elegía para fines didácticos dentro de la orquesta, citan como ejemplo “Thunder and Lighting Polka” de Strauss.

En cuanto a la planeación que se seguía durante el curso, se respetaba la que dictaba el SNFM.

La distribución de ensayos era de un ensayo tutti semanal de cuatro horas y uno seccional de igual duración.

Antes de continuar con el análisis de datos del resto de NUCAM, se presenta en el siguiente gráfico una comparativa sobre las distintas formas de organizar los ensayos de las orquestas de los NUCAM, en él se observan diferencias importantes. Tres NUCAM (Quinta Carolina, Tepoztlán y Colibrí) invertían mayor tiempo a la realización de ensayos seccionales. En otros tres se observa que se invertía el mismo tiempo en ensayos tutti y seccionales (Playas de Tijuana, Yucatán. En los dos restantes (Lomas del Paraíso y Rey Poeta) se observa que en uno había un ensayo seccional de tres horas y un tutti de sólo dos horas, mientras que en el otro se puede notar que es el único que le invertía más tiempo al tutti que al seccional, 4 y 3 hrs, respectivamente.

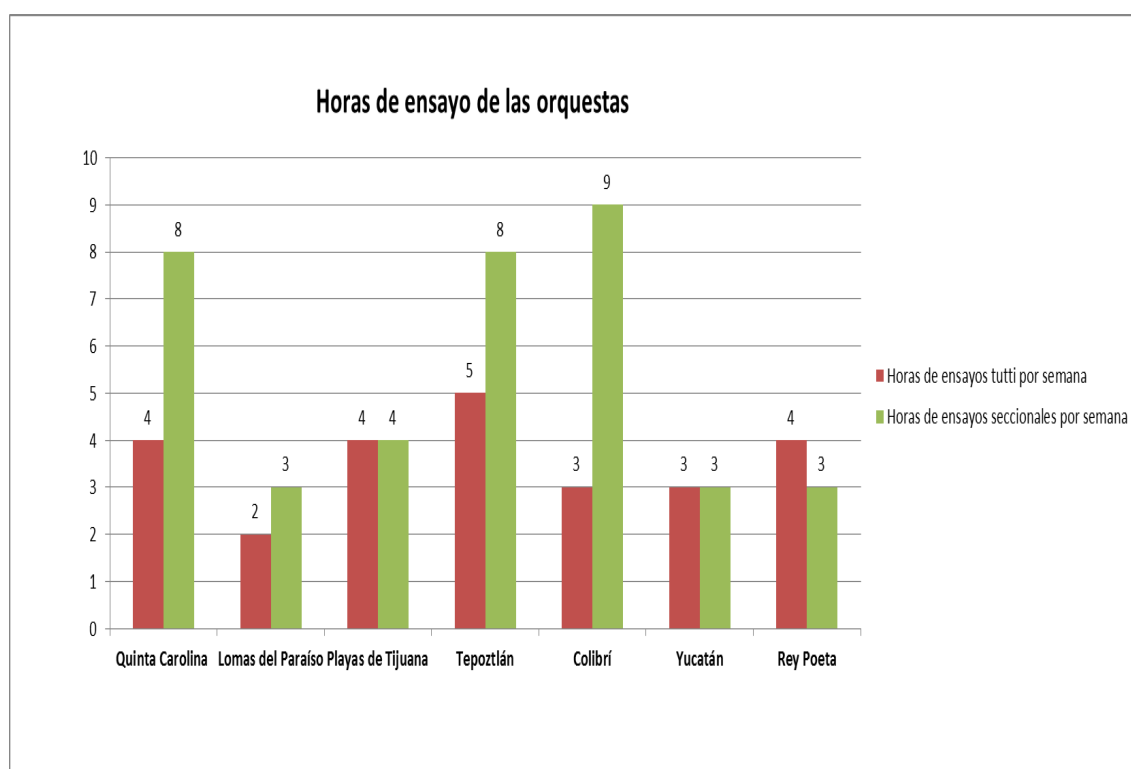


Gráfico 5. Características pedagógicas. Organización del aprendizaje. Ensayos

A continuación los siguientes NUCAM han aportado su información mediante entrevista (anexo 3). Adicionalmente a la entrevista, los NUCAM Lomas del Paraíso y Rey Poeta facilitaron información a través del cuestionario en línea.

- ***NUCAM Lomas del Paraíso***

La plantilla de docentes con la que laboró el NUCAM “Lomas del Paraíso” incluía un profesor de violín, uno de viola, un maestro para cello y uno para contrabajo. Para los instrumentos de viento contaba con un profesor para los viento madera y uno para los vientos metal. También contaban con un profesor para la percusión.

La planeación del curso era elaborada por el SNFM. Sobre la metodología empleada para la enseñanza instrumental, su director comentó *“era libre, al estilo venezolano teníamos el repertorio como único objetivo académico. Se trabajaba muy pragmático”*.

La clase instrumental, como en la mayoría de NUCAM, era grupal y la distribución de ensayos era de un ensayo “tutti” semanal de 2 horas de duración, mientras que los seccionales comenzaron a realizarse cuando llevaban cerca de un año de empezar y se les dedicaban 3 horas semanales. No existían materias de solfeo o coro, sólo de instrumento.

Sobre la elección del repertorio de acuerdo a las necesidades de enseñanza dentro de la orquesta, la información que proporciona su director es que CONACULTA era quien lo escogía, pues eran ellos quienes valoraban el nivel musical de la orquesta.

- ***NUCAM Rey Poeta***

Los alumnos de la orquesta recibían clases de solfeo y de clase de instrumento de manera grupal. Los ensayos “tutti” duraban 4 hrs y era uno por semana. Los seccionales se hacía 1 a la semana de 3 hrs. El NuCAM no contaba con un

profesor por instrumento, pero si uno para cada sección de la orquesta, es decir uno para cuerdas, uno de vientos madera, otro más de vientos metal y uno para solfeo.

Los integrantes de la orquesta no cantaban dentro del coro del NuCAM, aunque algunos procedían de él. El coro tenía su propia población de alumnos y sus actividades de manera paralela.

- ***NUCAM Tepoztlán***

Las orquestas del NuCAM Tepoztlán desarrolló su formación musical a partir de su temporada de conciertos. Por eso cada profesor diseñaba y dosificaba los contenidos de su curso, de acuerdo a las necesidades musicales que tenían las orquestas durante el año. Al respecto consideró Zuñiga que el SNFM no llegó a unificar los objetivos musicales y pedagógicos para todos los NuCAMs, por lo que cada uno seguía su propia programación y metodología. Así mismo explicó que para ubicar a los aspirantes en cada una de las orquestas, llevaban a cabo un proceso de admisión en el que los propios maestros del NuCAM eran los que determinaban con qué conocimientos previos de instrumento y de música llegaban.

El NuCAM Tepoztlán contaba con un docente para cada instrumento. Las clases de instrumento normalmente se impartían una vez por semana, aunque en algunos casos podían variar e impartirse cada quince días. Para Zuñiga fue prioritario que en el NuCAM laboraran profesores de cada instrumento y así resolver de manera más eficaz las dudas técnicas de los alumnos durante el proceso de aprendizaje individual frente al instrumento, a diferencia de aquellas orquestas donde se hace cargo de la enseñanza un solo profesor para diferentes instrumentos.

Además de su clase de instrumento, los alumnos de Tepoztlán recibían clase de solfeo, de conjuntos corales y la práctica orquestal, la cual se distribuía en 4 ensayos seccionales de 2 hrs cada uno y 2 ensayos tutti que sumaban 5 hrs.

- *NUCAM Yucatán*

Para cuando el SNFM inició el programa de los NUCAM en 2008, en Yucatán, al igual que sucedió en otros NUCAM de diversas partes de la República, ya existía un proyecto orquestal previo. Tenían los espacios definidos, al igual que su forma de trabajar, por lo que el programa prácticamente sólo adoptó a las orquestas. Fue el caso del NUCAM Yucatán.

Aún así, Chan aseguró que el SNFM respetó siempre su modo de operar hasta entonces y permitió que hubiera continuidad en el proyecto. Además Chan señaló durante la entrevista, al igual que los demás núcleos estaban obligados con el SNFM a presentar informes de toda la actividad que desarrollaban y mantener comunicación continua, por lo que su relación laboral y musical con ellos y los demás núcleos siempre fue afectiva y amistosa.

Su estructura se componía de 18 instructores para los 4 centros que gestionaba el NUCAM. Esto era diferente de lo que marcaba SNFM, es decir 18 instructores por cada núcleo, con lo cual ellos en teoría tendrían que contar con 72 instructores, por ser cuatro centros. Se hacía un ensayo seccional de 3 hrs y un tutti también de 3hrs.

El gráfico que se ubica en la siguiente página, muestra un contexto general de las diferentes plantillas docentes con las que cada NUCAM desarrollo el programa durante su funcionamiento. La BANDIM en cada encuentro cuenta con una plantilla docente de 9 maestros de instrumentos de viento y uno más de percusión.

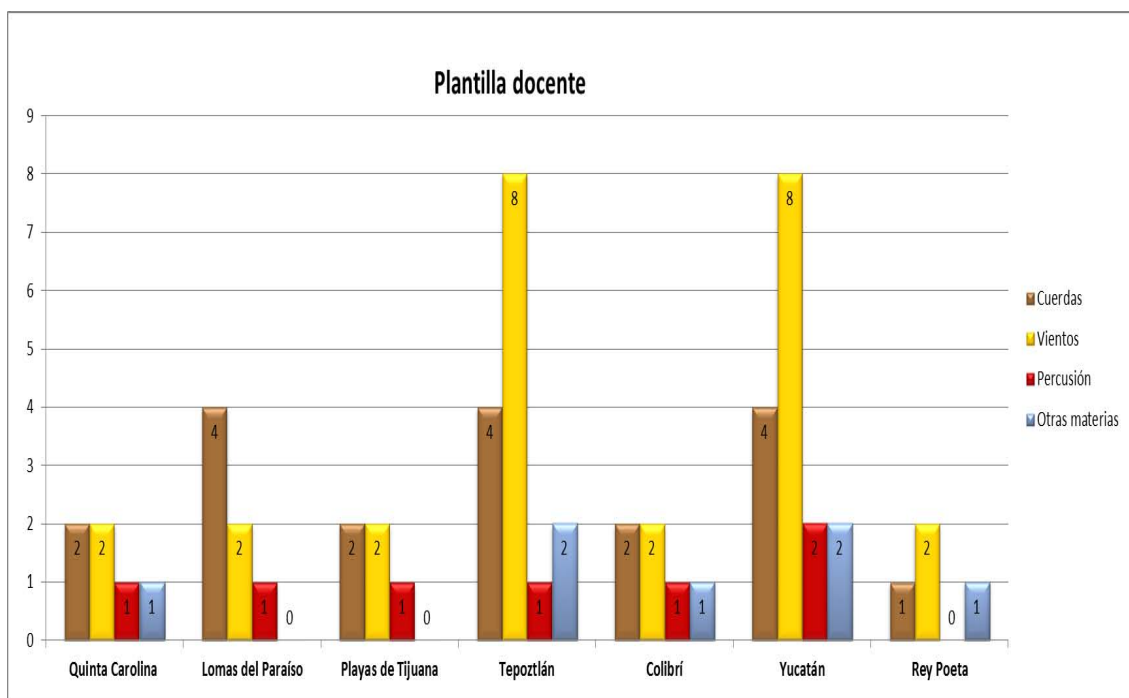


Gráfico 6. Características pedagógicas. Personal docente

Al analizar el gráfico anterior se pueden distinguir diferencias considerables. Los NUCAM Tepoztlán y Yucatán contaban con una plantilla extensa. Si se considera el gráfico 1, se puede observar que Tepoztlán tenía una aportación anual de \$1200 pesos y una población de cerca de 100 alumnos, mientras que en Yucatán tenían un aproximado de 400 niños, no contribuían con ninguna aportación al NUCAM y tuvo casi la misma plantilla de docentes.

En cuanto al resto se nota un cierto equilibrio, excepto en Rey Poeta, donde se observa una plantilla muy reducida.

Para ampliar esta perspectiva, en los cuadros que figuran a continuación, se plasma la información de manera más específica, es decir por instrumento:

El cuadro 11 muestra de otra forma las diversas plantillas docentes correspondiente a los instrumentos de cuerda. Se puede tener una perspectiva del trabajo en cada sección de cuerda. En cuatro NUCAM un mismo maestro se hacía cargo de las cuerdas agudas y otro de las graves, excepto Rey Poeta donde el violinista se hacía cargo de todos. En los otros NUCAM hubo otras posibilidades.

NUCAM	Docentes				
	Instrumentos de cuerda				
	Violín	Viola	Violoncello	Contrabajo	Total
Quinta Carolina	1	0	1	0	2
Lomas del Paraíso	1	1	1	1	4
Rey Poeta	1	0	0	0	1
Tepoztlán	1	1	1	1	4
Colibrí	1	0	1	0	2
Yucatán	2	1	1	1	5
Playas de Tijuana	1	0	1	0	2

Cuadro 11 Características pedagógicas I

Del mismo modo, el siguiente cuadro muestra los datos referentes a los profesores de instrumentos de viento madera, viento metal y percusión. Podemos notar un cierto equilibrio al observar que 5 de los NUCAM cuentan con un total de 3, mientras otro solo tiene 2. De los 2 con mayor plantilla, hicimos ya un análisis en el gráfico 5.

NUCAM	Docentes			
	Instrumentos de Viento Madera, Viento Metal y Percusión			
	Maderas	Metales	Percusión	Total
Quinta Carolina	1	1	1	3
Lomas del Paraíso	1	1	1	3
Rey Poeta	1	1	0	2
Tepoztlán	4	4	1	9
Colibrí	1	1	1	3
Yucatán	4	4	2	10
Playas de Tijuana	1	1	1	3

Cuadro 12 Características pedagógicas I

Para terminar de mostrar las diferencias entre las plantillas docentes de los NUCAM, el cuadro N° 13 presenta los datos correspondientes a otras materias que se impartan además del instrumento. En ellas también se incluye la actividad coral, que a pesar de lo escasa que fue, en 3 NUCAM sí estaba

presente. Un detalle positivo es que al menos en 5 de los NUCAM se impartía el solfeo. Por último en Colibrí además de la clase de solfeo y coro, se daba clase de civismo.

NUCAM	Docentes			
	Solfeo	Coro	Otras materias	Total
Quinta Carolina	1	0	0	1
Lomas del Paraíso	0	0	0	0
Rey Poeta	1	0	0	1
Tepoztlán	1	1	0	2
Colibrí	1	1	1	3
Yucatán	1	1	0	2
Playas de Tijuana	0	0	0	0

Cuadro 13 Características pedagógicas I

7.3 Resultados de los NUCAM

En esta tercera y última sección convergen los datos que ofrecen una visión de cual era la realidad musical en los repertorios de las orquesta y agrupaciones, cuáles eran sus alcances interpretativos y también sus limitantes. Se muestra además el posible impacto sociocultural que llegaron a generar tanto en los propios niños y jóvenes que participaban en ellas, como en el entorno inmediato de su comunidad y quizá aquellas otras a las que pudieran haber compartido sus conciertos o actividades musicales.

Se añade un breve apartado donde se dan a conocer las fortalezas y las debilidades detectadas durante su desarrollo. Finalmente se da a conocer cual fue su destino una vez que concluyera la etapa de los NUCAM.

7.3.1 Impacto sociocultural de los NUCAM

La información plasmada en este apartado arroja los comentarios escuetos de quienes participaron en la resolución del ítem 3, del cuestionario.

- ***NUCAM Quinta Real***

Según apunta su director, tuvo un impacto considerable en el desarrollo social y comunitario de la ciudad. Además de contribuir al desarrollo cultural y artístico de su comunidad, detectar y atender nuevos talentos. También han sido inspiración para el Sistema Musical Se' Wá.

- ***NUCAM Colibrí***

Para su directora la principal meta de la orquesta fue brindar un desarrollo integral a los niños y jóvenes de Huitzilac y municipios aledaños, con lo cual mejoraran su autoestima y adoptaran hábitos, tales como la disciplina, que pudieran aplicar en otros ámbitos.

El impacto que llegó a generar era tal que el gobierno se fijó más en la comunidad, en que podían lograr cosas bellas y de calidad a través del trabajo en grupo, con disciplina y un importante apoyo de las familias y por parte de la comunidad.

Igualmente se destaca la creación de una conciencia cívica donde los niños y jóvenes se preocupan por su comunidad en cuestiones medioambientales, además de la camaradería y la resolución de conflictos.

- ***NUCAM Playas de Tijuana***

Sobre el impacto que generó el programa orquestal del NUCAM Playas de Tijuana, comentó su director que lo más destacable era la integración familiar que se observó a lo largo del desarrollo musical de los niños y jóvenes que participaban. No sobra recordar las dificultades socioeconómicas y culturales que vive la ciudad fronteriza de Tijuana, así como sus urbanizaciones colindantes.

La información de los NUCAM que aparece a continuación proviene de sus respectivas entrevistas (anexo 3). Además los NUCAM Lomas del Paraíso y Rey Poeta han respondido el cuestionario en línea.

- ***NUCAM Lomas del Paraíso***

Aunque el funcionamiento del núcleo estaba enfocado a lo que el SNFM perseguía, es decir a desarrollar un proyecto social de inclusión, en “Lomas del Paraíso” siempre buscaron alcanzar la excelencia musical, de lo cual estaba convencido su director, para quien era su principal meta musical (ítem 3).

El desarrollo de la orquesta dentro de su comunidad tuvo mucha aceptación por parte de esta, según lo expresó su director, quien señaló además que en los primeros años gozaron de mucha difusión por parte de los medios de comunicación locales, lo cual contribuyó a ése impacto.

- ***NUCAM Rey Poeta***

Vázquez (2012), señaló en entrevista que a su orquesta se acercaban niños y jóvenes de entre 6 y 23 años de edad, sin conocimientos musicales previos, comenzaban su proceso de aprendizaje a partir de la enseñanza de su instrumento musical dentro de la orquesta. Esto comenzó a generar un cambio cultural en el entorno inmediato de los niños y jóvenes que realizaban la actividad. Además en el cuestionario (ítem 3) agregó que *“los padres de familia apoyaron mucho más por que el proyecto cambió sus vidas. Que los integrantes fueron superándose en su entorno y que todo fue una cadena de favores”*.

- ***NUCAM Tepoztlán***

Al hablar de los resultados del NUCAM durante la entrevista, Zuñiga señaló que hasta el 2012 no se otorgaba ningún documento acreditativo de los estudios que aquí se realizaban, comentó que era una gestión que llegó a

realizar con el SNFM y la SEP⁶⁶. En la orquesta, en 2012 ya existían jóvenes con interés de ingresar a conservatorios y escuelas superiores de música en las que pudieran continuar con sus estudios académicos de manera oficial. Esto generó un impacto cultural en la comunidad, pues anteriormente no había niños y jóvenes que aspiraran a su profesionalización como músicos.

El mismo explicaría que la razón de que no se planteara una acreditación oficial por parte del SNFM y propiamente de la SEP, en parte se debió a que la actividad académica de los NuCAM no tenía como objetivo principal la formación musical del alumno, si no más bien su integración social a partir de la convivencia dentro de la orquesta. Afirmación que se llegó a corroborar en su momento, cuando al entrevistar en 2013 al Coordinador Nacional del SNFM, Eduardo García Barrios, comentó que, por encima del trabajo musical, lo más importante del proyecto de las NuCAM era la creación del tejido social en los lugares donde se implementaban, que normalmente suelen ser sitios con una tremenda marginación.

- ***NUCAM Yucatán***

De acuerdo a como lo comentó su director en entrevista, el impacto social alrededor de los niños mayas fue evidente. Y nos explicó que la situación que vivió la comunidad maya en tiempos de la conquista de los españoles, es algo que quedó muy impregnado, sobre todo en la comunidad indígena. La división social que se vive desde entonces ha sido muy marcada entre estratos sociales y raza, por lo que la orquesta fue siempre un vínculo de unión entre todas esas divisiones. Chan exponía que los niños mayas que llegaban al núcleo, generalmente lo hacían de manera indisciplinada, herméticos socialmente e incluso con pocas aspiraciones académicas, pero al paso de algunos meses de tocar dentro de la orquesta, comenzaban los cambios a percibirse, mejor comportamiento social y también más ilusionados por forjarse un futuro vocacional distinto al que pensaban al momento de comenzar con la orquesta.

⁶⁶ Secretaria de Educación Pública.

En el NUCAM de la Ciudad de Mérida se enfocaron en los sectores más vulnerables que se encuentran al sur de la ciudad, sin negar la posibilidad de que la gente con poder adquisitivo participara igualmente en el programa. El NUCAM de Yucatán fue un proyecto social en el que no había ningún impedimento cultural, económico, político o religioso que fuera obstáculo para poder participar dentro de la orquesta. Al ser social, no existía la exigencia de contar con conocimientos musicales previos, a diferencia de un proyecto musical que requiere de pruebas de acceso para detectar el nivel teórico y práctico y con ello ubicar a los alumnos al ingresar a la orquesta.

7.3.2 Características y logros musicales de los NUCAM

Para este apartado se intentó hacer un sencillo recuento de las obras musicales más representativas que hayan formado parte de su repertorio a lo largo de su desarrollo. A pesar de lo limitado, es posible observar cómo coinciden en la interpretación de algunas obras, lo cual da un indicio de la influencia del SNFM al momento de dotarlos del material de partituras y la planeación, en la mayoría de los casos. También se les consultó sobre el mayor reto de la orquesta.

La información de los NUCAM que participaron mediante cuestionario, corresponde a los ítems 20 y 21.

- ***NUCAM Quinta Real***

Sobre el repertorio, que aunque no estaba estructurado completamente, sí se vigiló secuenciarlo según el nivel del alumno. También se mencionan las obras más destacadas que fueron interpretadas por el conjunto instrumental: “Danzón No. 2” y “Conga del fuego nuevo” de Arturo Márquez y el “Huapango” de José Pablo Moncayo. Su mayor reto siempre fue el poder interpretar las versiones originales de las partituras del repertorio.

- ***NUCAM Colibrí***

Del repertorio de la orquesta del NuCAM en Huitzilac, destacan piezas como “La Pantera Rosa”, “la Negra”, “Nereidas”, Sinfonía de Telemann, “International Medley”, Beatles “Medley”, “Romeo y Julieta” de Prokofiev, los “Piratas del Caribe”, “Yellow” y “Viva la Vida”.

- ***NUCAM Playas de Tijuana***

Una de las principales metas que perseguían en Playas de Tijuana, expresó su director, fue la de formar una buena generación de jóvenes músicos comprometidos con su comunidad.

De las obras más destacadas de su repertorio, la orquesta llegó a interpretar Escenas de Ballet, de Brown, Hummel Concertante de J. Hummel, Obertura Rusa de Tchaikovsky, 2 Tangos de dominio popular y la obra de Strauss del ejemplo de obras elegidas con fines didácticos.

Los siguientes NUCAM han aportado su información a partir de las entrevistas. En el caso de los NUCAM Lomas del Paraíso y Rey Poeta además han respondido el cuestionario en línea.

- ***NUCAM Lomas del Paraíso***

Entre las obras que destacan de su repertorio, se mencionan, en versión original: “Huapango” de J. P. Moncayo, “Danzón N° 2” y “Conga del fuego nuevo” ambas de Arturo Márquez, “Danza de los titiriteros de Rimsky Korsakov. El resto del repertorio que les distribuía CONACULTA a través del SNFM eran obras orquestales facilitadas, que para su director eran del repertorio orquestal conocido.

- ***NUCAM Rey Poeta***

Se destacan las obras “Pompa y Circunstancia” de E. Elgar, “Obertura Mexicana” de M. Isaac y “Danza de los chinelos” de dominio popular.

- ***NUCAM Tepoztlán***

Del repertorio del NUCAM Tepoztlán destacan obras como la que le estrenaron al compositor R. Rodríguez, la “Canción de los Niños”, el “Danzón N°2 de A. Márquez, “Huapango” de J.P. Moncayo y “Conga del fuego nuevo”, también del compositor Arturo Márquez.

- ***NUCAM Yucatán***

Las características musicales que identificaron al NUCAM Yucatán fue el haber contado con cuatro orquestas, que al juntarse formaban la Orquesta Sinfónica Infantil de Yucatán, Luis G. Garabito. Dos veces al año se juntaban para realizar conciertos en el Teatro Peón Contreras, en la Ciudad de Mérida. De esa orquesta se hacía una selección de 60 niños que formarían la Orquesta Sinfónica Infantil de Yucatán, Pedro Hoil Calderón. Estos niños iniciaron en el 2009. Finalmente al igual que en Venezuela la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar es la orquesta insignia, en el Núcleo de Yucatán lo fue la Orquesta Sinfónica Juvenil de Yucatán Daniel Ayala Pérez. De esta orquesta se elegían a los 18 elementos más destacados para encomendarles la tarea de instruir musicalmente a todos los niños y jóvenes de las demás orquestas y propiamente los núcleos.

Sobre la actividad coral que se desarrollaba en los núcleos de manera paralela y complementaria a la actividad orquestal de los núcleos, Chan mencionó, que cuando los alumnos no estaban tocando, estaban cantando. Sin embargo eran conscientes de lo que aún faltaba por potenciar y mejorar aún más la actividad. El coro infantil insignia fue el Coro Infantil Cesario Chan Blanco.

En los anexos 1 se ubica el cuadro N°17, el cual ilustra las obras más representativas de los repertorios de las orquestas de los NUCAM durante el desarrollo del programa.

7.3.3 Fortalezas y debilidades de los NUCAM

Los ítems 23, 24 y 25 del cuestionario en línea, facilitan los datos que conforman esta última sección de los resultados. Finalmente se cierra el apartado de cada NUCAM con la información básica de la situación actual de su orquesta, concretamente si emigraron a las “Agrupaciones Musicales Comunitarias” o funcionan de manera autónoma.

- ***NUCAM Quinta Real***

El director de la agrupación hace referencia sobre las fortalezas que logró conseguir la orquesta durante el programa de NUCAM’s, de todas destaca tres. La primera es haber logrado reunir una plantilla de 15 profesores para su plantilla docente, otra fue el lograr la alianza estratégica con Fundación Azteca y finalmente la participación en los Encuentros Nacionales de Orquestas.

Así mismo habló de tres debilidades, como la falta de interés institucional, la falta de cohesión a nivel nacional e institucionalmente tener metas poco claras.

Funcionamiento en la actualidad

El NUCAM “Quinta Carolina” emigró al actual programa de “Agrupaciones Musicales Comunitarias”, que gestiona el CONACULTA a través del Sistema Nacional de Fomento Musical SNFM.

- ***NUCAM Colibrí***

En relación a las fortalezas que se obtuvieron en la orquesta durante su etapa como NUCAM, su directora apunta que fueron, entre otras, el haber alcanzado un nivel de interpretación del instrumento bastante aceptable, disfrutar de un amplio repertorio de obras musicales diversas y por último el haber sido invitados a eventos y ferias en todo el Estado de Morelos y en otros estados de la República.

Por el contrario las debilidades que se manifestaron durante el programa fueron principalmente el tema de convencer a las autoridades y a los maestros de la orquesta sobre el valor del programa, de los beneficios que aporta a la juventud

y a la comunidad. Una más fue la relación entre padres, la cual en ocasiones existieron conflictos y dificultades de organización entre ellos. Y por último y una que requiere especial atención es la problemática sobre las niñas de la orquesta que se embarazan a temprana edad y tienen que dejar los estudios y la orquesta.

Funcionamiento en la actualidad

El NUCAM “Colibrí” al no llegar a acuerdos con las autoridades del SNFM que permitieran conservar la colaboración mutua, no emigró al actual programa de “Agrupaciones Musicales Comunitarias”, que gestiona el CONACULTA a través del Sistema Nacional de Fomento Musical SNFM.

- ***NUCAM Playas de Tijuana***

Como fortalezas que obtuvieron a lo largo de su desarrollo, en Playas de Tijuana apuntan que las principales fueron proveer a jóvenes de una actividad extraescolar, brindar una oportunidad de vida en la música a los jóvenes y finalmente generar un espacio de convivencia comunitaria.

Entre sus debilidades se encuentran la poca o nula capacidad de decisión de las autoridades locales a la hora de gestionar, elegir el repertorio y concertar las presentaciones o conciertos.

Funcionamiento en la actualidad

El NUCAM “Playas de Tijuana” emigró al actual programa de “Agrupaciones Musicales Comunitarias”, que gestiona el CONACULTA a través del Sistema Nacional de Fomento Musical SNFM.

Los siguientes NUCAM aportaron la información correspondiente a este apartado mediante la entrevista. En el caso de Lomas del Paraíso y Rey Poeta también participaron con el cuestionario en línea.

- ***NUCAM Lomas del Paraíso***

Como principal fortaleza alcanzada por este NUCAM, su director señala que *“la consolidación del proyecto completa, es un logro del tiempo que funcionamos como NUCAMs.*

Sobre las debilidades respondió el haber carecido de coordinaciones tan específicas como las que tienen ahora. Otra debilidad que considera su director es la percepción que tuvieron del desinterés total por parte de Enrique Barrios, quien fue el Coordinador Nacional del SNFM de esa etapa. Finalmente apuntó como una debilidad haber estado muy cerca de ser fusionados con el proyecto Fundación Azteca.

Funcionamiento en la actualidad

El NUCAM “Lomas del Paraíso” emigró al actual programa de “Agrupaciones Musicales Comunitarias”, que gestiona igualmente el CONACULTA a través del Sistema Nacional de Fomento Musical SNFM.

- ***NUCAM Rey Poeta***

Las fortalezas que en Rey Poeta llegaron a desarrollar a partir de la práctica de la música orquestal están los valores de la amistad entre todos sus integrantes, el aprender a ser tolerantes en todo momento y finalmente en brindarles fuerza y seguridad como individuos.

En cuanto a las debilidades que apuntan hacen un especial énfasis en la mala gestión por parte del gobierno, las autoridades no los apoyaron en aspectos fundamentales como el tema de la sede para la orquesta y además dificultaban la continuidad de los proyectos.

Funcionamiento en la actualidad

El NUCAM “Rey Poeta” emigró al actual programa de “Agrupaciones Musicales Comunitarias”, que gestiona igualmente el CONACULTA a través del Sistema Nacional de Fomento Musical SNFM.

- ***NUCAM Tepoztlán***

Las fortalezas alcanzadas por el proyecto en Tepoztlán han sido el lograr una convivencia muy positiva entre niños y jóvenes del propio municipio y los municipios vecinos, entre los que se incluye la capital del estado. Una fortaleza más es el darle continuidad a la orquesta que empezó varios años antes de que se crearan los NUCAM, después desarrollarse dentro del proyecto y posteriormente al concluir la etapa como tal y haber evolucionado el programa a “Agrupaciones Musicales Comunitarias”, lograrse mantener como orquesta independiente de dicho programa.

De sus debilidades se puede decir que no contaron con una planeación clara y conjunta entre todos los NUCAM. Tomaron la iniciativa de crear cursos de especialización para directores de orquesta en los que se invitaba a tocar a los integrantes de las orquestas Colibrí y La Vecindad, por ubicarse muy cerca de Tepoztlán y dichas orquestas no aprovechaban esos espacios de formación, ni tampoco permitían el intercambio con los integrantes de la orquesta de Tepoztlán. Por último una debilidad más que se observa es la percepción de que tuvieron poca claridad de los objetivos que perseguía el SNFM durante el desarrollo de los NUCAM.

Funcionamiento en la actualidad

El NUCAM “Tepoztlán” no logró establecer los acuerdos necesarios para emprender el nuevo proyecto presentado por las autoridades, por lo que no emigró al actual programa de “Agrupaciones Musicales Comunitarias”, que gestiona el CONACULTA a través del Sistema Nacional de Fomento Musical SNFM.

- ***NUCAM Yucatán***

Entre las fortalezas que caracterizaron al NUCAM Yucatán está el haber acercado la música orquestal a comunidades mayas y con ello aprovechar su participación junto a los cuatro centros para llevar a cabo un intercambio cultural con niños y jóvenes que no pertenecían a dichas comunidades. Por

otro lado la participación de los niños mayas en las orquestas les permitió adquirir mayor perspectiva sobre las posibilidades vocaciones a las que podían tener acceso, lo cual los motivó a buscar ampliar su formación no sólo en el aspecto musical, si no además en el académico. Finalmente una fortaleza más fue el haber logrado constituir todas las orquestas que representaban al NUCAM a lo largo y ancho del Estado y fuera de él.

En relación a sus debilidades se puede observar que no contaban con suficiente personal docente para atender los cuatro centros que constituían el NUCAM, esos cuatro centros en si tenían una estructura de NUCAM, por lo que era necesario un mayor número de profesores para atenderlos.

Funcionamiento en la actualidad

Actualmente participa en el programa de Agrupaciones Musicales Comunitarias.

En las siguientes páginas se añaden dos últimos cuadros a manera de síntesis de lo que se ha expuesto en el presente apartado. En ellos se puede apreciar una perspectiva general de las fortalezas y debilidades en todos los NUCAM. También se considera una comparativa con BANDIM.

NUCAM	Fortalezas del programa de los NUCAM		
	A	B	C
Quinta Carolina	Al finalizar la etapa como NUCAM se logró reunir una plantilla docente de 15 profesores.	Alianza estratégica con Fundación Azteca	Participación en Encuentros Nacionales
Lomas del Paraíso	Consolidación del proyecto completo.	Ser un proyecto social que busca también la excelencia musical	Lograr un buen nivel interpretativo musical
Rey Poeta	Ofrecer un espacio para el aprendizaje musical	Integrar en una orquesta a niños y jóvenes de diferentes edades	Dar continuidad al proyecto
Tepoztlán	Integración social de niños y jóvenes	Dar continuidad al proyecto	Establecer lazos de colaboración con orquestas en el extranjero
Colibrí	Lograr un nivel de interpretación aceptable	Ser invitados a eventos y ferias dentro y fuera del Estado	Crear una conciencia cívica donde se preocupan por su comunidad en cuestiones de medio ambiente.
Yucatán	Generar cuatro centros de enseñanza musical distribuidos en el estado	Fomentar la inclusión social de las comunidades mayas de Yucatán	Dar atención a los cuatro centros y sus orquestas con una plantilla reducida
Playas de Tijuana	Proveer a jóvenes de una actividad extraescolar	Dar una oportunidad de vida en la música a jóvenes.	Generar un espacio de convivencia comunitaria

Cuadro 14 Fortalezas de la orquesta y el programa.

BANDIM	Reunir a niños y jóvenes músicos de diferentes partes y culturas de la República	Brindar un espacio de perfeccionamiento técnico musical y de retroalimentación entre los participantes	Generar y sensibilizar nuevo públicos
---------------	--	--	---------------------------------------

Comparativa con BANDIM

NUCAM	Debilidades del programa de los NUCAM		
	A	B	C
Quinta Carolina	Falta de interés institucional	No había cohesión a nivel nacional	Metas poco claras
Lomas del Paraíso	No tenían las coordinaciones tan específicas como lo son ahora bajo el nuevo esquema de "Agrupaciones Comunitarias Musicales"	Desinterés total por parte del Coordinador Nacional de ese período, Enrique Barrios	El riesgo a ser fusionados con Fundación Azteca
Rey Poeta	No contar con instalaciones cedidas por el gobierno	No recibir los recursos por parte del gobierno	La gestión del gobierno.
Tepoztlán	No contar con una planeación conjunta para todos los NUCAM	No realizar reuniones de trabajo con los profesores de los demás NUCAM.	Poca claridad de los objetivos que perseguía SNFM
Colibrí	Convencer a autoridades y maestros del valor, principalmente social, que tiene el programa	Embarazos prematuros de alumnas muy jóvenes, expuestas a dejar la orquesta.	La percepción de los alumnos sobre las oportunidades es que "no importa cuánto te esfuerces si no tienes contactos para lograrlo"
Yucatán			
Playas de Tijuana	Poca o nula capacidad de decisión local en lo referente a: Repertorio, gestión y presentaciones		

Cuadro 15 Debilidades de la orquesta y el programa.

BANDIM	No hacer una selección objetiva de los integrantes que participan en los encuentros.	No elaborar y seguir una planificación didáctica más rigurosa	Abarcar repertorios para las giras de conciertos en los que priman la exhibición de los niños y jóvenes, sobre objetivos de aprendizaje musical e integración social.
---------------	--	---	---

Comparativa con BANDIM

7.4 Otras alternativas de acceso a la enseñanza musical en México.

Este apartado se dedica al análisis de datos de la información recuperada en la Banda Sinfónica Infantil y Juvenil de México (BANDIM), otro programa que gestiona el SNFM. Junto al análisis de fuentes documentales de las instituciones que aparecen en el capítulo 2, la información de este apartado expone las alternativas de acceso a la enseñanza musical.

Del análisis de datos de la BANDIM en relación a las condiciones, el proceso y los resultados también se han extraído los elementos de comparación de algunos de los cuadros que se han venido presentando con anterioridad durante los apartados dedicados a los NUCAM. Además de los cuadros, la comparativa con los NUCAM continua más adelante, pues ocupa parte de los temas que se discuten en el siguiente capítulo.

Se elaboraron notas de campo realizadas en las oficinas de la coordinación de bandas del SNFM en las que se recogió información gracias al personal administrativo, así como en los encuentros de verano y otoño de 2012 donde equipo docente y logístico también aportaron la información con la que se ha elaborado el análisis de datos de esta apartado.

7.4.1 Condiciones.

- *Antecedentes de la Banda Sinfónica Infantil y Juvenil de México (BANDIM)*

La BANDIM se crea en el 2011 a través del SNFM, no tiene sede fija pues se reúne en dos encuentros nacionales al año, en diferentes ciudades del país. En esos encuentros se realiza un campamento musical de formación y preparación del repertorio de cara a la gira de conciertos por diferentes estados de la República, con la que se cierra el campamento musical.

- ***Gestión y recursos***

Para los Encuentros Nacionales se gestionaban los recursos a través de CONACULTA, quien mediante convenios con los gobiernos de los estado se distribuían los gastos que generaban tanto la organización de los campamentos, como de las giras de conciertos.

Los alumnos no pagaban ninguna aportación por participar en los encuentros. A los niños y jóvenes que eran seleccionados para conformar la banda se les cubrían los gastos de transporte desde su lugar de origen hasta el lugar del encuentro, además de los gastos de hospedaje y alimentación durante el tiempo que duraba.

Los instrumentos de la BANDIM eran propiedad de cada uno de los participantes, salvo las percusiones, que habitualmente son propiedad de la banda o ésta gestiona su alquiler.

- ***Características socioeconómicas y culturales***

Algo que caracteriza a la BANDIM es la gran diversidad socioeconómica y cultural de los niños y jóvenes que participan en cada encuentro nacional, pues al ser representativa de todo el país para integrarla se hace una selección de aspirantes de todas los estados de la República Mexicana, buscando lograr esa representatividad.

El número de participantes oscila entre los 90 y 110 músicos en cada encuentro, algunos de ellos llegan a repetir la experiencia, mientras que otros participan por primera vez, lo cual limita a la agrupación a tener una continuidad en su formación, por no contar siempre con los mismos alumnos. Aún así la experiencia social y cultural que niños y jóvenes se llevan en cada encuentro es de gran valor, además es algo que trasladan a sus agrupaciones de origen, tanto bandas sinfónicas como orquestas, donde regularmente tocan y reciben enseñanza musical.

7.4.2 Proceso

- *Características pedagógicas*

La plantilla de docentes de la BANDIM, aunque varía en cada encuentro, suele ser entre 8 y 10 profesores. Siempre se busca conformar un equipo con capacidad para solventar las necesidades musicales y técnicas al momento de preparar el repertorio que se interpretará en la gira de conciertos. La plantilla de profesores auxilia al director de la banda en los ensayos seccionales y en los generales, en los que están en permanente vigilancia de sus secciones de instrumentos para auxiliarlos en posibles dificultades técnicas.

Los niños y jóvenes que han sido seleccionados de diversas bandas y orquestas de toda la República, previamente han preparado las partituras de las obras del repertorio con ayuda de sus maestros en la agrupación musical de origen, pues el propósito es llegar al encuentro y aprovechar el conocimiento de las partituras para abordar cuestiones técnicas del instrumento en un formato de clases de especialización, lo cual les beneficia mucho.

La planeación esta diseñada por el SNFM y la metodología utilizada en cada instrumento puede variar de acuerdo al profesor responsable, sin embargo, se enfoca más el trabajo de enseñanza desde el propio repertorio.

Cada año se realizan dos encuentros. En verano, mientras son las vacaciones escolares, se realiza el primero que tiene una duración de dos semanas. La primera semana está dedicada a la preparación del repertorio. Normalmente se distribuyen sesiones de ensayos seccionales y “tutti”, tanto matutinos como vespertinos. Además se planifican actividades extra-musicales, principalmente deportivas y de juegos, que ayudan a sociabilizar e integrar a los participantes. La segunda semana está dedicada a la gira de conciertos que presenta la BANDIM. Después en otoño se lleva a cabo el segundo encuentro del año, en donde se intenta reunir a la misma selección de niños. En este segundo

encuentro de una semana se repasan las obras del repertorio de verano, quizá se llega a conocer un par de obras nuevas y se realiza otra gira de conciertos por diversos estados de la República, normalmente otra lista de lugares que no fueron visitados en la gira de verano.

7.4.3 Resultados

- *Características y logros musicales*

En el 2º y 3er. Encuentro Nacional de su repertorio durante las giras destacaron las obras “Primera Suite en Eb” de G. Holst, “Fanfarria para un hombre común” de A. Copland, el “Huapango” de J.P. Moncayo y “Danza Bacanal de Sansón y Dalila” de C. Saint-Sans”.

- *Fortalezas, debilidades y actualidad*

En relación al análisis de las fortalezas de la BANDIM se desprende el poder reunir a niños y jóvenes músicos de diferentes regiones del país, logrando así un espacio para el intercambio del conocimiento y experiencia musicales, además del intercambio cultural y de costumbres. Las experiencias adquiridas son las que comparten ellos a su vez con los compañeros de su agrupación de origen, aquellos que no participaron en el encuentro, permitiendo con eso beneficiarlos de ese intercambio también.

Otra fortaleza presente, al igual que en los NUCAM, es la posibilidad de generar nuevos públicos, sensibilizarlos a otros estilos y géneros musicales. Regularmente la gira de conciertos que hacen en cada encuentro intenta visitar lugares donde la oferta cultural es sencilla, para así acercar la música de banda a comunidades donde probablemente no llegan a tener este tipo de agrupaciones o de conciertos.

Una fortaleza muy importante es que al momento de realizar la selección de los integrantes para los encuentros de la BANDIM, se les da un reconocimiento a

los niños y jóvenes que se esfuerzan por mejorar en lo individual y lo colectivo dentro de sus respectivas agrupaciones.

Las debilidades de la BANDIM que pueden señalarse comienzan por el no poder realizar más encuentros durante el año, de tal modo que más niños y jóvenes se beneficien de la experiencia. Otra debilidad que se registra es que no se elaboran planificaciones pedagógicas más rigurosas. Y una más es aquella sobre los repertorios de las giras de conciertos. Normalmente se abarcan obras en las que prima la exhibición de la banda y no aquellas obras en las que su selección denote un criterio visto desde una perspectiva más didáctica.

III Discusión y conclusiones

Capítulo 8

Discusión

El siguiente ejercicio de discusión servirá para contrastar los resultados del análisis de datos con la información de las fuentes documentales del marco teórico.

Para la investigación tiene especial importancia contrastar la fundamentación original en la que se basó el Sistema Nacional de Fomento Musical para la creación de los Núcleos Comunitarios de Aprendizaje Musical con los resultados del análisis de los datos del capítulo anterior. La fundamentación puede encontrarse en el Programa Nacional de Cultura 2007-2012 (ver Marco Teórico, capítulo 3).

8.1 Contraste de los Fundamentos para la creación de los NUCAM y el análisis de los datos

He relacionado cada fundamento con la parte del proceso a la que responde su función de acuerdo al mismo esquema que se ha venido manejando para la presentación de los resultados (condiciones-proceso-resultado). Por lo tanto destaco lo siguiente:

- **En relación a las condiciones que influyeron en los procesos de formación de las orquestas de los NUCAM**

Se observa en los documentos del Programa Nacional de Cultura 2007-2012 (ver 3.4.1) que un fundamento esencial para la creación de dicho

programa proponía desarrollar núcleos comunitarios en zonas populares. De acuerdo a los resultados del análisis, los NUCAM estudiados fueron implementados de esa forma, en zonas populares donde las condiciones de vida eran desfavorables sociocultural y económicamente, Además los datos del apartado 3.5 del marco teórico terminan de confirmarlo

Sobre el fundamento que contemplaba establecer vínculos de trabajo con los gobiernos estatales y/o municipales, además de sus institutos o sus secretarías de cultura, los resultados demuestran que en 6 de las 7 demarcaciones las autoridades locales cumplieron el acuerdo suscrito con el CONACULTA, cedieron el espacio para la sede. Los datos del cuadro 7 “Gestión I” detallan lo anterior, las autoridades eran responsables de las instalaciones –excepto Rey Poeta, donde eran los padres quien pagaban el alquiler del inmueble– Por lo tanto (véase apartado 6.1.2, pág.106).

Una problemática que se presentó en algunos NUCAM fueron los desacuerdos entre director musical y coordinador operativo que afectaron al desarrollo de la orquesta, como sucedió en Lomas del Paraíso (véase capítulo 7). El coordinador era contratado y pagado por las autoridades locales, como lo estipuló la fundamentación (véase 3.4.4)

Galindo señaló más dificultades de este tipo que estancaban constantemente el desarrollo del proyecto (véase 6.3.2).

Hubo una importante implicación económica de los padres de familia en el desarrollo del programa. Los datos mostraron que se involucraron hasta donde sus posibilidades se los permitió. El gráfico 2 muestra como en la mayoría de las orquestas los padres aportaban una cuota mensual obligatoria o voluntaria.

Otro aspecto considerado en los fundamentos fue la adquisición de los instrumentos de los NUCAM. La primera dotación de instrumentos la solventó el SNFM como se puede ver en el cuadro 7 “Gestión I”. 6 NUCAM

recibieron la dotación, mientras que Yucatán no la había recibido hasta el momento de la entrevista con su director en el verano del 2012 (véase 7.1.2 Yucatán). Esta situación generó polémica entre los docentes de Yucatán por la permanencia en el programa.

En las demás alternativas de acceso a la educación musical que hay en México, por ejemplo la BANDIM, que también gestiona SNFM, la mayoría de sus integrantes se hacen cargo de la adquisición de sus instrumentos (véase 7.4). Lo mismo en las instituciones de enseñanza musical como el Conservatorio Nacional de Música o la Facultad de Música de la UNAM, por ejemplo, donde es necesario contar con el instrumento para acceder a los estudios profesionales. Esto demuestra que aún sin tener un instrumento musical en propiedad los niños y jóvenes podían tocar en una orquesta. Esta es una razón más por la que los NUCAM representaron una alternativa real de acceso a la enseñanza musical, pues no era requisito contar con el instrumento como en las demás alternativas, con excepción de Fundación Azteca, que también provee del instrumento –con apoyo de recursos públicos que en un principio fueron gestionados por SNFM (véase 6.1.2)–

El último fundamento contemplaba que SNFM gestionaría la adquisición cada año de instrumentos para nuevos NUCAM y las demás instancias involucradas los instrumentos adicionales necesarios en su demarcación. El trabajo de campo no presentó evidencias de que eso sucediera.

- **En relación al proceso que influyó en los procesos de formación de las orquestas de los NUCAM**

El Programa Nacional de Cultura 2007-2012 (ver 3.4.1) no contempla ningún apartado sobre el planteamiento pedagógico del proyecto. Ese vacío se ve reflejado en las evidencias que el análisis de datos aportó sobre la falta de planeaciones claras y estructuradas por parte del SNFM, del seguimiento del proceso de enseñanza dentro de las orquestas por parte de

las autoridades implicadas y de la carencia de la evaluación individual y colectiva de las orquestas (véase 6.2.1). A pesar de los esfuerzos mostrados por el SNFM para reunir a los directores de los diferentes NUCAM a fin de realizar avances en ese aspecto, los resultados de dichos encuentros no parecen haber dado frutos más visibles en el desarrollo de las orquestas. Galindo señaló que la articulación entre las instancias o autoridades que se aliaron para desarrollar el proyecto fue diluyéndose gradualmente. Toda la gestión del proceso quedó en manos del NUCAM y del SNFM, lo cual Galindo lo señaló como parte de la problemática sobre el aspecto de las planeaciones.

Por último el análisis de datos y las distintas gráficas y cuadros del capítulo 7, exponen un desequilibrio entre NUCAM en relación al sistema de ensayos y la cantidad de personal docente que emplearon para desarrollarlo.

- **En relación a los resultados**

El único fundamento que podría considerarse sobre resultados es el que se encuentra en el apartado 3.4.1 y se observa que no se concretó, pues en la mayoría de los NUCAM solo existió una orquesta que integraba los distintos niveles musicales con los que llegaban niños y jóvenes. En el caso de Tepoztlán funcionaban las orquestas infantil y la juvenil y en Yucatán, donde tuvieron cuatro centros, funcionaron tres orquestas de diferente nivel (véase 7.1.1). Destaca que estos dos NUCAM se constituyeron a partir de orquestas ya preestablecidas con antelación a la creación del programa.

8.2 Contraste de los principales objetivos del programa y el análisis de datos

- **El primer objetivo que se proponía lograr del proyecto de los NUCAM era ofrecer el acceso a la práctica musical en orquestas,**

coros y bandas a los niños y jóvenes más desprotegidos en México.

Se observa que en gran medida la población a la que se benefició durante la vigencia del programa NUCAM, corresponde al objetivo marcado, pues si bien no se aplicó un estudio socioeconómico a fondo de toda la población infantil y juvenil que participó en los NUCAM a los que se investigó, al menos el análisis de datos que se tiene permite tener una perspectiva de las difíciles condiciones de vida que prevalecían en las demarcaciones donde fueron instalados. Además se observa como predominan los NUCAM en que se integraban niños y jóvenes de procedencia mixta (véase gráfico 4). Ese mismo gráfico nos permite observar que el porcentaje de población rural que participaba dentro de las orquestas aún era muy bajo. La parte del Marco Teórico dedicada a los entornos de los NUCAM (ver apartado 3.5), aporta evidencias de la situación de cada una de las demarcaciones donde estaban ubicados los NUCAM de la muestra de estudio y se observa que tienen condiciones con altos índices de pobreza. También se pudieron identificar comunidades indígenas de la cultura maya que participaban en las orquestas del NUCAM Yucatán.

Sería interesante conocer qué población actual es a la que se le brinda el acceso a la educación musical a través de las orquestas que se adhirieron al esquema posterior de “Agrupaciones Musicales Comunitarias”.

- **El objetivo siguiente era el que pretendía que la práctica musical y la participación colectiva dentro de las orquestas fuera propiciando el desarrollo personal, social y profesional.**

Al respecto tomo en consideración la intervención de A. Galindo sobre las fortalezas del programa, en la que dejaba claro que se descartaba la formación de músicos profesionales, pues en el proyecto prevaleció siempre su carácter social. Esto se pudo reafirmar con lo aportado por los directores de la muestra y el Coordinador Nacional, Eduardo García Barrios.

Por lo tanto aunque no se lograra elevar el nivel musical de los participantes de las orquestas, sí se lograba influenciarlos con experiencias y

afirmaciones positivas capaces de alejarlos de malos hábitos y entornos sociales nocivos para ellos, permitiéndoles alcanzar un desarrollo personal, social y profesional más óptimo.

- **Otro objetivo: estimular la colaboración entre los tres niveles de gobierno, es decir el federal, el estatal y el municipal. Vincularlos con organizaciones de la sociedad civil y juntos trabajar por los programas comunitarios de fomento a la práctica musical.**

De acuerdo a los resultados de los NUCAM, particularmente en la parte correspondiente a las debilidades del programa (véase 7.3.3), se observa que la mayor parte de los NUCAM consideraron como una debilidad la gestión de las autoridades involucradas, inclusive a CONACULTA. Por tanto la vinculación se logró en ciertos aspectos, pero su permanencia dependió de revalidar los compromisos iniciales, cada vez que surgieran cambios en las administraciones de esas autoridades locales.

- **El último objetivo era acercar el conocimiento y disfrute musical a las comunidades.**

Cada una de las comunidades donde hubo un NUCAM de la muestra, fue la primera en beneficiarse de los conciertos y presentaciones de su orquesta. En ese sentido el movimiento musical que se empezó a dar en las demarcaciones de los NUCAM se hizo evidente por los comentarios de sus directores en el apartado de fortalezas del programa (ver 7.3.3).

8.3 Contraste de otros apartados del marco teórico y el análisis de los resultados:

- **La enseñanza musical y artística dentro de las escuelas de educación básica en México**

Por su parte las escuelas oficiales de educación básica representan el único acceso a la educación que tienen niños y jóvenes de escasos recursos. Por lo tanto también representa la mayoría de las veces la única opción para

acercarse a la enseñanza artística. Desafortunadamente la enseñanza musical que en ellas se imparte cuenta con limitaciones significativas como se aprecia en el 2.1.3. Por tanto este tipo de educación musical, aunque puede ser una alternativa, en la mayoría de los casos no alcanza a tener el sustento pedagógico y musical para brindar un mayor aprendizaje musical significativo a niños y jóvenes en riesgo de exclusión social.

Esto hace evidente la necesidad de impulsar programas de educación musical en México, que aunque su objetivo principal puede llegar a ser la integración social y no la formación de músicos profesionales, aún con ello brindan una alternativa de acceso a una enseñanza musical de calidad a niños y jóvenes que viven en situaciones de vulnerabilidad.

- **En relación a las condiciones que prevalecen en las distintas alternativas de acceso a la enseñanza musical en México además de los NUCAM.**

La mayor parte de estas instituciones está ubicada en las principales ciudades (véase capítulo 2), con lo cual ya determina ciertas condiciones que pueden limitar el acceso a niños y jóvenes de zonas conurbadas o rurales.

Otro aspecto que limita ese acceso es el nivel de enseñanza musical al que están enfocados sus programas. Por lo tanto son una alternativa a la enseñanza musical para una población cuyos objetivos son vocacionales y profesionales, no para niños y jóvenes en riesgo de exclusión social.

Sería muy positivo que instituciones como el Conservatorio Nacional de Música, el Conservatorio de las Rosas, las Facultades de Música de la UNAM o la Universidad Veracruzana se vincularan con programas orquestales como el que en su momento fueron los NUCAM. De esa vinculación se podrían crear sinergias que beneficiarían tanto a los músicos de proyectos orquestales no académicos como a los que siguen una formación musical profesional. Además ese tipo de intercambio permitiría

cuidar el aspecto académico musical, sin olvidar su objetivo del rescate social a través del acceso a la enseñanza musical.

- **En relación a las condiciones que marcaron la evolución del programa de los NUCAM**

La evolución del programa dependió especialmente de condiciones que tuvieron relación con la gestión y la parte pedagógica. Galindo señaló al respecto la falta de continuidad como una de las debilidades que padecieron los NUCAM cada vez que cambiaba la administración en el gobierno de las demarcaciones en que su ubicaban(ver 6.3.2).

También es posible contrastar con el apartado 1.2.3, que existen antecedentes de la problemática de continuidad, particularmente con el Plan Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México que creó Fernando Lozano.

En relación a la parte pedagógica, las evidencias de carencia de una planeación y una metodología claras y compartidas por los NUCAM, así como su evaluación y seguimiento permanente, demuestran una parte vulnerable en su desarrollo musical.

Con todo lo anterior, es indispensable tener en cuenta que mientras no se cuente con los mecanismos gubernamentales que otorguen la permanencia al desarrollo de los programas de educación musical, difícilmente se podrán ofrecer verdaderas alternativas de acceso a niños y jóvenes en situaciones de riesgo de exclusión social. Además es fundamental que en los proyectos de orquestas infantiles y juveniles, cuyo principal objetivo es la inclusión social, se considere la importancia de dotar de una adecuada estructura pedagógica musical que permita desarrollar procesos encaminados a la obtención de aprendizajes musicales significativos.

Capítulo 9

Conclusiones y limitaciones de la investigación

La perspectiva que brindaron cada uno de los apartados del capítulo anterior permite formular las conclusiones de la presente investigación.

Para brindar claridad en la exposición se presentan en los siguientes apartados:

- Conclusiones sobre el objetivo general de la investigación
- Conclusiones sobre los objetivos específicos de la investigación

9.1 Conclusiones sobre los objetivos general y específicos

La desigualdad social que existe en México no es algo que tenga solución con un programa de orquestas infantiles y juveniles. Como tampoco es solución para erradicar la violencia y la inseguridad que padece el país. Incluso el proyecto venezolano en el que se han inspirado la mayor parte de los programas orquestales en México, incluyendo los NUCAM, tampoco ha logrado por sí sólo modificar y mejorar las condiciones socioeconómicas y culturales que vulneran a millones de niños y jóvenes. Sin embargo, cada vez surgen más evidencias de que algo positivo está sucediendo donde rompe el silencio la música de una orquesta infantil y juvenil. Razón suficiente para fomentar

investigaciones que aporten información útil en la búsqueda de soluciones para su mejor desarrollo. Esta investigación es mi intento de contribuir para ello.

9.1.1 Objetivo general

En relación al objetivo general de la investigación:

Analizar el proceso de formación de las orquestas infantiles y juveniles de los NUCAM en México, como alternativa de acceso a la educación musical de niños y jóvenes en riesgo de exclusión social.

Se concluye que:

- ❖ Durante su permanencia representaron una alternativa de acceso a la educación musical de niños y jóvenes en riesgo de exclusión social (véase 6.3.1; 7.1.2 y capítulo 8).
- ❖ Su proceso pedagógico careció de una planeación estructurada, de su aplicación y de un seguimiento permanente por parte de las autoridades implicadas en el proyecto, lo cual limitó su crecimiento musical (véase 6.2.1; 7.2.1 y capítulo 8).
- ❖ El programa de los NUCAM generó un impacto sociocultural positivo en los niños y jóvenes que participaron dentro de las orquestas y su entorno inmediato (véase 6.3.1; 7.3.1 y 7.3.3).
- ❖ La falta de continuidad del proyecto limitó el desarrollo de su potencial (véase 6.3.2; 7.3.3 y 8.1).

Lo anterior deriva de los resultados del análisis de datos y a la elaboración de las discusiones del capítulo 8.

9.1.2 Objetivos específicos

En relación al objetivo específico 1:

Analizar las condiciones que determinaron el desarrollo de las orquestas de los NUCAM.

Se concluye que:

- ❖ La vinculación entre el SNFM con los gobiernos estatal, municipal, asociaciones civiles e iniciativa privada, representó para el SNFM una negociación constante para hacer cumplir los acuerdos suscritos en el compromiso inicial. Ello determinó la estabilidad y el desarrollo del proyecto.
- ❖ El SNFM cumplió su parte del acuerdo al pagar las nóminas del personal docente de los NUCAM y proveerlos de instrumentos, con excepción de Yucatán, –hasta el 2012 no lo había realizado–. Así mismo en Rey Poeta sólo entregó una parte de la dotación (véase 7.1.2). Adicionalmente dotó de partituras y métodos, y fomentó la formación de docentes y directores de los NUCAM a través de simposiums, cursos de especialización y encuentros organizados por SNFM. Sin embargo es preciso señalar las diferencias entre las plantillas docentes de los NUCAM como un factor determinante para equilibrar el desarrollo musical de las orquestas (ver gráfico 5).
- ❖ Los padres de familia fueron un pilar fundamental en el desarrollo del proyecto al asumir ciertos gastos generados por la orquesta, a través de aportaciones o donaciones que realizaron en dinero o en especie.

Estas conclusiones derivan de las discusiones sobre las principales condiciones que corresponden a la gestión y los recursos de los NUCAM (ver 8.1).

En relación al objetivo específico 2:

Describir las condiciones socioeconómicas y culturales que determinaron la ubicación de los NUCAM

Se concluye que:

- ❖ La elección de las demarcaciones donde se implementaron los NUCAM consideró en todo momento que primara la existencia de condiciones de vulnerabilidad social y que sus niños y jóvenes vivieran en riesgo de exclusión social, de tal manera que la presencia de la orquesta ayudara a mejorar el tejido social. El SNFM cumplió ese aspecto de la fundamentación de los NUCAM (ver 8.1).
- ❖ SNFM realizó las gestiones encaminadas a ubicar NUCAM en las demarcaciones donde tuviera presencia el proyecto de Fundación Azteca, a fin de cumplir con la disposición oficial para obtener los recursos federales otorgados para ambos proyectos (véase 6.1.2).

En relación al objetivo específico 3:

Identificar elementos pedagógicos que hayan influido en el proceso de enseñanza musical de las orquestas de los NUCAM.

Se concluye que:

- ❖ La planeación carecía de una fundamentación pedagógica, una metodología sistematizada y de la evaluación de resultados además de un constante seguimiento. Aspectos que eran competencia del SNFM.
- ❖ Cada NUCAM determinaba el tiempo de ensayos seccionales y de toda la orquesta, en función de sus necesidades y recursos (véase gráfico 6). La planeación diseñada por el SNFM brindaba libertad de gestión en ese sentido a los NUCAM.
- ❖ La formación en lenguaje musical o solfeo para los niños y jóvenes de las

orquestas no estaba considerada la planeación, dependió del criterio y posibilidades de cada NUCAM. El SNFM sólo pagaba las nóminas de los docentes de instrumentos musicales (véase cuadro 9).

- ❖ La enseñanza del instrumento en las orquestas de los NUCAM fue siempre grupal, excepto en el caso de Tepoztlán en donde se impartía de manera individual (véase cuadro 8).
- ❖ El estudio de la técnica del instrumento se abordaba a partir del material musical de la orquesta, con excepción del estudio del violín u otras cuerdas en algunos NUCAM, en donde eran empleados libros de técnica específica para ello (véase cuadro 8).

En la exposición del apartado 6.2.1 se abordó la parte del proceso correspondiente a las características pedagógicas que sobre el programa de los NUCAM destacaba una autoridad del SNFM. Su información se contrasta con la aportada por los NUCAM (ver 7.2.1), dando como resultado indicios de aquellos elementos pedagógicos que tuvieron más injerencia en el proceso de la educación musical.

En relación al objetivo específico 4:

Analizar fortalezas y debilidades del programa de los NUCAM

En relación a las fortalezas se concluye que:

- ❖ Los NUCAM desarrollaron fortalezas de carácter social principalmente y fueron las siguientes:
 - Lograr a partir de la práctica musical orquestal la integración social de niños y jóvenes de procedencia urbana, rural e indígena, así como de distintos estratos sociales y culturales.
 - Fomentar en niños y jóvenes hábitos de disciplina, responsabilidad y cooperación gracias al desempeño de un papel o función dentro de la orquesta.

- Alejar a niños y jóvenes de actividades nocivas a las que pudieran estar expuestos.
 - Generar espacios de convivencia social para las familias y comunidad en general del entorno inmediato a los niños y jóvenes de las orquestas.
 - Fomentar una demanda cultural por parte de las comunidades de las orquestas ubicadas en demarcaciones donde anteriormente no había actividades para la creación y el disfrute artístico.
 - Crear empleos para profesionales de la música.
- ❖ Los NUCAM desarrollaron fortalezas musicales y fueron:
- Lograr formar orquestas infantiles y juveniles capaces de realizar interpretaciones con la calidad de acuerdo al nivel de cada una.
 - Detectar y encauzar a niños y jóvenes con talentos musicales especiales, colaborando con ello a la formación vocacional y profesional.
 - Formar nuevos públicos.

En relación a las debilidades que afectaron el desarrollo de los NUCAM, se concluye que:

- ❖ Falta de claridad en las planeaciones, los objetivos y las metas del programa de los NUCAM.
- ❖ Falta de seguimiento a nivel institucional.
- ❖ Falta de recursos y capacidad de gestión por parte de autoridades locales, SNFM y demás instancias involucradas.
- ❖ Las autoridades locales no hicieron un proceso de contratación más enfocado en las necesidades musicales de los NUCAM al seleccionar al personal de coordinadores y demás equipo administrativo.
- ❖ Al presentarse cambios en las autoridades locales de las demarcaciones se dificultaban las negociaciones para sostener el compromiso de sus antecesores en el cargo.

- ❖ No existir un mecanismo oficial que garantizara la permanencia de los acuerdos que se establecieron en la creación de los NUCAM entre los tres niveles de gobierno, además de las instancias.
- ❖ No otorgar mediante decreto los recursos que garantizaran el permanente desarrollo de los NUCAM.
- ❖ Falta de continuidad del proyecto de los NUCAM.

Lo anterior surge del análisis de datos que se expuso en los apartados 6.3.1; 6.3.2 y 7.3.3 y después de contrastarlos entre ellos y con apartados del marco teórico, en el ejercicio del capítulo 8.

En relación al objetivo específico 5:

Comparar otras alternativas de acceso a la educación musical de niños y jóvenes en México.

Se concluye que las orquestas de los NUCAM:

- ❖ Coincidieron con la misión de las orquestas de Fundación Azteca y El Sistema de Venezuela al dar libre acceso a un proyecto social que a partir de la práctica musical orquestal brindara la oportunidad de aprender y disfrutar de la música a niños y jóvenes en situación de riesgo de exclusión social.
- ❖ Coincidieron en el proceso de enseñanza de la BANDIM, Orquestas Juveniles y Coros de la Ciudad de México, Fundación Azteca y parte de los núcleos de “El Sistema” Venezuela, principalmente en aspectos relacionados a las clases de instrumento grupales y la enseñanza de la técnica mediante el mismo repertorio de la agrupación.
- ❖ Difieren de las instituciones de enseñanza superior musical que se han considerado en esta investigación al no perseguir ni estar facultados para una formación musical profesional, (véase capítulo 2).

- ❖ Coinciden en el aspecto anterior con la BANDIM, Fundación Azteca y las Orquestas Juveniles y Coros de la Ciudad de México.
- ❖ Difieren con BANDIM por tratarse de una agrupación que se forma de una selección de niños y jóvenes músicos de orquestas y bandas de toda la República.
- ❖ Difieren de todas las instituciones de enseñanza superior musical estudiadas en esta investigación, debido a las normativas de acceso, comenzando por la adquisición del instrumento musical o exceder límites de edad para su ingreso a los estudios, como el caso del Conservatorio Nacional de Música.

Lo anterior surge de contrastar los análisis de las fuentes documentales (véase capítulo 2) con los análisis de resultados de los NUCAM y otras alternativas del SNFM que den acceso a la enseñanza musical como la BANDIM (véase 7.4)

Por lo tanto se reitera que los NUCAM eran una alternativa de acceso a la enseñanza musical sin restricciones de ningún tipo, incluyendo el nivel de conocimientos musicales de los aspirantes o la falta de instrumento en propiedad.

9.2 Limitaciones de la investigación y consideraciones a futuro.

9.2.1 Limitaciones

Este trabajo de investigación ha presentado importantes limitaciones de diversa índole a lo largo de su desarrollo. Sin embargo, todos los elementos con los que he contado para solventar este estudio los he aprovechado al máximo. Además tuve cuidado de hacer un uso óptimo de los datos facilitados por aquellos que tuvieron a bien colaborar con el trabajo de campo. De esta manera he tratado de minimizar las dificultades y limitaciones que describo a continuación:

- **Factor geográfico:** El objeto de estudio de la presente investigación está en diversas zonas de México, mientras que su desarrollo se ha realizado a distancia desde Barcelona, con algunas breves estancias en México, en las que se visitaron las sedes de los NUCAM Tepoztlán, Huitzilac y Yucatán. Estar geográficamente en otro continente ha dificultado considerablemente la recopilación de la información. No sólo por la distancia física, sino también por tener que lidiar con una diferencia horaria de entre 6 y 7 horas menos. Al hacer las entrevistas he tenido que adaptarme a la disponibilidad de los entrevistados, quienes por su horario laboral, solían poder atenderme a partir de las 20:00, hora de México, lo que se traduce en las 02:00 o 03:00 de la madrugada en Barcelona.
- **Factor económico:** La investigación ha tenido que realizarse con recursos limitados. Durante los cursos del 2011 hasta el 2014 conté con el apoyo de una beca de México otorgada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) a través de su Programa de Becas para Estudios en el Extranjero. Los recursos de la beca sólo cubrieron gastos de manutención y de matrícula de la universidad, no estaba permitido utilizarlos como presupuesto para trabajo de campo de ningún tipo. Por tanto se han tenido que usar medios propios para ello. Alternativamente se han utilizado herramientas digitales, que a distancia han permitido llevar a cabo la recolección de datos. Esta situación, además, tuvo incidencia en el siguiente aspecto:
- **Factor tiempo:** Esta investigación se ha concluido en un lapso de tiempo mayor al que estaba previsto. En parte se debió a la demora en las respuestas a las gestiones con los participantes de la investigación y al momento de incursionar en el trabajo de campo con los colaboradores a distancia.

- Factor NUCAM: A pesar de contar con todo el respaldo del Sistema Nacional de Fomento Musical, tanto en la administración anterior presidida por su Coordinador Nacional, Enrique Barrios y la Secretaria Ejecutiva Alejandra Galindo, como en la actual administración con su Coordinador Nacional, Eduardo García Barrios, al momento de llevar a cabo todas las gestiones necesarias para el acceso mismo a los NUCAM, no hubo la disposición de algunos de sus directores musicales o coordinadores a participar ni en entrevistas, ni tampoco en la resolución de los cuestionarios.

A todo eso hay que agregar un hecho que resultó crucial para terminar de concretar la investigación. Durante el desarrollo de este estudio tuvo lugar el cambio de administración del Sistema Nacional de Fomento Musical en 2013, con lo cual la estructura de los NUCAM adquirió un nuevo enfoque y un nuevo paradigma, bajo el nombre de “Agrupaciones Comunitarias” y posteriormente “Sistemas”. Evolución que dejó en el camino a algunos de los NUCAM que no emigraron al nuevo planteamiento. Circunstancia que incrementó, en algunos casos, las dificultades para acceder a los informantes, y en otros su rotunda negación a involucrarse en la investigación. El director de uno de los NUCAM accedió a participar de manera anónima.

- Factor fuentes documentales: En relación al objeto de estudio y los objetivos de investigación planteados, las referencias bibliográficas que abordan el análisis y/o la descripción del proyecto de los NUCAM son pocas y en su mayoría corresponden a notas de prensa, a notas de programas de concierto o memorias. Las líneas de investigación sobre la temática del movimiento orquestal infantil y juvenil en México, tampoco son abundantes. Por tanto se ha tenido que aprovechar al máximo lo que se ha escrito al respecto. En el caso del análisis de las fuentes documentales correspondiente al capítulo 2, también es poca la cantidad de publicaciones sobre ellas.

9.2.2 Consideraciones a futuro

Después de haber hecho la anterior revisión de las limitaciones y considerando aquellos aspectos de la investigación y de su proceso en los que hubiera querido ahondar más, con toda convicción me planteo continuar con una ampliación de la presente línea de investigación desde otras perspectivas. Además es necesario tener en cuenta que el proyecto de las orquestas de los NUCAM continúa su evolución bajo otro nombre –Agrupaciones Musicales Comunitarias– y con nuevos paradigmas que ya en sí son motivo de estudio. A eso hay que agregar la constante formación de nuevas orquestas infantiles y juveniles en México y en otros países con problemas de exclusión social considerables.

Por lo tanto me permito plantear algunos aspectos que pueden generar futuras líneas de investigación relacionadas con la formación de alternativas de acceso a la educación musical, principalmente orquestas infantiles y juveniles que además intrínsecamente persiguen la inclusión social:

- Estudiar las condiciones que actualmente rigen el desarrollo de las “Agrupaciones Musicales Comunitarias”.
- Realizar un seguimiento de las orquestas de las “Agrupaciones Musicales Comunitarias” que provienen del proyecto de los NUCAM y establecer una comparación de su desarrollo con el de las orquestas que han nacido bajo el nuevo proyecto, a fin de identificar factores que ayuden a potenciar el proceso tanto de unos como de otros.
- Analizar las condiciones que actualmente permiten el desarrollo de otros proyectos de orquestas infantiles y juveniles en México.
- Incentivar la investigación en los procesos de gestión que permitan potenciar la formación de proyectos orquestales de este tipo.
- Identificar la música mexicana, principalmente folclórica, que didácticamente pueda ser utilizada en los procesos de educación

musical en las orquestas infantiles y juveniles, lo cual además permita desarrollar metodologías de enseñanza musical orquestal basadas en la música de cada región.

- Evaluar los alcances sociales y musicales reales que se pueden lograr con proyectos de esta índole.
- Investigar los procesos pedagógicos musicales que se están empleando en proyectos orquestales similares en otros países.
- Identificar las alternativas de acceso a la educación musical que se impulsan en otros países.

Por último, considero importante agregar a estas consideraciones el enorme potencial social que de estos proyectos se desprende y por lo cual es indispensable continuar buscando la forma de dinamizarlos y ampliarlos para más gente.

Una vez expuesto todo lo anterior, deseo concluir esta tesis motivando a continuar con el impulso y el desarrollo de investigaciones que ayuden a generar alternativas de acceso a la educación musical para niños y jóvenes en riesgo de exclusión social y también sobre los proyectos orquestales que se inspiran en el Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela.

Referencias bibliográficas

Referencias de libros y artículos

- Arocha, Juan Pablo. *La dimensión ideal de Venezuela*. Tal Cual, Caracas. 17 de abril de 2007.
- Arnal, A. (1997), *Metodologías de la investigación educativa*. Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona
- Bandura, A. (1986), *Social foundations of thought and action: A social cognitive theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Bandura, A., y Walters, R. H. (1963), *Social learning and personality development*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Beisblog, [www. Beisblog.com](http://www.Beisblog.com)
- Bergman, Marcelo 2012, "La violencia en México: algunas aproximaciones académicas" comentario en la revista Desacatos no. 40 sep/dic 2012.
- Bisquerra, R (2004), *Metodología de la investigación educativa*. Madrid: La Muralla.
- Borzacchini, Chefi (2005), "*Venezuela bursting with orchestras*". Banco del Caribe. 2004.
- Borzacchini, Chefi. *Venezuela sembrada de orquestas*. Caracas: Banco del Caribe. 2004.
- Carpendale, J.I; Chandler, M.J. (1996), *On the distinction between false belief understanding and subscribing to an interpretative theory of mind*. Child Development, 67, pp. 1686-1706.
- Cohen, L y Manion, L, (1990), *Métodos de Investigación Educativa*. Madrid, La Muralla.
- Cohen, L., y Manion, L. (1990), *Métodos de investigación educativa*. Madrid, España. Ed. La Muralla, S.A.
- Colás, P. y Buendía, L. (1992:255), *Investigación Educativa*. Sevilla, Alfar

- Del Rincón, D., Arnal, J., Latorre, A., Sans, A. (1995). *Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales*. Madrid: Dykinson
- Elliott, J. (1990). *La investigación-acción en educación*. Madrid Morata S.L.
- Fernández, Albarada. "La educación artística y musical en México. Incompleta, elitista y excluyente". Cuadernos Interamericanos de Investigación en Educación Musical, Vol 2, No. 004 (2002).
- Documento del SNFM para el anteproyecto al Programa Nacional de Cultura 2007-2012.
- Flavell, J. H. (1985), *Cognitive development* (2nd. Ed.). Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Folgueiras Beromeu, Pilar. (2009) *Métodos y técnicas de recogida y análisis de información cualitativa*. Universidad de Barcelona
- García Bacca, Juan David. *Elementos de Filosofía. Origen y evolución desde los griegos hasta el siglo XX; estructura, fundamentos y grandes temas*. Caracas. 1963.
- García C., Hernández, J., Huacuja, M., Roura, V. "Salinato, Versión 2.0", 2013
- Grinell, R. M. (1997), *Social work research & evaluation: Quantitative and qualitative approaches* (5ª. Ed.), Itasca, Illinois: E. E. Peachock Publishers.
- Hopkins, D. (1989) *Investigación en el aula*. Barcelona.
- Humphrey, G. (1921), *Imitation and the conditioned reflex*. Pedagogical Seminary, 28, 1-21
- James, W. (1890), *The principles of psychology* (Vols. I&II). New York: Henry Holt.
- Janesick citado por Vallés, M. (1997:78), *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.
- Kerlinger 1970
- Kerlinger, F.N. (1970). *Foundations of behavioural research*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Leiva, C. J. (2008), *Fundamentación y diseño de un modelo de intervención socio educativo desde una perspectiva constructivista, para su aplicación en organizaciones productivas o de servicios. Estudio de su aplicación y*

observación de su impacto en una empresa. Tesis doctoral. Universidad Ramon Llull. Barcelona, Cataluña, España.

Llorente, Juan A (2010) Revista Iberia

Macías, Gabriel (2012), *“México y el Sistema Nacional de Coros y Orquestas de Venezuela”*.

Marbella Villalobos (2002, p27) citada por Morales Ortiz, Blanca en la tesis doctoral *“La enseñanza de Historia de la música en los programas de licenciatura en música en Colombia”*. Universidad de Barcelona.

McCullagh, P. (1993), *Modeling: Learning, developmental, and social psychological considerations*. In R. N. Singer, M. Murphey, & L. K. Tennant (Eds.) *Handbook of research on sport psychology* (pp. 106-126). Englewood Cliffs, NJ: Merrill/Prentice Hall.

Miller, N. E., y Dollard, J. (1941), *Social learning and imitación*. New Haven, CT: Yale University Press.

Phares, E. J. (1976), *Locus of control in personality*. Morristown, NJ: General Learning Press.

Piaget, J. (1962), *Play, dreams and imitation*. New York: Norton

Ponsatí Ferrer, Imma. Tesis Doctoral *“Avaluació d’una proposta didáctica per a la identificació auditiva dels intervals harmònics musicals. Una experimentació al primer curs dels ensenyaments especialitzats de grau professional dels conservatoris de música de Catalunya”* UAB, Bellaterra, 2011.

Pozo, J. I., Scheuer, N., Pérez, E. M. Del P., Mateos, M., Martín, E., De la Cruz, M. (2006), *Nuevas formas de pensar la enseñanza y el aprendizaje. Las concepciones de profesores y alumnos*. (119-132, 205-228). Graó, de IRIF, S.L. Barcelona, España.

Rodrigo, M.J.; Rodríguez, A.; Marrero, J (1993), *Las teorías implícitas*. Madrid: Visor Distribuciones, S.A.

Rodríguez, G, Gil, J, García, E (1996) *Metodología de la investigación cualitativa*. Aljibe.

Rosenthal, R. L., y Zimmerman, B. J. (1978), *Social learning and cognition*. New York: Academic Press.

- Rotter, J. B. (1954), *Social learning and clinical psychology*. New York: Prentice-Hall.
- Rotter, J. B., (1982), *The development and application of social learning theory: Selected papers*. New York: Praeger.
- Rotter, J. B., Chance, J. E., y Phares, E. J. (1972), *Applications of a social learning theory of personality*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Rumelhart, D. E., y Ortony, A. (1977), The representation of knowledge in memory. In R. C. Anderson, R. J. Spiro, & W. E. Montague (eds), *Schooling and the acquisition of knowledge* (pp. 99-135). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Sánchez, Freddy (2007), "El Sistema Nacional para las Orquestas Juveniles e Infantiles. La nueva educación musical de Venezuela. Revista da ABEM (Asociación Brasileña de Educación Musical)
- Schunk, D. H. (1982), *Modeling and attributional effects on children's achievement: A self-efficacy analysis*. Journal of Educational Psychology, 73, 93-105.
- Schunk, D. H. (1997), *Teorías del aprendizaje* (2ª. Ed), México. Prentice-Hall Hispanoamericana, S. A.
- Schunk, D. H., & Rice, J. M. (1993), *Strategy fading and progress feedback: Effects on self-efficacy and comprensión among students receiving remedial reading services*. Journal of Special Education, 27, 257-276
- Secretaría de Educación Pública.
- Shavelson, R. (1996), *Assessing hands-on science: a teacher's guide to performance assessment*. Thousand Oaks, Calif.: Corwin Press
- Tarde, G. (1903), *The laws of imitation*. New York: Holt
- Torrado, (2003) Tesis doctoral inédita. Madrid
- Urbina Islas, Adriana. *Transformación de las Políticas Culturales en el Gobierno del Distrito Federal*. Revista Digital de Gestión Cultural, Año 2, N° 5, Noviembre de 2012.
- Vallés, M. (1997:78), *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.

Vygotsky, L. (1978), *Mind in society: The development of higher psychological processes*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Watson, J.B. (1942), *Behaviorism*. New York: Norton.

Weiss, M. R.; Ebbeck, V.; Wiese-Bjornstal, D. M. (1993), *Developmental and psychological factors related to children's observational learning of physical skills*. *Pediatric Exercise Science*, 5, 301-317.

Wellman, H. M. (1990), *The child's theory of mind*. Cambridge. MIT Press.
(Trad. Cast: Desarrollo de la teoría del pensamiento en los niños. Bilbao. Desclee de Brouwer, 1995)

Referencias de documentos digitales

Aguirre Lora, María Esther. (2006). La Escuela Nacional de Música de la UNAM (1929-1940): compartir un proyecto. *Perfiles educativos*, 28(111), 89-111. Recuperado en 06 de agosto de 2015, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982006000100005&lng=es&tlng=es. .

Ariel Hinojosa Salicrup en entrevista con la agencia de noticias Notimex y publicado en la Jornada del 9 de julio de 2015, <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2015/07/09/orquestas-juveniles-celebran-su-26-aniversario-en-el-esperanza-iris-6737.html>, recuperado el 14 de agosto del 2015.

Chávez Murrueta, Luis Fernando, Contralor de las asociaciones civiles que fundó Lozano. Aquí en entrevista con Peguero, Raquel, en "La Jornada" del 8 de abril de 2000, <http://www.jornada.unam.mx/2000/04/08/cul3.html>, recuperada el 12 de agosto de 2015.

Comunicado de prensa de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, <http://www.feriadellibro.cultura.df.gob.mx/index.php/boletines2/7207-661-15>, recuperado el 14 de agosto de 2015.

Conservatorio de las Rosas, <http://conservatoriodelasrosas.edu.mx/Portal/historia-del-conservatorio/> página consultada el 6 de agosto de 2015.

Conservatorio Nacional de Música de México, <http://www.conservatorio.bellasartes.gob.mx/prueba.html> página consultada el 5 de agosto de 2015.

Cortés, Hernán en la revista Music:life, <http://musiclife.com.mx/ninos-cantores-de-morelia-cantera-coral-de-mexico/>, página consultada el 6 de agosto de 2015.

Cortés, Hernán, en entrevista con Notimex, según el diario: <http://www.lavozdemichoacan.com.mx/ninos-cantores-de-morelia-icno-en-la-cultura-michoacana/>, página consultada el 6 de agosto de 2015.

Diario <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/nota-202329>, página consultada el 6 de agosto de 2015.

Diccionario Siglo XX, Enciclopedia de la Literatura en México. Fundación para las Letras Mexicanas, CONACULTA.

<http://www.elem.mx/institucion/datos/349>, recuperada el 11 de agosto de 2015.

El Financiero <http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/escuela-nacional-de-musica-de-la-unam-ahora-sera-facultad.html>, recuperado el 7 de agosto de 2015.

Escuela Superior de Música <http://www.escuelasuperiordemusica.bellasartes.gob.mx>, página consultada el 5 de agosto de 2015.

Estrada, Luis Alfonso. "Informe que se presenta en el marco del Programa para la Promoción de la Educación Artística a nivel escolar: Primaria y Secundaria, de la UNESCO. 2001

<http://portal.unesco.org/culture/es/files/40455/12668500283estrada.pdf/estrada.pdf>. Recuperado el 10 de agosto de 2015.

Facultad de Música de la UNAM,

<http://www.fam.unam.mx/campus/campus.php#demoTab2>, recuperado el 7 de agosto de 2015.

Fundación Musical Simón Bolívar, <http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/mision-y-vision/#.VcsTPHiySkV>, recuperada el 13 de agosto de 2015.

Fundación Princesa de Asturias, <http://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2008-sistema-nacional-de-orquestas-juveniles-e-infantiles-de-venezuela.html?texto=declaracion&especifica=0> página consultada el 27 de julio de 2015.

Grupo Salinas lo conforman las empresas: Azteca, Azteca América, Advance America, Grupo Elektra, Banco Azteca, Seguros Azteca, Afore Azteca, Italika, Punto Casa de Bolsa, Totalplay y Enlace TPE. <http://www.gruposalinas.com.mx> recuperada el 11 de agosto de 2015.

Hernández-Estrada, José Luis. Ensayo “Las Orquestas Infantiles y Juveniles de México inspiradas por El Sistema – legado, evolución y desafíos. Junio de 2014. <http://www.joseherstrada.com/blog/blog/las-orquestas-infantiles-y-juveniles-de-mexico-inspiradas-por-el-sistema-legado-evolucion-y-desafios>

recuperada el 10 de agosto de 2015.

http://www.ted.com/talks/jose_abreu_on_kids_transformed_by_music.html, recuperado el 20 de noviembre de 2013.

INAFED Instituto para el Federalismo y el Desarrollo Municipal. Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México. <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM15mexico/index.html>, página consultada el 27 de junio de 2015

INEGI,

http://www.inegi.org.mx/inegi/spc/doc/internet/1-GeografiaDeMexico/man_refgeog_extterr_vs_enero_30_2088.pdf, recuperado el 22 de agosto de 2015.

Instituto Nacional de Ecología. www2.inecc.gob.mx, página consultada el 26 de mayo de 2015.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía, www3.inegi.org.mx, página consultada el 29 de junio del 2015.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía, www3.inegi.org.mx, página consultada el 26 de mayo de 2015.

Llaven Yadira, La Jornada de Oriente (2009).

<http://www.lajornadadeoriente.com.mx/2009/12/15/puebla/cul120.php>,

recuperada el 11 de agosto de 2015.

MXDF, Cultura, eventos y rincones de la Ciudad de México, <http://www.mx-df.net/2015/08/concierto-de-clausura-del-curso-de-verano-de-orquestas-juveniles-y-coros-de-la-ciudad-de-mexico-en-el-conservatorio/>

recuperado el 14 de agosto de 2015.

Plan de Estudios 2011.

<http://basica.sep.gob.mx/dgdc/sitio/pdf/PlanEdu2011.pdf>, recuperada el 10 de agosto de 2015.

Por la agencia de noticias Notimex

<http://www.notimex.com.mx/acciones/verNota.php?clv=310541>, recuperado el 14 de agosto del 2015.

Revista México Desconocido, <http://www.mexicodesconocido.com.mx/la-fundacion-de-merida.html#.VY70ac0CqMI.link>, página consultada el 27 de junio de 2015.

Secretaría de Turismo. www.sectur.gob.mx, página consultada el 27 de mayo de 2015.

The Suzuki System is a structured, group-oriented stringed instrument training program developed in Japan by Shinichi Suzuki. <http://internationalsuzuki.org/shinichisuzuki.htm>

Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) presentación de la grabación del himno de la UAM, a cargo de la Orquesta Sinfónica y Coro del Conservatorio Nacional de Música en abril de 2009. Recuperado el 14 de agosto de 2015

<http://www.uam.mx/identidad/himno/presentacnm.html>.y

http://www.uam.mx/identidad/himno/cred_videoclip.html

Anexos 1 Cuadros

El cuadro N° 8 recopila la información correspondientes a las características socioeconómicas y culturales de cada NUCAM para ofrecer una perspectiva general de las diferencias y similitudes en esos aspectos.

NUCAM o agrupación	Características socioeconómicas y culturales	
	Censo de niños y jóvenes en la orquesta*	Procedencia rural, urbana, indígena o mixta.
Quinta Carolina	De 300 a 500 a lo largo de los cinco años.	Urbana
Lomas del Paraíso	200	Urbana
Rey Poeta	80	Urbana
Tepoztlán	100	Mixta
Colibrí	200	Mixta
Yucatán	400	Principalmente comunidades mayas
Playas de Tijuana	100	Mixta
BANDIM	95	Mixta y además con integrantes provenientes de comunidades indígenas.

Cuadro 16 Características socioeconómicas y culturales

NUCAM o agrupación	Programación y repertorio
	Obras más destacadas del repertorio de la orquesta
Quinta Carolina	<ul style="list-style-type: none"> ❖ A. Márquez, “Danzón N°2” ❖ J.P. Moncayo, “Huapango” ❖ A. Márquez, “Conga del fuego nuevo”
Lomas del Paraíso	<ul style="list-style-type: none"> ❖ J.P. Moncayo “Huapango” ❖ A. Márquez, “Danzón N°2” ❖ A. Márquez, “Conga del fuego nuevo” ❖ R. Korsakov, “Danza de los titireteros”
Rey Poeta	<ul style="list-style-type: none"> ❖ E. Elgar “Pompa y Circunstancia” ❖ M. Isaac, “Obertura Mexicana” ❖ “Danza de los chinelos”
Tepoztlán	<ul style="list-style-type: none"> ❖ R. Rodríguez “La Canción de los Niños” ❖ A. Márquez, “Danzón N°2” ❖ J.P. Moncayo, “Huapango” ❖ A. Márquez, “Conga del fuego nuevo”
Colibrí	<ul style="list-style-type: none"> ❖ S. Prokofiev, “Romeo y Julieta” ❖ A. Pérez Torres, “Nereidas” ❖ G.P. Telemann, Sinfonía ❖ Beatles, “Internacional Medley”
Yucatán	<ul style="list-style-type: none"> ❖ J. Montilla, “Fantasía Yucateca” ❖ J. Offenbach, “Ballet Parisino” ❖ J. Haydn, “Tres danzas alemanas” ❖ E. Granados, “Villanesca”
Playas de Tijuana	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Brown, “Escenas de ballet” ❖ J. Hummel, “Hummel concertante” ❖ P. I. Tchaikovsky, “Coral y Obertura Rusa” ❖ J. Strauss, “Thunder and lightning polka”
BANDIM	<ul style="list-style-type: none"> ❖ G. Holst, “Primera suite en Eb” ❖ A. Copland, “Fanfarria para un hombre común” ❖ J.P. Moncayo, “Huapango” ❖ C. Saint-Saens, “Danza Bacanal de Sansón y Dalila”

Cuadro 17 Programación y repertorio. Obras destacadas.

Anexos 2 Cuestionarios

Incluidos en el CD-ROM adjunto en la carpeta “Anexos 2 cuestionarios”

Anexos 3 Grabaciones

Incluidos en el CD-ROM adjunto en las carpetas “Anexos 3 grabaciones” y “Anexos 3bis”

Además se encuentran videos de entrevistas a los NUCAM Tepoztlán y Rey Poeta en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLKjbnroe6sMWbF37-Bo5k5ABqF6b-E50p>