

CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

Vol. I, Núm. 1

Horizontes contemporáneos de la
investigación artística: tecnología,
cuerpo y pensamiento crítico

Jordi Albert Gargallo, editor
Sergio Quintanar García, coeditor

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Cuadernos de Investigación Artística

Volumen I, Número 1

Agosto de 2025

Primera edición

Publicación semestral

Título del número:

Horizontes contemporáneos de la investigación artística: tecnología, cuerpo y pensamiento crítico

ISSN: en trámite

Editada por:

Jordi Albert Gargallo, editor

Sergio Quintanar García, coeditor

Consejo Editorial:

Juan de Dios Barrueta Rath

Ena María Consuelo Evia Ricalde

Marco Aurelio Díaz Güemez

José Valentino Ruiz-Resto

Diego Salas Avilés

Contacto:

investigacion@unay.edu.mx

Calle 55 núm. 435 x 46 y 48, Centro, C. P. 97000, Mérida, Yucatán (Antigua Estación de Ferrocarriles), México.

D. R. © Universidad de las Artes de Yucatán, 2025.

Todos los derechos reservados.

Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización expresa de los editores.

Los artículos publicados son responsabilidad exclusiva de sus autores y no necesariamente reflejan la postura institucional.

Índice

Editorial.....	3
Inteligencia artificial en la educación musical: un análisis de oportunidades y desafíos, contextualizados en la danza, las artes visuales y el teatro	5
<i>Carles Camarasa Botella</i>	
El contrabajo como objeto técnico: hacia una ecología filosófica del instrumento musical	19
<i>Sergio Alejandro Morales Navarro</i>	
Cartografía patrimonial del Museo Yucateco (1866-1901)	30
<i>Francisco Javier Fresneda Casado</i>	
¿Qué significa “sonar bien”? Una aproximación fenomenológica desde la experiencia musical y audiovisual	62
<i>Alberto E. Palomo Torres</i>	
Conceptualización y prácticas metodológicas de la investigación-creación artística en el contexto hispano: una revisión bibliográfica	79
<i>Karla Ysolina Uriarte Torres</i>	
Impacto de la educación musical en el rendimiento académico y el desarrollo cognitivo en la etapa escolar	103
<i>Ana M. Vernia-Carrasco</i>	

Editorial

Este primer número de Cuadernos de Investigación Artística abre un nuevo espacio de investigación para la comunidad académica y creativa de la Universidad de las Artes de Yucatán. Con nuestra publicación semestral, reafirmamos el compromiso de generar y difundir conocimiento a través de experiencias, investigaciones y reflexiones situadas en la práctica artística.

Bajo el título “Horizontes contemporáneos de la investigación artística: tecnología, cuerpo y pensamiento crítico”, este número inaugural recoge una serie de trabajos que además de dialogar entre sí, plantean un repertorio amplio de debates en el campo artístico actual.

El conjunto de estos artículos refleja una diversidad de enfoques, metodologías y problemáticas propias de la investigación artística. Se aborda la exploración del potencial y los límites de la inteligencia artificial en la educación artística, la revisión filosófica y organológica de instrumentos musicales como el contrabajo, el estudio del impacto social de la educación musical en entornos escolares, la recuperación crítica de nuestro patrimonio histórico y museístico, la reflexión fenomenológica sobre la experiencia sonora y, finalmente, las metodologías de la investigación-creación.

De ahí su título, apuntando hacia un horizonte en el que se dibujan la tecnología, el cuerpo y el pensamiento crítico, tres fuerzas en tensión y en diálogo permanente. La tecnología, por un lado, en la medida que puede redefinir las metodologías de enseñanza e incluso los medios de creación, abriendo posibilidades inéditas pero también retos éticos y metodológicos que deben abordarse con responsabilidad.

El cuerpo, por otro lado, como territorio de conocimiento y creación, enfatizando que toda práctica artística es, en última instancia, una práctica encarnada, situada y atravesada por la experiencia sensorial y afectiva.

Y finalmente, el pensamiento crítico, que opera como brújula indispensable para interrogar las condiciones de producción, las narrativas dominantes y las estructuras de poder que atraviesan nuestras prácticas.

Esta revista nace con vocación de servir como archivo vivo de la producción académica vinculada a las artes y, al mismo tiempo, como espacio de encuentro y debate entre investigadores, creadores, docentes y estudiantes. Se concibe la investigación artística como un campo necesariamente interdisciplinario, en el que convergen la creación, la reflexión teórica, la experimentación metodológica y la crítica cultural. Esa confluencia no diluye las identidades disciplinares, sino que las enriquece al potenciar su capacidad de incidir en el tejido social y cultural.

Por todo ello, el presente volumen es, sin remedio, una declaración de principios. Apostamos por una investigación que no se limita a describir la realidad, sino que se propone transformarla; que reconoce la importancia del contexto local —sus saberes, lenguas, patrimonios y comunidades—, pero que al mismo tiempo dialoga con el panorama internacional de la creación

y la teoría artísticas. Aspiramos a que cada artículo aquí incluido sea una contribución sustantiva al debate global, a la vez que un aporte significativo al fortalecimiento de nuestras prácticas y discursos en Yucatán y México.

La pluralidad de perspectivas recogidas en estas páginas es una muestra del potencial de este enorme campo de estudio que representan las artes. El debate sobre cómo la inteligencia artificial y la educación artística nos enfrentan a la necesidad de repensar nuestras metodologías docentes en un mundo mediado por algoritmos, no puede ser más actual.

Otras reflexiones filosóficas, como la que se elabora en torno a los instrumentos como objetos técnicos, nos invita a reconsiderar la interpretación musical y las relaciones entre la construcción de los instrumentos, la composición musical y la propia interpretación.

La cartografía patrimonial del Museo Yucateco confiere un enorme valor a la memoria y a la necesidad de visitar nuestras instituciones culturales. Sitúa al museo en el diálogo con la creación artística y el debate del patrimonio.

El análisis fenomenológico sobre el concepto de “sonar bien” abre un espacio para pensar la estética desde la experiencia vivida, así como para situar las tensiones entre producción musical, interpretación y sus consecuencias en la forma que la música se escucha.

La revisión metodológica de la investigación-creación en el contexto hispano aporta herramientas para consolidar este campo, de grandísima importancia y relevancia para docentes y estudiantes. Puede resultar, sin duda, de gran inspiración para encaminar trabajos de investigación que partan de las artes y que permitan, a su vez, volver a ellas.

El estudio sobre el impacto de la educación musical en el rendimiento académico enfatiza la dimensión social y transformadora del arte. Nos recuerda, que, tras todas estas reflexiones, oportunidades y desafíos, existe un uso social de las artes que contribuye, entre muchas otras cosas, a la salud y a la calidad de vida.

Cuadernos de Investigación Artística, a través de este primer número, ofrece un nuevo espacio editorial que reconoce la complejidad de las artes y asume la investigación artística como una práctica rigurosa, creativa y, sobre todo, necesaria.

Invitamos a nuestra comunidad universitaria y todos los interesados a sumergirse en estos textos, a dialogar con ellos y a acompañar nuevas preguntas y proyectos en su imaginación.

Esperamos que los horizontes que aquí se delinean se sigan ampliando y diversificando en los próximos números, siempre con la convicción de que las artes, a través de estos procesos de investigación, se renuevan, se expanden y se proyectan hacia futuros más justos, críticos y creativos.

Jordi Albert Gargallo
Universidad de las Artes de Yucatán

Inteligencia artificial en la educación musical: un análisis de oportunidades y desafíos, contextualizados en la danza, las artes visuales y el teatro

Carles Camarasa Botella

Universitat Politècnica de València

Resumen

La inteligencia artificial (IA) está teniendo un gran impacto en la educación, al igual que sucede en diversos sectores. Este trabajo explora, a través de la revisión bibliográfica, parte de la literatura al respecto de este fenómeno, así como el estado actual de la aplicación de la IA en la educación artística. Se abarcan disciplinas como la danza, las artes visuales y el teatro, y se pone el foco en la educación musical.

Se ha sistematizado un análisis documental para identificar las principales oportunidades que la IA ofrece para enriquecer los procesos de enseñanza-aprendizaje, en la personalización del aprendizaje, la mejora de la creatividad, la evaluación precisa y la optimización de la gestión educativa. Paralelamente, se examinan algunos desafíos inherentes a su implementación. Se incluyen preocupaciones éticas relacionadas con la privacidad y los sesgos algorítmicos, el riesgo de dependencia tecnológica y la necesidad de una formación del educador humano.

Los hallazgos indican que, aunque la IA puede tener un gran impacto en la educación musical y artística, su uso efectivo necesita un enfoque equilibrado, colaborativo e informado. Por ello, su uso debe centrarse en el desarrollo total del estudiante y en la importancia del educador humano.

Palabras clave: inteligencia artificial, educación musical, educación artística, danza, teatro, artes visuales, revisión bibliográfica, tecnologías educativas, personalización del aprendizaje.

Abstract

Artificial intelligence (AI) is having a major impact on education, as it is in a variety of other sectors. This paper explores, through a bibliographic review, some of the literature on this phenomenon as well as the current state of AI application in arts education. It covers disciplines such as dance, visual arts, and theater, with a focus on music education.

A documentary analysis has been systematized to identify the main opportunities that AI offers to enrich teaching-learning processes, personalize learning, enhance creativity, provide

accurate assessment, and optimize educational management. In parallel, some challenges inherent to its implementation are examined. These include ethical concerns related to privacy and algorithmic biases, the risk of technology dependency, and the need for human educator training.

AI can potentially increase the quality of music and arts education. However, its effective use requires a balanced, collaborative and informed approach. Therefore, the focus should be put on the student's total development and the importance of the human educator cannot be overlooked.

Keywords: Artificial Intelligence, Music Education, Artistic Education, Dance, Theater, Visual Arts, Literature Review, Education Technology, Personalized Learning.

Introducción

Desde la aparición y el desarrollo de la inteligencia artificial (IA) se está generando un cambio de paradigma en múltiples facetas de la vida contemporánea. Con ello se está generando un debate significativo sobre su potencial transformador (Black y Chaput, 2024). Esta nueva tecnología se ha consolidado como una práctica generalizada, tanto la integración de algoritmos de IA en herramientas cotidianas (Siri, Google o Netflix) que proporcionan respuestas, información y recomendaciones, como la aplicación de la IA en sectores industriales y sanitarios (Black y Chaput, 2024).

Dentro del ámbito educativo, la IA ha despertado un creciente interés, así como también está propiciando profundas modificaciones en los modelos de enseñanza y aprendizaje (Y. Chen y Sun, 2024).

Al respecto de la educación artística, tanto en la música, la danza, las artes visuales y el teatro, la IA presenta oportunidades y desafíos muy particulares. Las disciplinas artísticas se caracterizan por su complejidad. De la profundidad de la teoría, la precisión de las técnicas de interpretación hasta la inherente subjetividad de la expresión artística, los lenguajes artísticos y su aprendizaje constituyen un fenómeno particular. Debido a esta complejidad los métodos educativos están en constante búsqueda de respuestas para abordar plenamente estas características (Y. Chen y Sun, 2024). La IA puede representar una oportunidad para la innovación y el estudio de estas particularidades para enriquecer la experiencia de aprendizaje y optimizar las prácticas pedagógicas (L. Chen, 2024; Y. Chen y Sun, 2024; Ke, 2023).

Como objetivo principal, este documento persigue realizar una revisión bibliográfica exhaustiva para analizar el estado de aplicación de la IA en la educación musical y artística. Se busca identificar las tendencias actuales, las oportunidades que esta tecnología ofrece para la mejora de los procesos educativos, así como los desafíos y limitaciones que deben abordarse para una integración ética y efectiva.

Marco teórico

La inteligencia artificial (IA) destaca por su capacidad para procesar grandes volúmenes de datos. Esta capacidad de procesamiento y, a su vez, las posibilidades de aprendizaje pueden permitir adaptarse a las necesidades de cada alumno (por lo que promete mejorar la calidad y la personalización del aprendizaje) hasta generar respuestas automáticas en tiempo real.

La IA se define como el conjunto de técnicas y algoritmos que permiten a las máquinas emular capacidades cognitivas humanas, como el reconocimiento de patrones y el aprendizaje autónomo (Jiao, 2020). Aunque no existe una definición única, generalmente se diferencian enfoques basados en aprendizaje supervisado, no supervisado y en redes neuronales profundas (Herrera Latorre et al., 2024).

Desde que el término fue propuesto en la Conferencia de Dartmouth en 1956, la IA ha logrado un desarrollo significativo. Según L. Chen (2024), la inteligencia artificial se ha convertido en un campo interdisciplinario, desarrollado a través de la integración de “diversas disciplinas

como la informática, la cibernética, la teoría de la información, la neurofisiología, la psicología, la lingüística y la filosofía”.

En otras palabras, la IA puede considerarse una inteligencia mecánica que imita muchas de las funciones cognitivas humanas y puede llevar a cabo tareas que hasta ahora solo podían realizar los humanos. Habilidades como simular y extender la inteligencia humana (Nart, 2025), procesar grandes cantidades de información (Bai, 2022), el reconocimiento del lenguaje natural (Li, 2021) o la captura de movimiento (L. Chen, 2024).

La IA en educación general ha sido utilizada desde hace mucho. Tanto en los sistemas expertos de los años 80 como en las plataformas adaptativas actuales, la IA ha ido evolucionando hacia instrumentos de tutoría inteligente y evaluación automatizada (Herrera Latorre et al., 2024). Por ejemplo, su uso en evaluación automática ha desarrollado algoritmos que califican ejercicios escritos o de programación, proporcionando correcciones inmediatas (Jiao, 2020). Otro uso importante ha tenido que ver con plataformas adaptativas: sistemas como ASSISTments personalizan rutas de aprendizaje en función del desempeño, reduciendo la probabilidad de fracaso escolar (Herrera Latorre et al., 2024). Por último, la IA ha sido útil para hacer recomendadores de contenido. En la actualidad algunos motores de IA sugieren recursos (videos, lecturas) alineados con el estilo de aprendizaje del alumno (Fang y Jiang, 2024).

En cuanto al fenómeno de la educación artística, estas aplicaciones ya son viables, e incluso ya se están desarrollando. Y además de optimizar procesos de enseñanza, el uso de IA puede ampliar las posibilidades creativas, desafiando las nociones tradicionales de creatividad y autoría (Herrera Latorre et al., 2024).

Entendemos educación artística como el campo que abarca una amplia gama de áreas, con un enfoque particular en la creación de arte, que tradicionalmente ha sido antropocéntrica, es decir, centrada en el ser humano. Incluye la enseñanza de la teoría del arte, la estética del arte, la historia del arte y el análisis crítico artístico (Black y Chaput, 2024).

Por otro lado, concebimos la educación musical como el estudio y la práctica de la enseñanza y el aprendizaje de la música. Es fundamental para desarrollar las habilidades musicales de las personas, fomentar la creatividad y ayudar a comprender otras culturas (Sularso et al., 2024). La tecnología de la inteligencia artificial está desempeñando un papel cada vez más importante en la educación musical (L. Chen, 2024).

Al respecto del uso de IA en educación artística, vale la pena mencionar que, en la danza, Hu y Wang (2021) describen sistemas de análisis de movimiento que ofrecen feedback cinestésico instantáneo, mejorando la corrección postural y rítmica. Gao (2025) define el uso de sistemas basados en captura de movimiento que analizan la técnica y sugieren correcciones en tiempo real, apoyando tanto a estudiantes como a profesores en la enseñanza a distancia.

En las artes visuales, herramientas como The Next Rembrandt o aplicaciones de estilo artístico (Prisma) transforman imágenes y fomentan la experimentación creativa (Ke, 2023). Plataformas como DeepArt y Artbreeder utilizan redes generativas antagónicas (GAN) para la creación y modificación de imágenes, ampliando el proceso creativo y la reflexión sobre estética (Herrera Latorre et al., 2024).

Al respecto de teatro, exploraciones de diálogos generados por IA muestran potencial para guiones interactivos y aprendizaje de interpretación (Lösel, 2024). Existen, por otro lado, proyectos exploratorios que generan textos dramáticos y diálogos con IA, permitiendo prácticas de interpretación y escritura colaborativa en el aula (Lösel, 2024).

Por lo que respecta a la educación musical, existen plataformas y sistemas de enseñanza vocal e instrumental. Por un lado, sistemas de acompañamiento y corrección automática: Ventajas de plataformas que detectan entonación y ritmo, ofreciendo retroalimentación instantánea al intérprete (Bai, 2022).

Por otro lado, herramientas como chatbots y mentores virtuales que representan gráficamente parámetros musicales (tempo, dinámica), facilitan la autoevaluación y la discusión pedagógica (Sularso et al., 2024) a modo de visualización y análisis de interpretación.

Por otro lado, existen aplicaciones en diferentes etapas de formación. En la educación inicial se utilizan sistemas de tutoría inteligente para primeras destrezas musicales, combinando actividades lúdicas con evaluación adaptativa (Liu et al., 2023; L. Yu y Ding, 2020).

En la educación superior existen entornos de composición asistida por IA y sistemas de gestión de enseñanza musical que optimizan recursos y planificación de currículos (Liang Zhang, 2024; Wei et al., 2022; Wu, 2025).

Metodología

El presente estudio se ha concebido como una revisión bibliográfica. Por ello se ha usado un método de investigación documental para sintetizar el conocimiento existente, identificar tendencias y señalar algunas brechas de investigación que se presentan en un campo emergente. El análisis final trata de ofrecer una visión panorámica y global de las principales corrientes de investigación en torno a la inteligencia artificial y su implementación en la educación artística.

La estrategia de búsqueda se diseñó para abarcar un espectro amplio de la literatura científica. Se utilizaron diversas combinaciones de términos clave buscando en varias bases de datos académicas de relevancia. Los términos principales incluyeron “inteligencia artificial” (AI), “aprendizaje automático” (*machine learning*) y “aprendizaje profundo” (*deep learning*), combinados con términos relacionados con la educación musical (“música”, “educación musical”, “enseñanza musical”, “pedagogía musical”, “currículo musical”) y, de manera más amplia, con la educación artística (“educación artística”, “danza”, “artes visuales”, “teatro”).

Las bases de datos consultadas fueron Scopus y Google Académico, ambas reconocidas por haber desarrollado un amplio repositorio de literatura científica multidisciplinar.

Para asegurar la pertinencia y actualidad de la muestra, se aplicaron los siguientes criterios:

- **Inclusión:** se seleccionaron documentos como artículos de revistas, monografías y capítulos de libros, así como actas de congresos publicados en inglés. El periodo de búsqueda se limitó principalmente a trabajos publicados entre 2020 y 2025, para capturar los avances científicos más recientes.

- Exclusión: se descartaron investigaciones que no se centraran directamente en la IA en el ámbito educativo, estudios excesivamente técnicos enfocados solo en el desarrollo de algoritmos o aplicaciones web sin implicación pedagógica, y aquellos que estuvieran en estado de retractación. Asimismo, se eliminaron duplicados entre las bases de datos.

Una vez recopilada la literatura, se procedió a un análisis mixto. Por un lado, se usó el análisis cualitativo. Se realizó una revisión cualitativa en profundidad del corpus seleccionado para identificar las principales áreas de aplicación, los principios didácticos innovadores y los desafíos emergentes

Por otro lado, se elaboró un análisis bibliométrico: se integraron datos sobre el impacto de las publicaciones, como el número de citas, para contextualizar la relevancia y la novedad de los trabajos.

Varios artículos incluidos en esta revisión no cuentan con DOI, por lo que no se ha considerado el número de citas. Es el caso de Herrera Latorre et al., (2025), Leonard (2021), Nart (2025), Penny (2024) y Sularso (2024).

El resto de los artículos ha sido ordenado en la tabla 1 por número de citas, según el índice de Google Académico.

Tabla 1

Artículos consultados ordenados por citas reflejadas en el DOI

Autor(es) (año)	DOI	Citas
Yu, X., Ma, N., Zheng, L., Wang, L. & Wang, K. (2023)	10.3390/technologies11020042	120
Wei, J., Karuppiah, M. & Prathik, A. (2022)	10.1016/j.compeleceng.2022.107851	96
Wang, X. (2022)	10.1155/2022/5503834	41
Hu, M. & Wang, J. (2021)	10.1016/j.techsoc.2021.101784	28
Wang, Z. (2024)	10.1016/j.techsoc.2024.102579	27
Yu, L. & Ding, J. (2020)	10.1088/1757-899X/750/1/012101	25
Jiao, Y. (2020)	10.1088/1742-6596/1533/3/032059	24
Black, J. & Chaput, T. (2024)	10.4236/jcc.2024.125005	19
Fang, F. & Jiang, X. (2024)	10.1109/ACCESS.2024.3363655	18
Ke, M. F. (2023)	10.55014/pij.v6i3.405	14

Merchán Sánchez-Jara, J. F., González Gutiérrez, S., Cruz Rodríguez, J. & Syroyid, B. (2024)	10.3390/educsci14111171	14
Zhang, J. & Wan, J. (2020)	10.2991/assehr.k.200401.012	12
Bai, J. (2022)	10.1155/2022/5066004	11
Li, X. (2021)	10.1088/1742- 6596/1852/4/042011	11
Chen, Y. & Sun, Y. (2024)	10.1109/ACCESS.2024.3459791	8
Liang Zhang, L. Z. (2024)	10.52783/jes.631	7
Liu, X., Soh, K. G., Dev Omar Dev, R., Li, W. & Yi, Q. (2023)	10.1371/journal.pone.0293313	5
Chen, L. (2024)	10.25236/IJNDE.2024.060833	3
Lösel, G. (2024)	10.1177/03080188241257882	1
Zhang, J. (2024)	10.26855/er.2024.08.014	1
Gao, Y. (2025)	10.2991/978-2-38476-384-9_38	0
Wu, Q. (2025)	10.1177/14727978251322675	0
Zhang, Y. (2024)	10.1007/s10639-023-12312-4	0

Nota: elaboración propia basada en Google Académico.

Resultados y análisis

La integración de la IA en la educación artística, especialmente en la música, ha abierto un abanico de oportunidades al tiempo que ha revelado desafíos que requieren una atención cuidadosa.

Oportunidades clave de la IA en la educación artística

Probablemente la aportación más importante que la IA permite tiene que ver con la creación de experiencias de aprendizaje individualizadas. Puede adaptar el contenido y la dificultad a las necesidades y estilos individuales de los estudiantes (Ke, 2023; Merchán Sánchez-Jara et al., 2024; X. Yu et al., 2023). Esto se logra mediante el análisis de datos sobre hábitos de aprendizaje, niveles de conocimiento e intereses de los estudiantes (Ke, 2023). En la danza, por ejemplo, los sistemas pueden generar contenido a medida y visualizar los resultados del entrenamiento y las desviaciones de movimiento para fomentar la autorreflexión y la planificación estratégica (L. Chen, 2024). En música, la IA puede personalizar materiales musicales y ajustar las lecciones en tiempo real según el progreso del estudiante (Y. Chen y Sun, 2024). Los sistemas de tutoría inteligente, como los que proporcionan retroalimentación inmediata sobre afinación, ritmo y expresión, se han convertido en una funcionalidad significativa, simulando experiencias de tutoría individualizadas (Merchán Sánchez-Jara et al., 2024). También puede apoyar la capacitación y el desarrollo profesional de

los docentes al proporcionar acceso a métodos de enseñanza innovadores y a las últimas obras de arte y técnicas (Y. Zhang, 2024).

Al respecto de la creación artística es imprescindible mencionar que la IA reproduce patrones existentes, así como también estimula la creatividad. En la música, asiste en la generación de ideas, motivos y piezas completas, permitiendo la experimentación con diferentes técnicas compositivas, metodologías y estilos (Y. Chen y Sun, 2024; Merchán Sánchez-Jara et al., 2024). Por otro lado, algunas herramientas como Google Doodle Bach o Soundtrap ofrecen un entorno para la experimentación creativa y la hibridación de géneros (Merchán Sánchez-Jara et al., 2024). Al respecto de las artes visuales, la IA generativa (como DALL-E) puede desarrollar impresiones artísticas a partir de descripciones textuales, sirviendo como punto de partida para el proceso creativo (Black y Chaput, 2024; Herrera Latorre et al., 2024). Incluso en la danza, la IA ayuda a los coreógrafos a innovar secuencias de movimiento y a optimizar la expresividad de las obras (J. Zhang, 2024).

Al respecto de la evaluación educativa, la IA destaca por su capacidad para evaluar el trabajo de los estudiantes de manera rápida y precisa, proporcionando retroalimentación personalizada. Esto puede reducir significativamente la carga de trabajo de los profesores (Ke, 2023). En la danza, los sistemas de captura de movimiento analizan y corrigen los movimientos en tiempo real, ofreciendo informes detallados sobre la fluidez, precisión y errores (Gao, 2025). En la música, los sistemas vocales basados en reconocimiento de audio pueden asistir al docente para la evolución del rendimiento de los estudiantes (Bai, 2022; X. Wang, 2022; Wei et al., 2022). Por otro lado, la retroalimentación inmediata es útil también para los estudiantes en tanto en cuanto les permite identificar y corregir los errores de manera autónoma (L. Chen, 2024; Ke, 2023).

En cuanto a los entornos de aprendizaje inmersivos y adaptativos que simulan contextos de intervención del mundo real, la IA realiza una enorme aportación enriqueciendo el aprendizaje experiencial (Merchán Sánchez-Jara et al., 2024). La integración de la realidad virtual (RV), la realidad aumentada (RA) y la realidad mixta (RM) en la educación musical y de danza, permite a los estudiantes interactuar con espacios escénicos virtuales, modelos 3D y herramientas virtuales, expandiendo los límites del aprendizaje (Ke, 2023; Z. Wang, 2024). Por otro lado, la IA centraliza y organiza los recursos del aula, haciendo que los materiales de audio y las herramientas interactivas sean más accesibles para profesores y estudiantes (X. Wang, 2022, p. 22; X. Yu et al., 2023).

Al respecto de la organización escolar, la IA puede mejorar la educación artística al optimizar la asignación de recursos, la configuración del currículo y la toma de decisiones basada en datos (Wu, 2025). Los sistemas de apoyo a la decisión inteligente pueden predecir y optimizar la asignación de recursos como horarios y recursos materiales (Wu, 2025). Esto promueve una administración más precisa de los programas educativos (Y. Zhang, 2024).

Desafíos y limitaciones de la IA en la educación artística

A pesar de sus beneficios, la implementación de la IA en la educación artística conlleva varios desafíos que deben abordarse críticamente.

La recopilación masiva de datos sobre el aprendizaje de los estudiantes para alimentar los algoritmos de IA plantea serias preocupaciones sobre la protección de la privacidad y la seguridad de los datos (Ke, 2023; Merchán Sánchez-Jara et al., 2024; Sularso et al., 2024). Es crucial establecer políticas de privacidad claras y transparentes para salvaguardar la información personal y académica de los estudiantes (Ke, 2023). Además, los sesgos algorítmicos inherentes a los conjuntos de datos de entrenamiento pueden influir en los resultados, limitando la exposición de los estudiantes a diversas expresiones artísticas y perpetuando prejuicios (Ke, 2023; Leonard, 2021; Merchán Sánchez-Jara et al., 2024; Sularso et al., 2024). Otro dilema ético surge con la autoría y los derechos de propiedad intelectual de las obras de arte generadas por IA, ya que la legislación actual aún no aborda completamente la titularidad de los productos creados por “no-humanos” (Herrera Latorre et al., 2024).

Una preocupación significativa es la posibilidad de que los estudiantes se vuelvan demasiado dependientes de los sistemas de IA, lo que podría obstaculizar el desarrollo de habilidades críticas como la investigación, el pensamiento creativo, la resolución de problemas y la comunicación (Black y Chaput, 2024; Ke, 2023). El exceso de confianza en la IA para producir textos o imágenes podría llevar a una “simplificación” del aprendizaje y de la expresión artística si no se supervisa adecuadamente (Black y Chaput, 2024). Los educadores deben diseñar actividades que fomenten el pensamiento independiente y la resolución de problemas, desalentando la dependencia excesiva de la IA (Ke, 2023).

La efectividad de las soluciones de la IA depende de la disponibilidad de conjuntos de datos de entrenamiento diversos y de alta calidad (Sularso et al., 2024). En la educación musical, por ejemplo, la cantidad insuficiente de datos detallados puede limitar la aplicación de la IA (Wei et al., 2022). Además, la IA actual tiene limitaciones en la comprensión de aspectos emocionales y expresivos de la música y el arte, lo que plantea un desafío para disciplinas que dependen intrínsecamente de la subjetividad y la emoción humana (Nart, 2025; J. Zhang y Wan, 2020).

La implementación de la IA requiere una infraestructura tecnológica avanzada y equipos costosos, lo que puede exacerbar la brecha digital entre instituciones y regiones (Herrera Latorre et al., 2024; Sularso et al., 2024). Además, es fundamental que los profesores reciban una capacitación integral y un desarrollo profesional para comprender y utilizar eficazmente las herramientas de IA (Herrera Latorre et al., 2024; Ke, 2023; Sularso et al., 2024; J. Zhang y Wan, 2020). La falta de preparación de los docentes puede limitar la adopción y el impacto de estas tecnologías (Nart, 2025).

El aumento del uso de la IA podría llevar a una reducción de la interacción interpersonal y la colaboración entre estudiantes y entre éstos y profesores (Ke, 2023; Nart, 2025). Es esencial que la IA se considere una herramienta complementaria y no un sustituto del papel fundamental del educador humano, cuya experiencia y juicio crítico siguen siendo insustituibles para guiar la creatividad y la expresión artística de los estudiantes (Ke, 2023; Nart, 2025; J. Zhang y Wan, 2020).

La IA actúa como un “agente creativo” que amplía el espectro de actividades artísticas y de creación (Herrera Latorre et al., 2024). La necesidad de equilibrar la integración tecnológica con el mantenimiento de los métodos de enseñanza tradicionales, así como el fomento del pensamiento crítico y la alfabetización digital en los estudiantes, son temas recurrentes (Black y Chaput, 2024; Ke, 2023). La IA ofrece un “terreno de laboratorio” para explorar nuevas formas de

creación y pedagogía (Penny, 2024), pero siempre bajo una consideración cautelosa de las implicaciones éticas y el impacto en la agencia humana (Herrera Latorre et al., 2024; Penny, 2024).

Conclusiones

En el último lustro, hemos asistido a una revolución en el desarrollo de herramientas de inteligencia artificial. Este movimiento promete llevarnos a una sociedad utópica, donde gran parte del trabajo humano podría ser no solo prescindible, sino mejorado por algoritmos. En este contexto, cabe preguntarse con escepticismo cuál sería el papel de esta tecnología en la educación artística y musical.

La base sobre la que se sustenta la IA es el análisis de datos y detección de patrones. Esto la hace especialmente útil para optimizar recursos, ayudar en la toma de decisiones y nos abre las puertas a una individualización del aprendizaje como no hemos visto hasta ahora. Además, esta naturaleza asociativa y basada en patrones permite descubrir nuevos puntos de vista, ayudando a explorar nuevos límites en la creatividad. Otro aspecto en el que destaca es en la evaluación, y en ese sentido, puede ofrecer asistencia al personal docente para comprender mejor el desarrollo del alumnado.

La generación de contenido es otro punto fuerte de esta tecnología. Puede generar contenidos individualizados, adaptados prácticamente a cualquier nivel, incluso generar exámenes y corregirlos. Esta función podría utilizarse también para mejorar la capacitación docente, siendo parte de la solución para poder aplicar estos recursos en el aula. Además, se está empezando a explorar la interacción entre IA y realidad virtual para la creación de espacios que simulen el mundo real. Esto podría aplicarse como punto intermedio en la exposición progresiva, permitiendo una transición al mundo laboral en la música mucho más progresivo y al alcance de alumnos con dificultades de ansiedad escénica.

Por otra parte, encontramos varios desafíos. El primero de ellos tiene que ver con la brecha digital. Esta tecnología consume bastantes recursos y su implantación requiere de conocimientos técnicos. Una vez superada esta fase, su uso es intuitivo ya que se basa en el procesamiento del lenguaje natural (NLP, por sus siglas en inglés). La brecha digital es un problema que afecta a nivel global y que requeriría de grandes inversiones internacionales para poder proveer a países en vías de desarrollo de tecnología y conocimientos necesarios.

Otro desafío tiene que ver con la información gestionada por la IA. Por una parte, puede presentar problemas de privacidad si la información no es procesada en local. Enviar información académica y datos personales a servidores ajenos puede suponer un grave problema de privacidad. Además, el modelo de IA que utilicemos tendrá un sesgo inherente al algoritmo, además de los sesgos contenidos en la información de su entrenamiento. Una forma de minimizar estos sesgos sería añadiendo información de consulta optimizada para cada tarea, que podría conseguirse con métodos como la generación por recuperación aumentada (RAG, por sus siglas en inglés).

Sin duda, el mayor desafío es el que afecta al factor humano. Esta tecnología, especialmente en campos subjetivos como el arte o la música, todavía no está preparada para entender los entresijos emocionales inherentes al fenómeno artístico. Si añadimos el riesgo de minimizar las interacciones humanas, tanto con docentes como entre discentes, y la potencial dependencia que puede generar la IA; parece sensato descartar el aprendizaje autónomo de momento. Esta tecnología podría ofrecer una serie de herramientas, siempre que cuente con la correcta supervisión docente.

Por tanto, estas novedades que presenta la tecnología de la inteligencia artificial podrían ser gestionadas en un entorno digital de aprendizaje. Este entorno podría fundamentarse en un diario de aprendizaje digital que combinara distintos recursos y herramientas. Actualmente, la IA representa un complemento que refuerza la labor docente al tiempo que permite una mayor adaptación a cada estudiante. En definitiva, el acompañamiento humano sigue siendo una parte fundamental del proceso de enseñanza-aprendizaje artístico-musical.

Referencias

- Bai, J. (2022). Design of the Artificial Intelligence Vocal System for Music Education by Using Speech Recognition Simulation. *Computational Intelligence and Neuroscience*, 2022, 1-9. <https://doi.org/10.1155/2022/5066004>
- Black, J., y Chaput, T. (2024). A Discussion of Artificial Intelligence in Visual Art Education. *Journal of Computer and Communications*, 12(5), 71-85. <https://doi.org/10.4236/jcc.2024.125005>
- Chen, L. (2024). Application of Artificial Intelligence in Teenage Dance Education. *International Journal of New Developments in Education*, 6(8), 209-213. <https://doi.org/10.25236/IJNDE.2024.060833>
- Chen, Y. y Sun, Y. (2024). The Usage of Artificial Intelligence Technology in Music Education System Under Deep Learning. *IEEE Access*, 12, 130546-130556. <https://doi.org/10.1109/ACCESS.2024.3459791>
- Fang, F. y Jiang, X. (2024). The Analysis of Artificial Intelligence Digital Technology in Art Education Under the Internet of Things. *IEEE Access*, 12, 22928-22937. <https://doi.org/10.1109/ACCESS.2024.3363655>
- Gao, Y. (2025). Path of Artificial Intelligence Technology in College Dance Education. En Y. Feng, W. Cui, Y. Dong y G. Guan (Eds.), *Proceedings of the 2024 3rd International Conference on Educational Science and Social Culture (ESSC 2024)* (pp. 324-337). Atlantis Press SARL. https://doi.org/10.2991/978-2-38476-384-9_38
- Herrera Latorre, P. D., Poma, R. D. O., Sánchez, W. P. N. y Espinoza, P. A. A. (2024). Inteligencia artificial en la educación artística. Retos y perspectivas. *Imaginario Social*, 7(2) [número especial], 26-37.
- Hu, M. y Wang, J. (2021). Artificial Intelligence in Dance Education: Dance for Students with Special Educational Needs. *Technology in Society*, 67, 101784. <https://doi.org/10.1016/j.techsoc.2021.101784>
- Jiao, Y. (2020). The Application of Artificial Intelligence Technology in the Quality Evaluation of Dance Multimedia Teaching in Higher Vocational Colleges. *Journal of Physics: Conference Series*, 1533(3), 032059. <https://doi.org/10.1088/1742-6596/1533/3/032059>
- Ke, M. F. (2023). Applications and Challenges of Artificial Intelligence in the Future of Art Education. *Pacific International Journal*, 6(3), 61-65. <https://doi.org/10.55014/pij.v6i3.405>
- Leonard, N. (2021). Emerging Artificial Intelligence, Art and Pedagogy: Exploring Discussions of Creative Algorithms and Machines for Art Education. *Digital Culture & Education*, 13(1), 20-41.
- Li, X. (2021). The Art of Dance from the Perspective of Artificial Intelligence. *Journal of Physics: Conference Series*, 1852(4), 042011. <https://doi.org/10.1088/1742-6596/1852/4/042011>
- Liang Zhang, L. Z. (2024). Fusion Artificial Intelligence Technology in Music Education Teaching. *Journal of Electrical Systems*, 19(4), 178-195. <https://doi.org/10.52783/jes.631>

- Liu, X., Soh, K. G., Dev Omar Dev, R., Li, W. y Yi, Q. (2023). Design and Implementation of Adolescent Health Latin Dance Teaching System Under Artificial Intelligence Technology. *PLOS ONE*, 18(11), e0293313. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0293313>
- Lösel, G. (2024). Theatre Dialogues with Machines. *Interdisciplinary Science Reviews*, 49(2), 291-304. <https://doi.org/10.1177/03080188241257882>
- Merchán Sánchez-Jara, J. F., González Gutiérrez, S., Cruz Rodríguez, J. y Syroyid Syroyid, B. (2024). Artificial Intelligence-Assisted Music Education: A Critical Synthesis of Challenges and Opportunities. *Education Sciences*, 14(11), 1171. <https://doi.org/10.3390/educsci14111171>
- Nart, S. (2025). A Bibliography Study on Academic Publications About Artificial Intelligence in Music Education. *The Turkish Online Journal of Educational Technology*, 24(1).
- Penny, S. (2024). Designing Behavior: Interaction, Cognition, Biology and AI. *Encyclopedia of New Media Art*.
- Sularso, S., Wadiyo, W., Cahyono, A., Suharto, S. y Pranolo A. (2024). A Comprehensive Visualization for Music Education and Artificial Intelligence. *International Journal on Informatics Visualization*, 9(2), 718-727.
- Wang, X. (2022). Design of Vocal Music Teaching System Platform for Music Majors Based on Artificial Intelligence. *Wireless Communications and Mobile Computing*, 2022, 1-11. <https://doi.org/10.1155/2022/5503834>
- Wang, Z. (2024). Artificial Intelligence in Dance Education: Using Immersive Technologies for Teaching Dance Skills. *Technology in Society*, 77, 102579. <https://doi.org/10.1016/j.techsoc.2024.102579>
- Wei, J., Karuppiah, M. y Prathik, A. (2022). College Music Education and Teaching Based on AI Techniques. *Computers and Electrical Engineering*, 100, 107851. <https://doi.org/10.1016/j.compeleceng.2022.107851>
- Wu, Q. (2025). The Application of Artificial Intelligence in Music Education Management: Opportunities and Challenges. *Journal of Computational Methods in Sciences and Engineering*, 25(3), 2836-2848. <https://doi.org/10.1177/14727978251322675>
- Yu, L. y Ding, J. (2020). Application of Music Artificial Intelligence in Preschool Music Education. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*, 750(1), 012101. <https://doi.org/10.1088/1757-899X/750/1/012101>
- Yu, X., Ma, N., Zheng, L., Wang, L. y Wang, K. (2023). Developments and Applications of Artificial Intelligence in Music Education. *Technologies*, 11(2), 42. <https://doi.org/10.3390/technologies11020042>
- Zhang, J. (2024). The Practice of AI Technology Empowering the Reform of Higher Dance Education Management Research. *The Educational Review, USA*, 8(8), 1097-1101. <https://doi.org/10.26855/er.2024.08.014>
- Zhang, J. y Wan, J. (2020). A Summary of the Application of Artificial Intelligence in Music Education. *Proceedings of the International Conference on Education, Economics and Information Management (ICEEIM 2019)*. International Conference on Education,

Economics and Information Management (ICEEIM 2019), Wuhan, Hubei, China.
<https://doi.org/10.2991/assehr.k.200401.012>

Zhang, Y. (2024). Problems of Oboe Teaching in a Time of the COVID-19 Pandemic. *Education and Information Technologies*, 29(1), 1057-1070. <https://doi.org/10.1007/s10639-023-12312-4>

El contrabajo como objeto técnico: hacia una ecología filosófica del instrumento musical

Sergio Alejandro Morales Navarro

Universidad de las Artes de Yucatán

Resumen

Este artículo propone una aproximación filosófica al contrabajo como objeto técnico a partir de la obra de Gilbert Simondon, complementada con aportes de Bruno Latour, Alfred Gell y Bernard Sève. Lejos de entender al instrumento como una herramienta neutral, se lo concibe como un actante inscrito en redes materiales, simbólicas y afectivas. Esta perspectiva permite pensar el contrabajo no solo como productor de sonidos, sino como agente técnico y epistémico, cuyas propiedades inciden en la forma de componer, tocar y preservar la música. El enfoque integra práctica performativa, análisis organológico e interpretación filosófica, proponiendo una epistemología situada desde las artes.

Palabras clave: contrabajo, objeto técnico, concretización, estandarización, teoría del actor-red.

Abstract

This article proposes a philosophical rereading of the double bass as a technical object in becoming, drawing on the work of Gilbert Simondon, complemented by contributions from Bruno Latour, Alfred Gell and Bernard Sève. Far from understanding the instrument as a neutral tool, it is conceived as an actant embedded in material, symbolic, and affective networks. This perspective allows us to think of the double bass not only as a sound-producing device, but also as a technical and epistemic agent whose properties influence the ways music is composed, performed, and preserved. The approach integrates performative practice, organological analysis, and philosophical interpretation, proposing a situated epistemology from within the arts.

Keywords: Double Bass, Technical Object, Concretization, Standardization, Actor-Network Theory.

Introducción

El contrabajo ocupa un lugar particular dentro de los instrumentos de cuerda frotada debido a sus múltiples formas, variantes de afinación y resistencia histórica a la estandarización. Lejos de ajustarse a una narrativa de evolución lineal y progresiva hacia una forma óptima, su historia se ha construido en desvíos, ramificaciones técnicas y adaptaciones contextuales que desafían las categorías convencionales de madurez técnica o eficacia acústica. Esta heterogeneidad ha sido a menudo interpretada como un problema y como una anomalía dentro de la familia de las cuerdas frotadas; sin embargo, puede ser leída de manera radicalmente distinta si se adopta un marco filosófico que privilegie la coherencia contextual sobre la uniformidad formal.

Este artículo propone alejarse de la concepción del contrabajo como un artefacto simple para entenderlo como entidad en devenir, portadora de historia y resultado de múltiples adaptaciones y transformaciones no lineales. A partir de esta noción, se articula una red teórica que incluye el concepto de objeto técnico de Gilbert Simondon, la Teoría del Actor-Red (ANT), el enfoque de Alfred Gell sobre la antropología del arte y la concepción del instrumento musical como entidad filosófica propuesta por Bernard Sève. Estos marcos permiten abordar el instrumento no solo desde su materialidad física, sino también desde su inscripción en redes sociales, artísticas, simbólicas, prácticas y afectivas.

La organología del instrumento será el punto de partida para esta exploración, y a través del análisis de este fenómeno se desplegará una reflexión más amplia sobre el papel de los instrumentos musicales en la producción de la propia música, en la configuración de repertorios y en la formación de imaginarios sonoros. La investigación se inscribe así en el campo de la investigación performativa, proponiendo una forma de conocimiento situada que emerge del contacto directo con los cuerpos técnicos, sonoros y simbólicos del instrumento.

Marco teórico

Simondon: objeto técnico, concretización e hipertelia

Gilbert Simondon (2008) plantea una ontología particular de los objetos que desafía su comprensión como simples medios funcionales o herramientas pasivas. Un objeto técnico es el producto de la interacción del intelecto humano con el medio que lo rodea, es creado con una finalidad específica y se caracteriza por su coherencia interna, es decir, que toda su constitución se debe a la finalidad para la que fue concebido. En ese sentido, se opone el concepto de utensilio o artefacto, el cual es un objeto o dispositivo definido por su coherencia externa, es decir, “la manera en que se relaciona con las capacidades cognitivas, las prácticas sociales y los juegos simbólicos propios del ser humano” (Sandrone y Berti, 2015).

Un aspecto clave de la teoría simondoniana es la *concretización*, pues todos los seres técnicos parten de un estado abstracto, artificial e imperfecto, buscando refinarse hasta llegar a una condición absoluta, depurada, evolucionada y, hasta cierto punto, natural. Simondon explica que el modo de existencia de un objeto técnico que alcanza la concretización absoluta sería análogo a

los objetos naturales, porque gracias a su coherencia y sinergia interna perdería progresivamente su artificialidad y podría considerarse parte de éstos (2008, p. 58-68).

Este proceso no se limita a su uso o diseño, sino que abarca una evolución transductiva en la que los elementos heterogéneos se integran hasta formar un sistema coherente; es decir, las características del objeto no se imponen desde afuera del mismo, sino que emergen cuando se articulan elementos diferentes que antes no estaban integrados. En este sentido, la concretización es entendida como la pérdida o integración progresiva de funciones y/o partes de una unidad operativa que cada vez se vuelve más coherente y eficaz en relación consigo misma; es decir, un objeto técnico pasa por el proceso de concretización a medida que sus partes dejan de ser aditivas o forzadas y se vuelven orgánicamente interdependientes.

A los objetos que se encuentran más avanzados dentro de su devenir técnico se les puede llamar objetos técnicos concretos, empero, no debe olvidarse que esta propiedad no es absoluta sino completamente relativa. En otras palabras, los objetos pueden ser concretos en mayor o menor medida, pero nunca lo serán en su totalidad porque, como ya se mencionó, se convertirían en objetos naturales.

En el caso de los instrumentos musicales, entendidos como objetos técnicos, la concretización ha tenido tendencia a la adición en lugar de la depuración. Por ejemplo, los instrumentos de viento metal han ganado válvulas y pistones, mientras que las cuerdas frotadas modernas tienen barras armónicas, almas y diapasones más grandes. En esa línea, la espiga de los violonchelos es un componente que se ha integrado mejor en el proceso de concretización de ese instrumento en comparación con los soportes de hombro de los violines¹.

Por otra parte, *hipertelia* es un concepto que denota un punto de inflexión donde la especialización del objeto alcanza un grado tal que pierde plasticidad y se vuelve inútil fuera de un contexto específico. Este fenómeno puede observarse en la evolución de los violones del siglo XVIII, donde adaptaciones como la afinación vienesa los convertían en instrumentos singularmente eficaces para un repertorio determinado, pero menos funcionales para otros estilos emergentes o prácticas orquestales en evolución. Este tipo de excesos de especialización, lejos de ser avances lineales, se convierten en una trampa técnica y simbólica, limitando las posibilidades futuras del objeto.

Simondon nos invita a contemplar el contrabajo no como un instrumento que “es”, sino como un sistema técnico que deviene, y cuya forma actual es resultado de múltiples adaptaciones, discontinuidades y potencialidades aún no realizadas. Esta lectura será clave para el análisis posterior de su agencia, materialidad y rol performativo.

¹ Este argumento se basa en que la espiga es un componente del violonchelo moderno, forma parte del instrumento y, en términos generales, ningún violonchelista del siglo XXI tocaría su instrumento sin este elemento (con excepción de prácticas inscritas en la llamada “interpretación históricamente informada”). Por otro lado, el soporte de los violines sigue teniendo el estatus de “accesorio” y muchos violinistas prefieren ejecutar sin dicha pieza.

Latour y Gell: agenciamiento y redes

La Teoría del Actor-Red (ANT), propuesta en la década de 1980 por Bruno Latour (1947-2022), Michel Callon (1945), John Law (1946) y Arie Rip (1941), cuestiona las dicotomías entre sujeto y objeto, proponiendo en cambio una ontología relacional donde lo importante no es qué son las entidades, sino cómo se conectan y qué efectos producen esas conexiones. En este modelo, los actores o actantes pueden ser humanos u objetos que participan activamente en la configuración de la red del mundo social y técnico (Latour, 1996).

El contrabajo, en tanto actante, no solo produce sonidos, sino que genera repertorios, condiciona técnicas, crea tradiciones, impone desarrollo biomecánico, influye en el imaginario escénico y muchas cosas más. Su mera presencia altera el modo en que se organiza una orquesta, se afina un ensamble o se compone una obra. No es un ente pasivo, sino un agente ontológico que transforma su entorno musical, social y material, al tiempo que es modelado por las condiciones históricas, tecnológicas y culturales en las que se encuentra.

Alfred Gell (1945-1997) complementa esta visión desde una antropología del arte. Para él, el *agenciamiento* es la capacidad que tiene un ente para influir en otro, independientemente de su intencionalidad consciente o inconsciente. Un objeto artístico —o técnico— puede afectar a sus usuarios, observadores o contextos simplemente por el modo en que está configurado material y simbólicamente. En ese sentido, lo importante dentro de este enfoque de la antropología del arte no son las propiedades estéticas ni los significados ocultos, sino identificar la posición que ocupan los objetos en una cadena de causalidades, de intencionalidades o acciones, que dan sentido a su existencia (Gell, 1998).

Sève: el instrumento como entidad filosófica

El filósofo Bernard Sève (2018) sostiene que los instrumentos musicales no deben ser comprendidos simplemente como herramientas para la producción de sonido. En su lugar, propone concebirlos como entidades filosóficas, en tanto median la relación entre cuerpo, sonido, acción e imaginación. El instrumento no es solo un medio entre el sujeto y el mundo, sino una instancia activa en la configuración del sentido musical.

En esta perspectiva, el contrabajo no es una prótesis neutral al servicio del intérprete, sino un interlocutor técnico y estético. Su morfología, su resistencia, su capacidad de resonancia, incluso su incomodidad, son vectores de experiencia que transforman la gestualidad, la percepción auditiva y la imaginación sonora del ejecutante. En otras palabras, el contrabajo participa activamente en la construcción de lo que se oye, lo que se espera y lo que se puede imaginar como música.

Sève propone que todo instrumento musical se sitúa en un punto de tensión entre la acción instrumental (manipular, producir sonido) y la escucha reflexiva (percibir, interpretar), generando un campo fenomenológico irreducible a esquemas funcionalistas. Esta doble pertenencia lo ubica entre el cuerpo y el símbolo, entre la técnica y la expresión, entre lo físico y lo poético.

En el contexto de este trabajo, esta concepción será clave para complejizar la idea de agenciamiento: el contrabajo no actúa solo como nodo dentro de una red, sino que también produce subjetividad, memoria y afecto. En su superficie vibran siglos de tradición, pero también el gesto único del presente. No es solo un objeto en una red; es un centro de producción de sentido.

Brun, Almenara y Planyavsky: la organología del contrabajo

Explorar la organología del contrabajo es complejo desde el inicio porque existen dificultades para definir al instrumento de manera precisa, pues no existen parámetros claros sobre las medidas, forma, número de cuerdas o afinación que se consideren determinantes. Lo mejor que se puede hacer es recurrir a la descripción genérica que permite asimilar todas esas variables: “el instrumento de cuerda frotada más grande y de tono más grave en uso” (Sadie, 2001, p. 585).

The New Grove Dictionary of Music and Musicians también señala que los contrabajos varían en forma y tamaño más que casi cualquier otro instrumento (Sadie, 2001, p. 585). Además, Almenara (2007, p. 17) indica que “no existe un instrumento de cuerda frotada que se construya, tanto hoy en día como a lo largo de toda la historia, de tantas formas diferentes”. Por todo lo anterior, la idea de contrabajo nos remite a un conjunto amplio de instrumentos de cuerda frotada cuya característica fundamental es la capacidad de producir notas subgraves, es decir, equivalentes al registro de 16 pies del órgano tubular (Almenara, 2007, p. 20).

El siguiente desafío en el estudio organológico del contrabajo radica en su complejo desarrollo histórico combinado con la falta de fuentes de información de los siglos XV al XVIII. No existe un consenso definitivo de en qué momento inicia la historia del contrabajo, sin embargo, Alfred Planyavsky (1998) sugiere abandonar la búsqueda de un antecesor único y definitivo del instrumento, y propone, en cambio, enfocar la atención en las diversas afinaciones y morfologías que caracterizaron a los instrumentos subgraves surgidos en Europa a partir del siglo XVI². Desde esta perspectiva, se hace evidente que desde la misma génesis de la cuestión existe una tendencia hacia la multiplicidad de tamaños, morfologías y configuraciones cordales.

Durante el siglo XVI, los violones presentaban una notable variabilidad en cuanto a dimensiones y configuración de cuerdas (habitualmente cinco o seis), y contaban con trastes de tripa. Durante los siglos XVII y XVIII, los instrumentos subgraves de la cuerda frotada se agruparon en tres familias: por un lado, el contrabajo alemán de fondo curvo, de tres o cuatro cuerdas afinadas en cuartas y de morfología híbrida; por otro, los denominados violones vieneses, con fondo plano, cinco cuerdas afinadas en intervalos de terceras y cuartas, trastes de tripa y una construcción más próxima a la familia de las violas; y, finalmente, el bajo-violín italiano, de tres o cuatro cuerdas afinadas en quintas y morfología similar a los violines (Brun, 2000).

Estas familias de instrumentos de cuerda frotada subgraves fueron adoptadas, modificadas y abandonadas a través de los años por las distintas potencias musicales europeas. Durante el siglo XVIII, estos cambios organológicos sirvieron para abordar los diferentes retos musicales y artísticos de la época. De acuerdo con Brun (2000), en Alemania se consolidó el contrabajo de

² Este punto también resulta complejo porque teóricos como Stephen Bonta y Therald Borgir rechazan la idea de que el violone del siglo XVI fuera un instrumento de registro subgrave, por lo que no podría considerarse como los orígenes del contrabajo. No obstante, la visión de Planyavsky es la más extendida y aceptada en la actualidad.

cuatro cuerdas afinadas en cuartas (mi–la–re–sol), Francia adoptó un contrabajo de tres cuerdas afinadas en quintas una octava abajo del violonchelo (sol–re–la), y España, Italia e Inglaterra utilizaron una versión híbrida de tres cuerdas afinadas en cuartas (la–re–sol).

Con el advenimiento del siglo XIX, el contrabajo alemán se estableció como el más adecuado para responder a las exigencias técnicas y expresivas del repertorio romántico (Brun, 2000). En este contexto, comenzaron a proliferar instrumentos de tamaño reducido —como los formatos 3/4— mientras se incorporaban elementos constructivos provenientes de las distintas tradiciones instrumentales y de construcción, generando una hibridación morfológica significativa (Heath, 2023). Como resultado de esto, en la actualidad es común encontrar instrumentos cuya estructura física se circunscribe dentro de categorías como forma de “gamba”, “violín”, “busetto” o “pera”, y que pueden tener modificaciones como un *cutaway*, diapasones extendidos,

Desde inicios del siglo XX los instrumentos 7/8 son habituales en el ámbito orquestal sinfónico y de cámara, mientras que los instrumentos de tamaño completo (4/4) continúan siendo preferidos por contrabajistas de mayor complejidad física. Además, en la actualidad los instrumentos en formato 5/8 se han popularizado entre intérpretes de menor estatura, debido a su ergonomía y comodidad de ejecución (Heath, 2023).

En la actualidad, dentro del listado de productos de Thomastik Infeld, específicamente dentro de la línea de cuerdas Spirocore, encontramos que para violín, viola y violonchelo se fabrican variaciones en cuanto al material del entorchado y tipos de tensión; sin embargo, en los tres casos solo se pueden encontrar cuerdas para producir cuatro alturas específicas que corresponden a la afinación estándar de los instrumentos. En el caso del contrabajo la oferta de tensiones y entorchado es reducida, no obstante, se ofrecen cuerdas para producir catorce alturas distintas, pudiendo conformar hasta diez configuraciones cordales diferentes sin tomar en cuenta las posibles configuraciones que requieren *scordatura* (Thomastik Infeld, 2025).³

Asimismo, la variedad se multiplica porque se ofrecen cuerdas distintas para producir una misma altura dependiendo de la configuración; por ejemplo, se producen tres cuerdas C₁: como cuarta cuerda para afinación en quintas con tensión promedio de 30.5 kg; como quinta cuerda para afinación de orquesta con tensión promedio de 35 kg y como extensión de cuarta cuerda en afinación de orquesta con 2.10 m de cuerda vibrante y 38 kg de tensión promedio (Thomastik Infeld, 2025).

En consecuencia, resulta evidente que no existe un estándar real para los contrabajos, y que, lejos de converger hacia una forma definitiva, su evolución histórica y su uso contemporáneo reflejan una creciente diversidad morfológica y funcional.

Metodología

Este trabajo adopta una metodología transdisciplinar que integra herramientas de la filosofía de la técnica, la organología histórica, la fenomenología musical y la teoría del arte. Más

³ Las cuerdas enlistadas en orden de altura decreciente son: c A G E D H₁ A₁ G₁ Fis₁ E₁ D₁ Cis₁ C₁ H₂. Las posibles configuraciones cordales son: Orquesta, Orquesta con extensión, Orquesta cinco cuerdas (C₁ o H₂), Solo, Solo con extensión, Solo cinco cuerdas, High C de cuatro o cinco cuerdas y Afinación en quintas.

que aplicar un enfoque analítico desde una sola disciplina, se propone un cruce entre marcos conceptuales diversos que permitan abordar al contrabajo no solo como objeto físico, sino como nodo simbólico y técnico dentro de redes materiales, culturales y epistemológicas. Esta aproximación reconoce que los instrumentos musicales no pueden ser pensados únicamente como dispositivos sonoros, sino que son condensaciones históricas de saberes, gestualidades, tecnologías y afectos. La elección del marco teórico responde a la necesidad de iluminar estas múltiples capas de sentido desde perspectivas complementarias.

El análisis empírico se centra en la organología del contrabajo, particularmente en su configuración técnica, sus afinaciones históricas y su vinculación con repertorios específicos. A través de la revisión de diversas fuentes, se examina la evolución morfológica y funcional del instrumento. Esta revisión histórica se articula con una exploración performativa contemporánea basada en la experiencia directa con instrumentos históricos y reconstrucciones modernas. La práctica interpretativa funciona aquí no solo como ilustración, sino como un medio de producción de conocimiento sensible: tocar, afinar, tensionar y escuchar el instrumento se convierten en actos metodológicos.

Finalmente, el análisis se enriquece con una lectura crítica que articula las categorías filosóficas seleccionadas con los datos obtenidos del estudio técnico e histórico. Esta articulación no busca aplicar mecánicamente conceptos externos, sino generar una trama conceptual que permita pensar al contrabajo como un objeto técnico en devenir, atravesado por tensiones simbólicas, materiales y performativas. La escritura del artículo se concibe también como una forma de práctica: no se trata de describir el instrumento desde afuera, sino de participar en su reconfiguración epistemológica desde el interior de la investigación artística.

Resultados y discusión

El contrabajo como objeto técnico no estandarizado

Es innegable que a inicios del siglo XX el contrabajo alcanzó un punto de pseudo-estandarización en la forma de cuatro cuerdas afinadas en cuartas. Sin embargo, su historia revela una evolución que desafía los criterios clásicos de estandarización técnica, y, a diferencia de otros instrumentos de la familia de las cuerdas frotadas, continúa presentando múltiples variantes morfológicas: fondos planos o curvos, diversidad de tamaños y gran cantidad de configuraciones cordales; además, es el único cordófono con dos estilos de arco completamente diferentes. Esta diversidad, lejos de representar un defecto, constituye un testimonio de la plasticidad histórica del instrumento, pues ha sido capaz de adaptarse a distintos entornos culturales, estilos musicales y necesidades acústicas, sin sacrificar su identidad.

Desde la práctica musical, esta falta de uniformidad ha sido fuente de múltiples dificultades, pero también de riqueza e individualización. Las escuelas interpretativas se han desarrollado en paralelo a las especificidades técnicas de cada región, lo cual ha influido en la escritura musical, en la formación de los intérpretes y en los criterios pedagógicos. Cada configuración técnica arrastra consigo una lógica interpretativa distinta.

Así, puede afirmarse que el contrabajo no ha encontrado una forma única y definitiva — una “concreción total”— sino una coherencia contextual, una adecuación a sus condiciones de uso. Su devenir técnico responde más a una lógica de individuación múltiple que a una progresiva homogeneización. En ese sentido, representa un caso ejemplar para analizar cómo un objeto técnico puede mantenerse operativo y significativo precisamente gracias a su resistencia a la estandarización.

Afinación vienesa: concretización e hipertelia

El violone vienés del siglo XVIII, afinado en terceras y cuartas, representa una instancia notable de concreción técnica. Esta afinación buscaba responder a necesidades específicas del medio musical vienés: facilitar la emisión de armónicos naturales, optimizar la resonancia en contextos orquestales y ofrecer soluciones ergonómicas para la digitación de escalas y acordes de las tonalidades más comunes de esa época. Esta configuración, lejos de ser arbitraria, fue el resultado de una adaptación precisa entre instrumento, intérprete, repertorio y entorno acústico.

Sin embargo, esa misma especialización condujo eventualmente a una situación de hipertelia. A medida que las exigencias orquestales se modificaron con el advenimiento del Romanticismo —crecimiento de las orquestas, aumento de la tensión armónica y la notable versatilidad de la afinación en cuartas— la afinación vienesa perdió operatividad. Los instrumentos adaptados a ese sistema se volvieron obsoletos o fueron modificados para ajustarse a los nuevos estándares y la concreción que antes representaba un punto de equilibrio, terminó transformándose en un límite técnico.

Este caso permite observar con claridad cómo el proceso técnico no necesariamente avanza hacia una perfección universal, sino que responde a equilibrios frágiles entre medio y objeto. La afinación vienesa fue plenamente eficaz en un contexto determinado, pero su eficacia era también su fragilidad. En esta dialéctica entre adaptación y obsolescencia, se revela el carácter histórico y situado de toda tecnología instrumental. La hipertelia aparece como el reverso inevitable de toda concreción técnica llevada al extremo.

El contrabajo como actante

Más allá de su condición de herramienta musical, el contrabajo puede ser comprendido como un actante: una entidad que participa activamente en la red de relaciones que conforman una práctica artística. Desde esta perspectiva, su presencia modifica los gestos del intérprete, condiciona las elecciones compositivas, define estilos interpretativos y moldea incluso los espacios escénicos. No se trata simplemente de un medio para producir sonidos, sino de un nodo que redistribuye agencia entre humanos y objetos, entre cuerpo, técnica y música.

El violone vienés del siglo XVIII ilustra bien esta idea. No fue simplemente construido para interpretar un repertorio determinado, sino que, en cierta medida, hizo posible ese repertorio. Las sinfonías de Mozart y Haydn, los conciertos de Dittersdorf, Vanhal y Hoffmeister, así como las sonatas de Sperger, fueron escritas pensando en las posibilidades específicas que esa afinación y esa morfología ofrecían. El instrumento no fue un receptor pasivo de una demanda musical, sino un agente que configuró los límites y posibilidades de la imaginación sonora de su tiempo.

Este desplazamiento de la agencia hacia el instrumento obliga a repensar las relaciones entre compositor, intérprete e instrumento como una co-construcción. El contrabajo participa en la creación de sentido y en la definición de lo que es musicalmente pensable. Así entendido, deja de ser una herramienta neutral para convertirse en un operador material y simbólico, cuyas propiedades contribuyen a generar historia musical. Esta mirada transforma no solo la ontología del instrumento, sino también las prácticas pedagógicas y curatoriales asociadas a él.

Una ecología del instrumento

Pensar el contrabajo desde una perspectiva ecológica implica reconocer que no es una entidad aislada, sino un ser técnico inserto en un entramado de relaciones materiales, sociales y simbólicas. Cada instrumento vive en un ecosistema que incluye al laudero, al intérprete, el repertorio, el espacio acústico, los cuidados que lo conservan y las tecnologías que lo rodean. Este enfoque permite superar la visión instrumentalista y abre el camino hacia una comprensión más compleja del papel que el instrumento desempeña en la práctica artística.

Desde esta ecología, el contrabajo no es un mero soporte para la producción de sonido, sino un agente sensible, una interfaz entre cuerpo y espacio, entre gesto y escucha. Bernard Sève ha insistido en que los instrumentos no pueden reducirse a utensilios: son coextensivos a la experiencia estética, participan de la construcción del tiempo, de la tensión musical, del fraseo y del imaginario. Tocarlos implica entrar en una zona de resonancia no solo sonora, sino también afectiva, corporal e histórica.

El pensamiento ecológico aplicado al instrumento exige, por tanto, una ética de la atención y del cuidado. No se trata simplemente de mantenerlo funcional, sino de sostener las condiciones que hacen posible su vida simbólica y su agencia material. Esto implica revisar también los regímenes de práctica musical: cómo se enseña, cómo se archiva y cómo se legitima el uso de ciertos instrumentos sobre otros. En ese marco, el contrabajo aparece como un ser técnico ecológico, no porque pertenezca a la naturaleza, sino porque está entramado en una red de interdependencias que lo hacen posible.

Conclusiones

El contrabajo, cuando es abordado desde una perspectiva técnica y filosófica, revela una trayectoria de individuación que escapa a las lógicas lineales del progreso instrumental. Su aparente falta de estandarización no debe interpretarse como deficiencia, sino como evidencia de una plasticidad técnica y simbólica que ha permitido su supervivencia en contextos diversos. Esta multiplicidad formal y acústica no responde a un modelo unívoco de eficiencia, sino a una capacidad para integrarse en mundos musicales específicos, generando soluciones técnicas coherentes con entornos particulares.

La aplicación de las categorías de Simondon permite comprender que la historia del contrabajo no es una progresión hacia una forma ideal, sino una serie de concreciones situadas. La afinación vienesa, como ejemplo paradigmático, representa un equilibrio técnico alcanzado en un contexto determinado. Pero ese mismo equilibrio, llevado al extremo, devino en hipertelia: la forma que en un momento otorgaba la máxima operatividad, terminó siendo un obstáculo para su

incorporación en nuevos ecosistemas sonoros. Este ciclo de concreción y obsolescencia muestra que los objetos técnicos viven de su adaptabilidad, no de su perfección.

Las ideas de Bernard Sève sobre el instrumento como entidad filosófica refuerzan esta visión compleja. El contrabajo no es una herramienta muda al servicio del intérprete, sino un agente sensible que participa en la construcción del sentido musical. No solo produce sonido, sino que modula el gesto, el tiempo y la imaginación. En su cuerpo resuenan no solo frecuencias, sino afectos, memorias y genealogías. Esta comprensión del instrumento como interlocutor y no como utensilio implica repensar también la pedagogía, la interpretación y la práctica artística como formas de cohabitación con seres técnicos.

Desde la Teoría del Actor-Red y la antropología del arte de Gell, el contrabajo aparece como un actante: una entidad que reconfigura relaciones, afecta sistemas y produce mundo. No es pasivo ni neutral, sino que actúa y resuena en la red, condicionando lo que se puede componer, escuchar, pensar y enseñar. Al desplazar la agencia hacia el objeto, se desestabiliza la jerarquía entre creador y herramienta, y se abre una epistemología más distribuida, donde la técnica, la historia y el cuerpo se entrelazan.

Finalmente, esta lectura propone una ecología del instrumento, entendida como un entramado de interdependencias entre materialidades, prácticas y discursos. El contrabajo no vive aislado: su existencia depende de redes de cuidado, transmisión y legitimación. Pensarlo ecológicamente implica también una ética: cuidar el instrumento no es solo preservarlo, sino sostener su agencia en el mundo. Esta propuesta se inscribe así en una epistemología transdisciplinar de la investigación artística, donde pensar es también afinar, escuchar, resistir y tocar.

Referencias

- Almenara, F. J. (2007). *El contrabajo a través de la historia*. Infides.
- Brun, P. (2000). *A New History of the Double Bass*. Paul Brun Productions.
- Domínguez, F. (2016). On the Discrepancy Between Objects and Things: An Ecological Approach. *Journal of Material Culture*, 21(1), 59-86.
<https://doi.org/10.1177/1359183515624128>
- Gell, A. (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Clarendon Press.
- Heath, J. (2023). *The History of Double Bass Patterns*. National Association for Music Education.
<https://nafme.org/blog/the-history-of-double-bass-patterns/>
- Latour, B. (1996). On Actor-Network Theory: A Few Clarifications. *Soziale Welt*, 47(4), 369-381.
<http://www.jstor.org/stable/40878163>
- Planyavsky, A. (1998). *The Baroque Double Bass Violone*. The Scarecrow Press.
- Sadie, S. (Ed.). (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., Vols. 1-29). Grove's Dictionaries.
- Sandrone, D. y Berti, A. (2015). La distinción entre objetos técnicos y artefactos en el pensamiento de Simondon. *XXVI Jornadas de Epistemología e Historia de la Ciencia*. La Falda, Argentina.
- Sève, B. (2018). *El instrumento musical: un estudio filosófico* (trad. J. Palacio). Quaderns Crema.
- Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos* (trad. M. Martínez y P. Rodríguez). Prometeo Libros.
- Thomastik Infeld (2025). *Product Catalog*. Thomastik-Infeld G.m.b.H. <https://bit.ly/47T5NPa>

Cartografía patrimonial del Museo Yucateco (1866-1901)

Francisco Javier Fresneda Casado

*Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales-Universidad
Nacional Autónoma de México*

Resumen

Este artículo ofrece un examen historiográfico y crítico del Museo Yucateco, fundado en 1871, no sólo como institución científica y cultural, sino como un nodo a través del cual la élite yucateca del siglo XIX reforzó su injerencia territorial y prestigio al participar en las Juntas Auxiliares del museo y su red de donantes. A partir del estudio del campo documental del museo —particularmente de sus inventarios y correspondencia— el texto reconstruye cómo las prácticas de encuentro, donación e inventariado del museo fomentaron la apropiación de la cultura material maya. A través del análisis de la procedencia y distribución espacial de los objetos donados, así como del discurso que rodea su adquisición, el estudio revela las estructuras ideológicas y los silencios históricos que permitieron la conversión de restos arqueológicos en regalos patrimoniales. Desde un enfoque multidisciplinar que articula historia, estudios patrimoniales y teoría crítica, el artículo expone cómo el Museo Yucateco contribuyó a procesos de apropiación territorial y estratificación social, moldeando narrativas de largo alcance sobre patrimonio, identidad y propiedad en Yucatán.

Palabras clave: Museo Yucateco, Juntas Auxiliares, inventario, cartografía patrimonial, regalo museográfico.

Abstract

This article offers a historiographical and critical examination of the Museo Yucateco, founded in 1871, not only as a scientific and cultural institution, but also as a node through which the 19th-century Yucatecan elite reinforced their territorial influence and prestige by participating within the museum's *Juntas Auxiliares* (Auxiliary Boards) and its network of donors. Based on a study of the museum's documentary field—particularly its inventories and correspondence, the article reconstructs how the museum's practices of gathering, donation, and listing fostered the appropriation of Mayan material culture. Through an analysis of the provenance and spatial distribution of donated objects, as well as the discourse surrounding their acquisition, the study reveals the ideological structures and historical silences that afforded the conversion of archaeological remains into patrimonial gifts. From a multidisciplinary perspective that articulates history, heritage studies and critical theory, the article exposes how the *Museo Yucateco* contributed to processes of territorial appropriation and social stratification, shaping far-reaching narratives about heritage, identity, and property in Yucatan.

Keywords: Yucatecan Museum, Auxiliary Boards, Inventory, Heritage Cartography, Museographic Gift.

Marco teórico

La segunda mitad del s. XIX en México se caracteriza por rápidas transformaciones de índole social, económica y política, y que en Yucatán se catalizan bajo conceptualizaciones sobre ciudadanía, nacionalismo, regionalismo, etnicidad e historia. El rol de la arqueología es crucial en la articulación de relatos identitarios que demuestren y sostengan la estratificación social y racial de la Península. Se fomenta un tejido de ciencias, saberes y discursos compatibles con un contexto descrito como global, y referenciado a Europa y Estados Unidos. El caso del Museo Yucateco (1870-1885) reviste singular relevancia por ser el primer establecimiento museográfico en la región con diversidad de colecciones —que incluían artefactos, obras de arte, muestras minerales y vegetales, libros, numismática y artesanías. Su existencia permitió desplegar y centralizar prácticas científicas relativas al hallazgo e inventariado de objetos, su exhibición y divulgación literaria.

La aparición del Museo Yucateco en 1870 se encuentra atravesada por diversos procesos históricos de relevancia e interés. La iniciativa de un reducido elenco de entusiastas de la arqueología y la literatura, compuesta por clérigos, intelectuales, empresarios y herederos yucatecos fue la principal fuerza motriz en la consecución del museo. Además, se sumó el interés de visitantes y exploradores extranjeros que reconocieron el potencial del entonces incipiente acervo patrimonial maya, así como diversas iniciativas de índole cultural que se emprendieron durante el fugaz Segundo Imperio Mexicano (Sánchez Novelo, 1980). Las investigaciones pioneras de Lowe y Sellen (2019) y de este último (2022) nos permiten conocer la composición de las colecciones del museo y su vida institucional. Además, el legado escrito de su primer director, Crescencio Carrillo y Ancona (1861, 1883) encuadran de forma más específica la misión del Museo Yucateco de acuerdo a las coordenadas ideológicas de la región.

Este museo obedecía, por una parte, a las expectativas de institucionalizar la práctica coleccionista y museográfica que ya existía en la Península de forma que señalara el progreso de la región análogamente a regiones de Europa y Estados Unidos. Por otra, el proyecto era síntoma de una pulsión regionalista —catalizada en varios intentos de independencia— que pretendía construir unas coordenadas culturales distintivas bajo una estratificación social perenne. Los estudios sobre regionalización de Bojórquez Urzaiz (2010, 1978) han cumplido una función conectiva, que desde lo histórico permite comprender la zonificación maya a resultas de procesos como la encomienda y el reparto hacendatario en Yucatán, siendo este un proceso que hemos esbozado al hilo de las aportaciones de García Bernal (2000a, 2000b, 1994, 1991, 1974), Machuca (2016, 2010, 2007) y Zavala (1935). Aquí, la consecución de un acervo museográfico deviene imbricado con el establecimiento de una red estable de benefactores pertenecientes a la élite peninsular. Esto despliega varios aspectos de interés para nuestra investigación: por una parte, la presentación de dichos benefactores (Valdés Acosta, 1923, 1926, 1931) como coproductores de la colección del museo; por otra, la integración de sus haciendas y terrenos como espacios de interés arqueológico.

Hemos examinado la historia del Museo Yucateco de acuerdo con dos grandes procesos interrelacionados: la configuración de una parte de su acervo museográfico y la estructuración de un grupo de personas colaboradoras en dicho proceso. Mediante este rastreo —que por razones de espacio consideramos como unos apuntes útiles para futuros desarrollos— pretendemos analizar

la emergencia del Museo Yucateco dentro del contexto científico y museográfico de la época para advertir no solamente aquellos rasgos compartidos, sino aquellos que sellaron su misión con un sesgo decididamente regional. Las aportaciones de Taracena (2007, 2010) exponen las prácticas científicas y literarias de la península al abrigo de los distintos intereses de la élite peninsular, que coproducen tanto el escenario material que permitió al Museo Yucateco existir como la cartografía que suplementó de artefactos a dicha institución.

Atenderemos a describir algunos de los elementos discursivos principales que connotaron el ideario del Museo Yucateco —su significado y misión— y que permitieron su contextualización dentro del paisaje cultural mexicano de la época. Posteriormente, nos enfocaremos en la conformación de las llamadas Juntas Auxiliares del Museo para comprender cómo el ideario ya mencionado sentó las bases de algunas de sus prácticas de coleccionismo y catalogación. La acción de inventariar y recabar objetos de interés científico nos dibuja una cartografía específica de Yucatán, en donde aparecen accidentes geográficos como montes, sierras o cuevas, pero también zonas de explotación cultural como las ruinas y espacios privados como la hacienda o la finca. Finalmente, avanzaremos unas premisas de índole crítica que permitan esclarecer las implicaciones del proceso de obtener la propiedad de estos artefactos (Trouillot, 2015; Bourdieu, 2013, 1978; Munn, 1986), transferirlos en calidad de regalo (Godelier, 1999) y coleccionarlos museográficamente.

Metodología

El presente artículo emplea una metodología interdisciplinaria de índole cualitativa, histórica y crítica basada en fuentes pertenecientes al registro historiográfico y la antropología, así como a los estudios patrimoniales y la teoría crítica. Además, se han utilizado principios de análisis de archivo y discurso orientados a la reconstrucción de una red de donatarios que contribuyeron y participaron en la institucionalización del Museo Yucateco. Nuestra intención es estudiar el funcionamiento del museo como nodo material y simbólico que permitió a las élites yucatecas del XIX colaborar en procesos de identificación, descripción y apropiación de artefactos y territorios mayas en la península de Yucatán. Por ello, hemos prestado atención no solamente al contenido explícito de inventarios y crónicas, sino también a sus omisiones y supuestos. Esto nos permite comprender la emergencia del Museo Yucateco y su red adscrita de benefactores desde una perspectiva crítica que encuadra cuestiones relativas al nacionalismo, a la colonialidad del poder y al discurso científico moderno.

Los métodos de investigación de nuestro artículo pueden agruparse de la siguiente forma: el estudio crítico de fuentes históricas, el análisis de documentos del Museo Yucateco y de su producción literaria asociada, y la integración del silencio histórico que coproduce la narrativa en cuestión.

El acceso al campo histórico se ha contextualizado aquí gracias al empleo de reportes, inventarios y literatura periodística yucateca, a destacar: el volumen *Documentos del Museo Yucateco, 1870-1885*, de Lowe y Sellen, que incluye los distintos inventarios del museo, así como un punto de entrada a la vida institucional del establecimiento; los periódicos peninsulares *El Museo Yucateco* (1841-1842) y *El Registro Yucateco* (1845-1846), que permiten comprender los

procesos de producción y divulgación científica del momento y a estas iniciativas periodísticas como puntos de encuentro y autorreconocimiento de las élites yucatecas.

El proceso crítico y analítico ha implicado una lectura comparada entre la vida documental del museo y la vida literaria expresada en los periódicos ya mencionados. Observamos que ambas instancias son compartidas por miembros de las élites peninsulares, quienes o bien formaron parte del organigrama del Museo Yucateco, o bien asumieron su dirección, o bien participaron en la redacción, financiación y distribución de los periódicos *El Museo Yucateco* y *El Registro Yucateco*. Estos individuos han sido presentados de acuerdo con un encuadre histórico de larga duración, y que permite comprenderlos como correlato histórico de los encomenderos y primeros hacendados peninsulares. La lectura atenta a los trabajos de María Cristina García Bernal y Laura Machuca Gallegos ha permitido dotar de contexto histórico a la cuestión sobre la apropiación territorial realizada por las élites peninsulares, y de forma más específica, al rol cumplido por el hallazgo y donación de objetos. Mediante esta comparativa, es posible comprender las relaciones entre la producción de un discurso científico y la aparición de una “cartografía patrimonial” peninsular que refleja los lugares de interés anticuario y etnográfico de la región.

Nuestro argumento sugiere que desde estas áreas —en gran medida bajo el control de las élites— se suministraron los artefactos que formaron parte del acervo del museo, apareciendo un nuevo poder de injerencia de estas élites sobre el espacio ‘rural’ de la península. Por ello, el artículo dedica su última sección a la teorización del proceso de transferencia patrimonial que articuló las donaciones realizadas al Museo Yucateco. Los estudios sobre la antropología del regalo de Maurice Godelier y sobre la configuración cartográfica del valor material de Nancy D. Munn han resultado ser de gran utilidad para describir y esclarecer cómo la constitución del acervo museográfico del Museo Yucateco permite abordar cuestiones relativas a la construcción de una identidad peninsular específica. La prefiguración de un discurso científico nacionalista y algunas de las consecuencias de esta empresa se catalizan en la apropiación de espacios y artefactos que coprodujeron la borratura de las facciones mayas coetáneas.

Genealogía periodística de un museo

La conformación de un museo —primero como una idea existente en el imaginario literario peninsular, después como institución efectiva— se connota históricamente por la Constitución de 1812, la declaración de independencia de Yucatán en 1821, la revolución federalista liderada por Santiago Imán que abarcará una década (1839-1849), la llamada Guerra de Castas iniciada en 1847 y la reincorporación de Yucatán a la República Mexicana como entidad estatal en 1850 (Campos García, 1999, 2002; Güémez Pineda, 2005; Taracena, 2010). Este museo y sus distintas modalidades de existencia se gestaron al abrigo de la ideología regionalista yucateca, que, siguiendo a Arturo Taracena Arriola (2010), es rastreable en el campo histórico de los discursos liberal y conservador que en la época atraviesan la región (p. 15).

Cabe resaltar que la consolidación moderna del regionalismo yucateco estableció relaciones de antagonismo, competencia y dependencia con el proceso mismo de la construcción

nacional mexicana. Si esta última fue cotejada con los rubros canónicos establecidos en Europa,¹ el separatismo yucateco fue presentado como la evidencia misma de la existencia de la nación mexicana —puesto que el acto de separación presupone la existencia de una unidad preexistente. En este sentido, el secesionismo yucateco pareció ser igualmente conveniente tanto para los dirigentes mexicanos como para los líderes yucatecos (Taracena, 2010, p. 24).

Uno de los ámbitos en donde estas relaciones se materializaron fue en la producción cultural, particularmente en la creación literaria coloreada por la lógica historicista. La emergencia de dicha producción no fue en absoluto espontánea, sino que obedeció a la manifestación de una parte de la población peninsular, y fue expresada a resultas de factores como la educación o el abolengo. Necesidades como el autorreconocimiento, la construcción de un sentido de pertenencia y de distinción (Bourdieu, 1984) permiten delimitar y reconocer la existencia y composición de la producción cultural yucateca decimonónica.

Bajo tropos como el reporte *etnográfico*, la descripción costumbrista o la crónica de viajes, encontraremos una similitud entre el modelo internacional prevalente y los lineamientos narrativos de gran parte de la producción escrita peninsular del s. XIX. En el caso de esta última, consideraremos “el ligamen histórico entre lo primigenio y el presente” apuntado por Taracena (2010, p. 26) como una relación fundamental que articulará algunos de los proyectos literarios más destacados.

En Yucatán, establecer este arco temporal implica varios dilemas. Junto a las discontinuidades históricas creadas por distintas fases de conquista y colonización sumaremos la ambivalente relación que durante esta época se establecerá con el concepto de identidad maya. Como veremos a continuación, gran parte de la producción literaria yucateca estará a cargo de *yucatecos*, y que en este contexto significa no tanto un gentilicio de adscripción geográfica como un término que engloba en gran medida a hombres no-mayas. La literatura yucateca de la época establece una voz principal en el registro histórico que será la encargada de valorizar en términos ilustrados el valor e importancia del repertorio arqueológico maya. Pero, al mismo tiempo, será la voz que condenará la presencia coetánea del sujeto maya como inconveniente. Una parte del debate intelectual del momento se ocupará en justificar cómo una *raza* capaz de grandes logros en arquitectura, matemáticas o astronomía perdura en una condición tan “degenerada”.²

La importancia de la materia impresa en la península puede entenderse de acuerdo con su rol en la creación de espacios discursivos e identitarios. Estas instancias se abrieron casi exclusivamente para los españoles y yucatecos de ascendencia española, quienes desde la redacción y publicación de distintos periódicos, boletines y gacetas expresaron sus relatos

¹ Como son la asociación nacional a un aparato de estado; la existencia de una élite cultural con presencia histórica sostenida; capacidad bélica y de defensa soberana y vínculos robustos con la economía global. Ver Hobsbawm (1991) y Hastings (2000).

² Una ruta de entrada a esta cuestión implica considerar, entre otros, el texto de Crescencio Carrillo y Ancona, *Historia Antigua de Yucatán* (1883); el de Emanuel von Friedrichsthal, “Sobre los que construyeron los edificios de Yucatán” (1841); la sección “El Editor”, autorada por Justo Sierra en la reimpresión del primer tomo de *Los tres siglos de dominación española en Yucatán... de Diego López de Cogolludo* (1661), o el *Voyage pittoresque et archéologique dans la province d’Yucatán (Amérique Centrale) pendant les années 1834 et 1836* (1844), de Jean Frédéric Maximilien Waldeck.

identitarios y su control implícito sobre los medios de circulación de los mismos (Vázquez, 2002, p. 834).

Desde la instalación de la primera imprenta en Yucatán en febrero de 1813 hasta el año 1845 se fundaron en Yucatán 71 diarios distintos (Anónimo, 1845, pp. 233-237), destacando *El Espíritu del Siglo* (1841-1842) o *El Noticioso* (1847), cuyas misiones pedagógicas se destinaron a dar cohesión a la memoria peninsular, situarla en el presente de su época y orientar su horizonte discursivo. Resaltamos además periódicos como *Mosaico Mexicano* (1836-1842), *El Año Nuevo* (1837-1843) y *El Siglo Diez y Nueve* (1841-1858), debido a sus temas novelescos, históricos y etnográficos.

El escritor campechano Justo Sierra O'Reilly destacará por sus iniciativas editoriales como *El Museo Yucateco* (1841-42) y *El Registro Yucateco* (1845-1849), ideados en colaboración de intelectuales no-mayas como Vicente Calero Quintana, Gerónimo Castillo Lénard, Juan José Hernández y Wenceslao Alpuche, junto a jóvenes escritores afines como José Antonio Cisneros, Fabián Carrillo Suaste o José María García Morales.

Tras obtener su título de abogado en Ciudad de México, Sierra regresa a Mérida en 1839, y para 1841 ya es secretario del vicegobernador López de Llergo. El auge de la propuesta independentista yucateca de ese mismo año situará al campechano como comisionado ante Tabasco para conocer las posibilidades de una alianza anticentralista junto con Chiapas, Oaxaca y Veracruz. Para finales de año ocupará cargos de responsabilidad, como su labor en la propuesta del tratado de reincorporación de Yucatán a México.

Estas experiencias parecieron orientar la misión editorial de O'Reilly en *El Museo Yucateco* hacia la materialización de una memoria identitaria particular de “lo yucateco”; una labor didáctica que se volverá evidente en la acumulación documental del periódico.

La producción literaria de *El Museo* expresaba un repertorio de temas divididos por su escala global o regional, y por dos grandes períodos de tiempo —el prehispánico y el colonial. De acuerdo con esta matriz organizativa, las noticias versaban sobre historia universal, biografías, historia y arqueología, y eran combinadas dependiendo de su alcance “universal” o “yucateco”, con predominancia de este último rubro (Taracena, 2008, p. 21).

Se atendía, pues a la conformación de una particular línea temporal “yucateca” que unificara momentos pretéritos de “lo maya” y “lo español” con la actualidad revolucionaria en la cual estos autores eran las voces históricamente designadas para dar cuenta de la independencia de España y la revuelta federal de Santiago Imán. Este conglomerado de tiempos se combinó produciendo escritos sobre ruinas arqueológicas, tradiciones locales y leyendas, biografías de personajes, edificios y documentos como expresión de un “progreso” equiparable al de otras naciones, pero connotado por las particularidades de la región.

La distribución de estas publicaciones nos habla de una particular cartografía geográfica y demográfica: *El Museo* se distribuye en Campeche, Espita, Hecelchakán, Izamal, La Laguna (El Carmen), Mérida, Motul, Peto, Sisal, Tekax, Tizimín, Valladolid y Villahermosa, siendo sostenido por una red de setenta distribuidores compuesta exclusivamente de comerciantes, hacendados, abogados o estudiantes de abogacía y servidores públicos. Es importante notar cómo la circulación

de publicaciones como *El Museo* se limitaba casi en su totalidad a un reducido número de suscriptores pertenecientes a la élite yucateca. Podemos imaginar la producción y consumo de esta literatura como un ámbito conversacional esencialmente circular, endogámico si se quiere, en donde las posibles discrepancias operarían sobre la forma del contenido, pero no sobre el fondo del mismo.

No pasará tampoco desapercibida la necesidad y pertinencia de construir un museo. Para ello se destinaron diversos artículos a dar a conocer las primeras colecciones anticuarias de la península. El interés por la arqueología maya permitió crear una distinción regional frente a la propiedad discursiva mexicana sobre el pasado azteca, además de que despertaba el interés creciente de la comunidad viajera y anticuaria internacional. Es por ello significativo que los títulos de estas dos publicaciones aludieran a lugares de memoria colectiva como *El Museo* o de preservación del dato cultural como *El Registro*.

El propósito de estas publicaciones era suministrar a las élites yucatecas un relato identitario cohesivo que se expresara políticamente mediante “la conservación del poder y la reestructuración del aparato estatal peninsulares frente al gobierno mexicano y a la mayoría maya” (Taracena, 2010, p. 35). El fomento de la actividad literaria yucateca y sus vínculos con distintos procesos sociales y culturales de cohesión, exclusión y discursividad permitió además que esta plataforma sirviera para la formulación de un museo. Mencionaremos, por ejemplo, a *El Año Nuevo*, fundado en 1837, y que cambiará su nombre en 1843 por *El Museo Mexicano*, lo que simbolizaba “pasar de una imagen integrada por pedazos a la de un espacio destinado a presentar públicamente las fuentes para la historia del país” (Tarcena, 2008, p. 15).

El Museo Yucateco y las Juntas Auxiliares

Al estudiar la cronología del Museo Yucateco de acuerdo con sus manifestaciones institucionales —esto es, desde distintas relaciones causales que se expresan en su registro documental o sus colecciones— podemos trazar un esbozo de cómo esta institución desarrolló y concretó aspectos clave de su estructura y organización. Para ello hemos realizado una lectura atenta a la compilación y estudio paleográfico *Documentos del Museo Yucateco, 1870-1885*, realizado en 2019 por Lynne S. Lowe y Adam T. Sellen, atendiendo a un período que abarca desde 1870 hasta 1908 y que se reparte entre cinco términos directivos del establecimiento.

Crescencio Carrillo y Ancona, primer director del museo desde 1870 hasta 1875, puede ser considerado el principal impulsor de su creación, reglamentación y proyección organizativa. El término de su sucesor Juan Peón Contreras —desde 1875 hasta 1885— destacaría por el fortalecimiento de la red de aliados a la institución y por hitos como el traslado de la escultura Chacmool descubierta por Augustus Le Plongeon en Chichén Itzá. El sucesivo período directivo de José Ávila, que comprende los años 1886 y 1887, se distinguió por el énfasis en el proceso de inventariado. Con el cambio de siglo, el nuevo director Arturo Gamboa Guzmán, activo entre 1900 y 1902, catalizó la labor anterior con la publicación del *Catálogo de objetos existentes en el Museo Yucateco*, fechado en 1901. Al año siguiente continuará con el cargo directivo su hermano Miguel Gamboa Guzmán, hasta su muerte en 1908. En este momento el museo cambió a una nueva dirección, pasando a ubicarse en la calle 50. En 1917 el museo fue clausurado y reabierto en 1924 bajo el nombre Museo Arqueológico e Histórico de Yucatán.

Una posible génesis del Museo se detecta durante el período conocido como Segundo Imperio Mexicano (1863-1867), en donde se fomentó la promoción de la cultura material e histórica mexicana, lo cual incluyó medidas destinadas a la protección y salvaguarda del patrimonio arqueológico. En 1865 el presbítero Carrillo y Ancona viajó a la Ciudad de México para compartir informaciones de índole etnográfica sobre Yucatán, que terminarán concretándose en un *Estudio histórico sobre la raza indígena de Yucatán*. Este informe favoreció al yucateco, siendo designado como acompañante personal de la emperatriz Carlota durante su visita a la península. Sabemos que en esta visita ya se perfiló la futura creación de un museo en Mérida (De Reinach, 2014, p. 18), y se solicitó un informe al comisario imperial José Salazar Ilarregui en donde se detallara una catalogación de las ruinas yucatecas, su estado de conservación y un presupuesto destinado a su restauración y preservación.

El 1 de julio de 1866 se establece mediante decreto la fundación del Museo Yucateco, aunque este no se concretará físicamente hasta 1870, tras la caída del Segundo Imperio y durante el término del gobernador yucateco Manuel Cirerol y Canto. El museo se ubicó inicialmente en el Instituto Literario del Estado, que comprendía dos habitaciones del ex-Colegio de San Pedro —actualmente sede de la Universidad Autónoma de Yucatán, ubicada en la calle 60 con 57 del centro de Mérida.

Los objetos que comprendía la colección de museo³ se distribuyeron en sus dos habitaciones; en una de ellas se encontraba la “Sección Arqueológica”, que incluía las colecciones de artefactos (160 piezas), numismática (52), cuadros al óleo (31) y recursos bibliográficos (138), destinándose la otra habitación para los ítems de “Historia natural y Artes”, agrupados entre muestras de madera (61), minerales (4) y artesanías en barro (5). Parte de este acervo provenía de la colección privada de Carrillo y Ancona.

El 1 de junio de 1870 Crescencio Carrillo y Ancona remitió al Consejo de Instrucción Pública un inventario del Museo que daba cuenta de 189 ítems de su gabinete particular y 20 del acervo público —inventariados el 17 de febrero—, arrojando un total de 209 entradas (Lowe y Sellen, 2019, pp. 33-39). Para el 1º de julio de 1872, el inventario asciende hasta los 451 ítems (Lowe y Sellen, 2019, p. 49). ¿Qué pudo motivar este notable incremento de la colección? Si atendemos a la solicitud —emitida por el presbítero el 3 de julio de 1873 (Lowe y Sellen, 2019, p. 50)— de recibir fondos por parte del Estado o la Federación, no parece que la colección haya aumentado mediante el gasto en adquisiciones. En la misma misiva, Carrillo y Ancona detallará las razones del incremento del acervo museográfico:

En el discurso del año, esta misma Dirección ha enriquecido las colecciones del Museo con preciosos objetos q[u]e ha obtenido de las ruinas de Izamal, debidos al Sr. D. Rafael Ponce;

³ El 1 de junio de 1870 Crescencio Carrillo y Ancona remitió un inventario del Museo comprendiendo 189 ítems de su gabinete particular y 20 del acervo público, inventariados el 17 de febrero, arrojando un total de 209 entradas (Lowe y Sellen, 2019, pp. 33-39). El 10 de junio de 1872, el “Estado del Museo” abarcará 451 ítems (Lowe y Sellen, 2019, p. 49). El 22 de noviembre de 1877, Juan Peón Contreras, siguiente director del Museo Yucateco, remite un inventario del establecimiento ante el Consejo de Instrucción Pública del Estado. Allí dio cuenta de 305 ítems, de los cuales 21 eran propiedad de su predecesor en el cargo, Carrillo y Ancona. Posteriormente, indicará que dicho inventario no incluyó los objetos propiedad del presbítero (Lowe y Sellen, 2019, pp. 87-89). El 31 de marzo de 1878 Peón Contreras remitirá la “Nómina de los objetos que faltan en el Museo Yucateco...”, inventariando 62 entradas. (Lowe y Sellen, 2019, p. 96).

de las de Hunucmá, debidas al Sr. Lic. Pbro. D. Ramón Peniche, y de las del partido de Ticul, debidas á la Sra. D^a Ana Medina de Ruz; objetos q[u]e fueron donados personal[men]te al q[u]e suscribe ... no debiendo tampoco omitir q[u]e varios señores han donado algunas monedas extrañas p[ar]a ir formando la colección numismática (Lowe y Sellen, 2019, p. 50).

Advertimos que existe un vínculo entre la dirección del Museo Yucateco —encarnada por el futuro obispo de Yucatán— y personajes con clara adscripción a las élites peninsulares de la época.⁴ La obtención de estos objetos valiosos expresa una relación afianzada entre las élites yucatecas y Carrillo y Ancona, quien lo subrayará en los artículos 9º y 10º de su Fundación y Proyecto de Reglamento del Museo Yucateco, fechado en 1870:

Artº 9º El mismo Director llevará un registro en que inscribirá los nombres de aquellas personas que poseyendo uno ó mas objetos de antigüedad histórica, los depositaren en el Museo, para honrar siempre los nombres de aquellas personas como de verdaderos fundadores y protectores del Museo.

Artº 10 [sic]. Arreglará una publicacion en su debida oportunidad que se denominará “Memorias del Museo Yucateco”, en que procurará, entre otras cosas relativas al objeto del Museo, instruir al público acerca de los nombres de que habla el artº anterior ... (Lowe y Sellen, 2019, p. 40).

En la inepción jurídica del Museo se detecta una doble pulsión. Sumada a la configuración de un acervo museográfico compuesto de artefactos, manuscritos “indios” y “castellanos”, obras impresas u objetos de historia natural, se proyecta el despliegue documental de una nueva aunque redundante genealogía: la periodización de los nombres de yucatecos notables. Estos personajes, sin ser nuevos, son presentados bajo una nueva identidad —la de “fundadores” y “protectores” del Museo Yucateco— y bajo una nueva consecuencia histórica: la de ser objeto de memoria y enseñanza pública.

La valorización del acervo monumental peninsular y la conformación de un grupo de agentes delegados son rasgos que parecen mantenerse en el incipiente imaginario museográfico. En un artículo temprano redactado por Carrillo y Ancona (1861), se apunta cómo el estudio de los vestigios culturales requiere “una junta de pocos pero inteligentes individuos, a quienes se comisionase para reglamentar el instituto, y que estuviese relacionada con correspondientes en cada uno de los puntos de la península en que los pudiese haber” (p. 131).

En el decreto de la fundación del museo del 1 de junio de 1866 se especificó la creación de una “Junta de Arqueología y Artes de Yucatán”, que el presbítero formula durante el periodo más violento de la Guerra de Castas (Lowe y Sellen, 2019, p. 11). Siguiendo las recomendaciones de Carrillo y Ancona, la Junta se compuso de personajes pertenecientes a la élite local. Observamos, por ejemplo, que el rubro de “Propietarios” está compuesto por Fabián Carrillo Suaste (antiguo colaborador de *El Registro Yucateco* y de *El Censor Yucateco* bajo el pseudónimo *Nini Moulin*), Pedro de Regil y Peón (empresario y político, redactor de *El Pensamiento*), David Casares

⁴ Para un contexto genealógico de Rafael Ponce, Ramón Peniche, y Ana Medina de Ruz Valdés Acosta, ver respectivamente: Valdés Acosta (1926, p. 314, 1931, p. 503) y Vázquez (2002, p. 856).

(ingeniero y miembro de la Sociedad de Excursiones a las Ruinas de Yucatán), y Gabriel Gahona (artista plástico bajo el pseudónimo *Picheta*, co-fundador de la revista *Don Bullebulle* y presidente municipal de Mérida en 1881). Adicionalmente, aparecen mociones como la otorgación de poderes al alcalde de Mérida para que incluya a todos los subprefectos de Yucatán como miembros honorarios de la Junta; la entrega de diplomas de “socios corresponsales de la Junta” a aquellos hacendados en cuyas propiedades se hallaran ruinas; la publicación de los nombres de personas donatarias de “objetos de antigüedad” al museo, y la solicitud de inventarios anticuarios a autoridades municipales.⁵

Este modelo organizativo se concretará documentalmente en la Fundación y Proyecto de Reglamento del Museo Yucateco,⁶ autorado por el clérigo y publicado el 17 de febrero de 1870. De los 21 artículos que comprenden la estructura, funciones del museo, su personal y sus colecciones, nos centraremos particularmente en el Artículo 13, en donde se formulan las Juntas Auxiliares:

1ª Cada Jefe político nombrará en la cabecera de su partido una Junta compuesta de tres ó cuatro personas que estén versadas en el conocimiento de los terrenos, de los animales y de todas las producciones y condiciones naturales ó artificiales del suelo de su distrito y se denominarán “Juntas auxiliares del Museo Yucateco”. Considerándose como una dignidad y un mérito el pertenecer á ellas; desempeñando sus deberes y atribuciones como una carga consejo y siendo Presidente el mismo Jefe político (Lowe y Sellen, 2019, p. 41).

Adicionalmente, se presentó un proyecto de reglamento para el museo, publicado en el *Diario Oficial* el 23 de mayo de 1870, en donde se introduce el concepto de las “Juntas Auxiliares”. Estas han sido descritas por Lowe y Sellen (2019) como una asociación compuesta por un “jefe político” (p. 16), representante de una de las cabeceras de partido de Yucatán, conjuntamente con personas con conocimientos demostrables en el terreno, la fauna, la flora y el clima de la región. De esta manera se trató de integrar a la estructura del museo estas organizaciones “diseñadas para funcionar como recaudadoras de información y de objetos procedentes de las diferentes regiones de la península” (Lowe y Sellen, 2019, p. 16).

Algunas de las funciones previstas para estas Juntas incluían la elaboración de listas y catálogos territoriales, el inventariado de puntos de referencia geográficos, sus denominaciones en lenguas maya y española, y la extracción de información relativa a las ruinas y antigüedades de las áreas bajo escrutinio.

Como vemos, el proceso mismo de constitución de estas agrupaciones vincula al Museo con las cabeceras de partido de Yucatán mediante el nombramiento, a través de cada jefe político, de las personas representantes de las Juntas. El nombramiento mismo se define como valioso — pensamos aquí que contribuye a diferenciar el *rango* de las personas designadas.

Se describe además la creación por parte de los representantes de cada partido de un libretto o cuaderno en donde se realizarán inventarios territoriales: “expresando de cada terreno, la clase y

⁵ Esta información corresponde al documento Junta de Arqueología y Artes de Yucatán, ACASY, AHAY, caja 7, bolsa 73. Un estudio del documento se incluye en Lowe y Sellen (2019, p. 14).

⁶ Hemos empleado la transcripción paleografiada de Lowe y Sellen (2019, pp. 40-42).

carácter ... y anotando además con especial cuidado ... si tiene ó no ruinas de poblacion antigua ó moderna” (Lowe y Sellen, 2019, p. 41). La importancia de estos inventarios es tal que en los artículos 14 y 15 Carrillo subraya la importancia de acompañar toda agrimensura realizada en Yucatán de su respectivo inventario reflejado en los cuadernos, con la obligación de indicar al gobierno “si vió ruinas en ellos y en que estado las encontró” (Lowe y Sellen, 2019, p. 42).

Es significativo también que, de acuerdo al procedimiento de inventariado dispuesto, se formulen las propiedades rurales como espacios custodios de materiales anticuarios, y la necesidad de establecer comunicación con los dueños:

Para adquirir las noticias que se requieren para formar los estados o listas que se piden, los Jefes políticos mandarán que se verifiquen presentaciones y manifestaciones por parte de los propietarios en cuyas propiedades rústicas ó urbanas se encuentran las materias que se han de examinar ... averiguando siempre y con rigurosa escrupulosidad, cuáles sean y donde se encuentren las piezas antiguas ó arqueológicas... (Lowe y Sellen, 2019, pp. 41-42).

La estructura del Museo Yucateco incluye a las Juntas Auxiliares como el organismo que permitirá conectar a la institución con la entidad territorial que representa. No obstante, esta conexión no es general o abstracta, sino que se concreta en procesos de interpelación dirigidos desde el Museo hacia personas afines a este proyecto cultural, prefigurando así una red de alianzas que se materializa en clave geográfica. De esta forma, es plausible visualizar una cartografía que, connotada por el tropo del patrimonio arqueológico, describe un archipiélago de espacios en donde fue posible investigar, excavar, descubrir y recabar artefactos arqueológicos destinados a formar parte de la colección del Museo Yucateco.

Encontramos precedentes jurídicos en el artículo 47 de las Bases Reglamentarias para la Formación Anual de Estadísticas del Departamento que se contienen en el decreto Reforma de la División Territorial, fechado el 4 de agosto de 1837. Las Bases, de carácter organizativo y estadístico, disponen la división territorial de acuerdo a pueblos, poblados, vecindarios o secciones. Se dispone además que en cada población un ciudadano será encargado con la tarea de realizar y mantener un “padrón de almas”, y darlo a conocer a las autoridades competentes. Este padrón no solamente se ocupa de censar a la población, sino que abarca una variedad de rubros, como la agricultura, el clima o la fauna del lugar. Especialmente llamativo es el Artículo 41, que reproducimos a continuación:

MONUMENTOS Y ANTIGUEDADES.

Art. 41. Los que encuentren en la jurisdiccion de cada pueblo, ya que sean obras de la naturaleza ó del arte; su actual estado, su distancia, localidad y rumbo del pueblo respectivo, de la cabecera de partido y de la del distrito (Aznar y Pedrera, 1849, p. 276).

Esta mención ya denota la importancia en el imaginario jurídico yucateco de los “monumentos y antigüedades”. La necesidad de su registro estadístico implica su presencia e importancia en la valorización territorial peninsular. Pero a un nivel más detallado, este censo habla de la presencia de ciudadanos delegados como informantes e interlocutores con instancias como el ayuntamiento o el juzgado de paz (Aznar y Pedrera, 1849, p. 268).

Élites y cartografía patrimonial en Yucatán

Comprender la existencia de las Juntas Auxiliares del Museo requiere además tener en cuenta la existencia y las funciones de las élites en Yucatán, y que contribuyeron a producir un territorio con áreas de acceso y exclusión, de peligro y seguridad, de actividad o incertidumbre económica. Una élite se compone de individuos no restringidos por un marco social preexistente o sus demandas. Son aquellos que logran imponer decisiones y cambios en lo social. Al ser irreducibles a sus trabajos, los miembros de la élite no están confinados por sus responsabilidades domésticas o familiares, por una comunidad o un domicilio. En su cercanía al control y toma de decisiones en un estado, un ejército o un mercado financiero, congregan a su alrededor consultores, portavoces y delegados, trascendiendo así el alcance de su propia injerencia personal.⁷ Profesan y producen distinciones de orden simbólico y material a fin de sostener en el tiempo histórico la cohesión de una identidad que se expresa tipológicamente.

En Yucatán, este grupo administró no solo gran parte del decurso económico y político de la Península, sino el significado e importancia de las vivencias y eventos que allí acontecían. Un esbozo ideológico de la oligarquía yucateca del momento incluye “su propia noción de origen ... su antagonismo con el poder central mexicano y con la sociedad maya, dando como resultado las luchas sociales y las confrontaciones bélicas que caracterizaron esos primeros años republicanos de la sociedad yucateca” (Taracena, 2010, p. 16).

Identificar a la élite no-maya en Yucatán implica reconocer a la encomienda como su base histórica, y a la posterior emergencia de la clase hacendada peninsular como su correlato. Ambos arquetipos son útiles para comprender las relaciones de propiedad que establecieron con el territorio yucateco. La encomienda puede ser entendida aquí como una subvención o prerrogativa conferida por la Corona española a colonos españoles, quienes obtuvieron el derecho de recaudación de servicios y tributos por parte de las poblaciones sojuzgadas (Cook y Borah, 1971, p. 17).⁸ Por una parte, el control sobre la tierra establecido por los encomenderos es indirecto, aunque efectivo, en virtud de la autoridad directa sobre la fuerza de trabajo maya. Además:

Para mediados del siglo XVI ya existían estancias de ganado menor (cabras y ovejas sobre todo) y mayor (vacuno y caballar) que los primeros encomenderos y vecinos de la nueva provincia habían empezado a instalar, aprovechando los ingresos que la tributación de sus encomiendas les proporcionaba y la facilidad con que, merced a su influencia, podían obtener tierras y servirse de los indios para el cuidado de los rebaños (Bernal, 1991, p. 285).

La obtención de tierras en la forma de mercedes se realizó mediante peticiones delegadas a sirvientes o familiares, de forma que, aunque la existencia jurídica de la encomienda y la hacienda se mantuvo en paralelo, en Yucatán sí fue posible mantener jurisdicción territorial sobre el lugar encomendado.⁹

⁷ Ver Wright Mills (1956).

⁸ Para una aproximación al proceso de conquista y encomienda en Yucatán, ver Chamberlain (1939a, 1939b).

⁹ “La encomienda no implicaba derechos sobre la tierra, incluso existe una cédula del 31 de marzo de 1631, donde se prohíbe a los encomenderos por sí o por persona interpuesta, tener estancias en los términos del pueblo de su encomienda ... En realidad fue una cédula que no se cumplió, al menos en Yucatán y en otros lugares, pues aunque

La encomienda en Yucatán se distinguió de otras partes de la Nueva España por su devenir histórico, marcado por cierta independencia respecto al curso general, por su longevidad inaudita, su dominio territorial y por una serie de características que expondremos someramente: los encomenderos son quienes facilitan la información reflejada en las *Relaciones geográficas de Yucatán* (1579-1581), en clara diferencia respecto del centro de México, en donde los indígenas eran entrevistados por alcaldes mayores. Este interés por la demografía de los indígenas halla su razón en los distintos tributos que los encomenderos recibían de ellos. Luego, la encomienda se mantuvo en Yucatán durante más tiempo que en otros lugares de México —hasta entrado el s. XVIII.

Al hilo de los estudios de Manuela Cristina García Bernal y Laura Machuca Gallegos, observamos que en Yucatán se logró que la sucesión de encomiendas —que habitualmente comprendían una o dos vidas— se extendiese hasta seis, lo que para García Bernal equivale a una concesión a perpetuidad. Además, las encomiendas determinaban el reparto geográfico de la península¹⁰ y la distribución indígena en los territorios —con injerencia en más del 90% de la población.

Asumiendo esto, encontramos que Yucatán se distinguió por el valor superlativo que la encomienda adquirió, sobre todo en términos simbólicos:

La aplicación de las ordenanzas vigentes sobre sucesión en las encomiendas dio lugar a numerosos pleitos, muestra inequívoca de la importancia que en la provincia se daba a la posesión de una encomienda. Importancia que en realidad estaba en función más de intereses cualitativos que cuantitativos ... La obsesión por poseer una encomienda era tan grande que se llegó a recurrir a toda clase de subterfugios, sólo por la posibilidad de acceder al domino de una de ellas a través de la sucesión (García Bernal, 1978, pp. 215-216).

En 1785, el final de la encomienda en Yucatán permitió la aparición de hacendados que, desde entonces, compraron la *planta* o área central de antiguas encomiendas, ubicando allí sus *casas de hacienda* (Strickon, 1965, pp. 43-44).¹¹ Esto fomentó la expansión de la explotación ganadera, y por ende de la ocupación del suelo por una mayoría conformada por españoles (García Bernal, 1991, p. 283). Continuando con la tendencia ya descrita entre algunos encomenderos yucatecos —quienes crearon empresas con ingresos de las encomiendas y concesiones— a partir del s. XVIII la cría de ganado se convirtió en la actividad económica favorita, dada la disminución demográfica indígena durante el siglo anterior (Machuca, 2016, p. 17).

A principios del s. XIX en Yucatán encontraremos una concentración al noroeste de haciendas maicero-ganaderas, en donde radicaba gran parte de la fuerza de trabajo maya, mientras que en las zonas correspondientes al sur, centro y oriente de la península encontraremos a productores mayas, libres y poseedores de tierra (Bojórquez Urzaiz, 1978, pp. 16-17).

las encomiendas no llegaron a ser, en efecto, haciendas si existieron varias en su jurisdicción territorial, tanto de los mismos encomenderos como de otros particulares” (Machuca, 2016, p. 42).

¹⁰ “The encomienda interests in Yucatan were extremely strong. In the rest of Mexico fifty-five percent of the town were held in encomienda but on the peninsula ninety percent of the towns were so held (...)” (Strickon, 1965, p. 42).

¹¹ (Strickon 1965: 43-4).

La promulgación de La Constitución de 1812 declaró la ciudadanía de los indígenas y el fin oficial de su vasallaje, así como su derecho al voto y a ser elegidos en Cortes y ayuntamientos. La representatividad municipal y el control de los ayuntamientos se tornaron cruciales en la lucha por la soberanía, y en una posibilidad de contrarrestar la antigua hegemonía encomendera —cuyo correlato sería la nueva élite hacendada, ganadera y “rural”.

Con la transformación de la antigua estancia ganadera en hacienda—que se cataliza en parte con la reforma constitucional— surge la necesidad de concentrar a la población maya de acuerdo a nuevo modo de producción posencomienda. Se fomentó la venta de terrenos anteriormente propiedad de la corona, diversificando la composición de los propietarios ganaderos y estimulando la aventura comercial de empresarios de zonas como Valladolid y Campeche. Este proceso de asimilación territorial por parte de las élites yucatecas resultó en un declive de la autonomía indígena, expresada en la pérdida de tierras para la producción comunal, el ejido o la milpa (Bojórquez Urzaiz, 1978, p. 18); el desmantelamiento de las “repúblicas de indios”, y la consolidación rural de la élite yucateca y el ascenso de la facción mestiza rural. La consolidación de las élites se acompaña de una exclusión de los indígenas que puede medirse cultural y económicamente. Con la transición del modelo jurídico de la república de indios al ayuntamiento encontraremos que para formar parte de este último se necesitaba, entre otros requisitos:

Saber leer y escribir, tener 25 años cumplidos y poseer un “capital físico o moral” que produjese 200 pesos anuales cuanto menos ... quienes controlaban directa o indirectamente los cargos y los instrumentos de poder político en las zonas rurales no eran otros que los hacendados ... para ser subprefecto [a cargo de un partido territorial] se requería ser mexicano, natural o vecino del departamento, mayor de [25] años y “adicto a la administración” ... y un capital o industria que le produzca por lo menos un mil pesos anuales (Sánchez Novelo, 1980, pp. 49-186).

Desde estas coordenadas definitorias de la élite es que delinearemos una zonificación cartográfica de la Península. Utilizaremos aquí un reparto (Bojórquez Urzaiz, 2010, p. 121) basado en tres grandes áreas:

- El noroeste, compuesto por trabajadores acasillados, concentrados mayoritariamente en haciendas maicero-ganaderas. En esta área predominaron prácticas de despojo de terrenos indígenas “baldíos” para su incorporación a haciendas o para la construcción de escuelas rurales, siendo estas últimas los centros en donde se reforzó el control ideológico sobre las comunidades mayas.
- El sudoriente, con predominio de campesinos maiceros “pacíficos,” que pudieron cultivar libremente sus tierras en tanto no participaran en la Guerra de Castas.¹² En esta área la mayoría de las haciendas fueron destruidas u ocupadas durante la insurrección. La asimilación de los campesinos mayas dentro de las haciendas que operaron en la zona incluyó prácticas como el servicio obligatorio en la Guardia Nacional, convirtiéndose en “guardieros” de las haciendas y empleados en labores agrícolas, el aprovechamiento de agricultores que finalizaron su ciclo

¹² Este proceso es definido como “el inicio de un proceso de descolonización y aculturación, tendiente [*sic*] a la reintegración económica, social, política y religiosa de la estructura cultural indígena” (Bojórquez Urzaiz, 1978, p. 20).

anual de trabajo milpero para otros cultivos, como la caña de azúcar, y la incorporación de mano de obra especializada cubana. Aquí las comunidades subsisten bajo el control económico e ideológico de los hacendados.

- El oriente, habitada por los campesinos “rebeldes” organizados bajo formas comparables a la de los cacicazgos mayas del s. XV.

Esta zonificación atendería a la extracción de la fuerza de trabajo indígena, dismantlar el monopolio de los mayas sobre el cultivo del maíz, así como reforzar el control ideológico de la población a través de la escolarización y la evangelización (Bojórquez Urzaiz, 1978, pp. 15-35). La cartografía peninsular a principios del s. XIX nos describe un espacio polarizado en la zona noroeste, área de los principales asentamientos como Mérida, Campeche y Valladolid, en donde se concentran las infraestructuras de comunicación y haciendas, y la mayor presencia demográfica de españoles, criollos y los llamados ‘castas’ —mestizos, pardos y mulatos. El área sureste se ha caracterizado por su mayor concentración de población maya, su economía rural y también por ser una zona propicia para la explotación agrícola, forestal y para actividades ilegales. Esta división no es solamente territorial, sino que efectúa una separación racial entre las personas, así como un control demográfico y territorial sobre las castas y los indígenas mayas (Taracena, 2010, p. 53).

Como vemos, en este territorio predominantemente ‘rural’ no encontraremos únicamente poblaciones mayas, sino también un conjunto de haciendas y fincas cuyos propietarios *de facto* son mayoritariamente no-mayas. Observamos que el lugar social ocupado por estos empresarios peninsulares decimonónicos coincide¹³ con el de los antiguos encomenderos que, forzados por la disminución de población maya a finales del siglo XVIII —y por ende de sus ingresos tributarios— decidieron instalar empresas de cultivo de palo de tinte, añil o ganado, y que fueron financiadas con sus encomiendas y rentas (Machuca, 2016, p. 42). Sin ser necesariamente el mismo individuo, el encomendero y el hacendado yucateco comparten características que los instalan dentro del estrato elitista peninsular: aunado a su poder de injerencia, ambos son propietarios de tierra:

El encomendero y más tarde el hacendado fueron cortados del mismo paño; eran patriarcas de un tipo especial que gobernaban tanto el campo como la ciudad. Siguiendo tanto costumbres como la ley, el encomendero vivió y mantuvo una casa en la ciudad a cuya jurisdicción pertenecía la encomienda. De forma similar, el hacendado, aunque no era un residente urbano de tiempo completo en la mayoría de los casos, mantenía una gran casa y

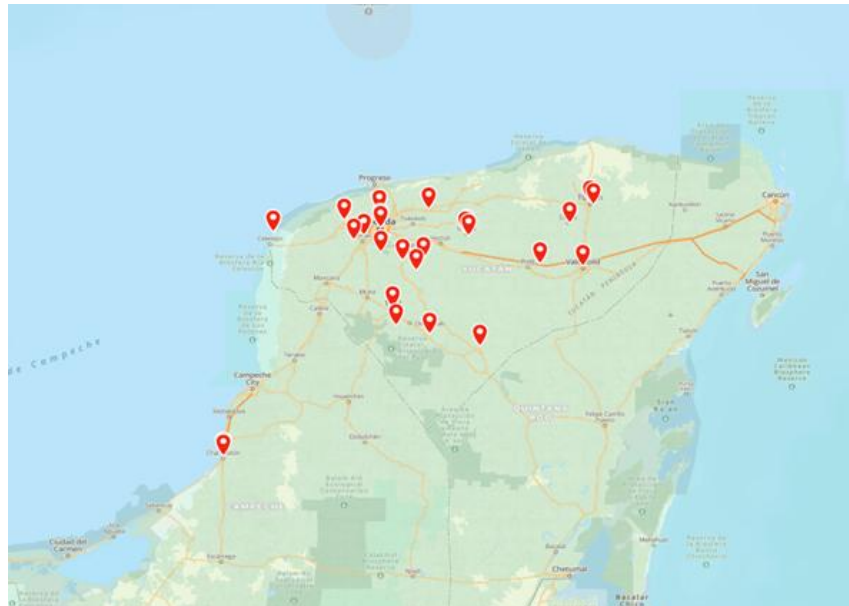
¹³ Tratar de rastrear un posible *continuum* genealógico, social o económico entre el arquetipo de encomendero y estos empresarios ‘rurales’ desborda el alcance de nuestro estudio. Desde una perspectiva que estudia el marco legal de ambas instituciones, esta correlación se presume incluso falaz (Lockhart, 1969, p. 411). Sin embargo, no nos sustraemos a evidencias (Strickon, 1965, p. 43) que sugieren cómo el cese de la encomienda en 1785 introdujo parte de sus instituciones en las haciendas ganaderas. Apuntamos además los comentarios de Machuca en donde, si bien se enfatiza que “las encomiendas no se convirtieron ni en estancias ni en haciendas” la cédula del 31 de marzo de 1631 que prohibía a los encomenderos poseer terrenos dentro de sus encomiendas asignadas “fue una cédula que no se cumplió, al menos en Yucatán ... pues aunque las encomiendas no llegaron a ser, en efecto, haciendas si existieron varias en su jurisdicción territorial, tanto de los mismos encomenderos como de otros particulares.” (Machuca, 2016, p. 42). Por otra parte, Lockhart (1969) subraya perspicazmente que “during the Conquest period encomenderos in all the major regions of the Spanish Indies regularly owned land as private individuals and that many of their holdings were inside the limits of their own encomiendas” (p. 416).

poseía la ciudadanía de la ciudad más cercana. El rol urbano jugado por ambos tipos se expresó en el dominio del concejo municipal (Lockhart, 1969, p. 419, traducción propia).

Una recopilación provisoria de lugares y personas participantes en la donación de objetos para el Museo Yucateco —ya sea en calidad de miembros de las Juntas Auxiliares o bien como benefactores— demarca una zonificación en donde la mayoría de los hallazgos se concentrarían en el área noroeste, seguida por la franja en el área este —con Tizimín y Valladolid como nodos principales— y en menor medida por un segmento ubicado al suroeste que comprendería desde Ticul hasta Peto.

Figura 1

Cartografía patrimonial de donaciones realizadas el Museo Yucateco entre 1873 y 1887



Nota: Elaboración propia.

Los espacios predilectos en donde estos objetos son descubiertos o recabados pueden ser agrupados en tres grandes grupos: accidentes geográficos, ruinas arqueológicas y residencias rurales de miembros de la élite peninsular. Así, encontraremos la presencia documental de hallazgos en formaciones geológicas como las recurrentes cuevas de Loltún; las ruinas de Izamal, “Kabá” [*sic*], Balantunil, Nohpat, Uxmal, Yaxnic; residencias como la “finca de campo Cuzumal”, la “finca Tulimché”, las haciendas “Xcanatun”, “Sabacche”, “Oxolum”, “Muxectaman”, “Chuytab”, “S. José”, el “rancho de Xuxub”, el de “S. Juan” y una “ranchería en Espita” (Lowe y Sellen, 2019, pp. 195-209).

Estos espacios se asocian documentalmente a sus dueños y administradores, cuyos nombres suelen ser incluidos en los inventarios, y que en la gran mayoría de casos podemos adscribir a los grupos de élite yucateca (ver Tabla: Selección de donaciones al Museo Yucateco). Cabe resaltar esta asociación, por una parte, porque indica al donatario del objeto en cuestión como

presunto propietario del mismo. Por otra parte, el proceso de relatoría de estas distintas donaciones asocia no solo a los ciudadanos ilustres peninsulares con la genealogía museográfica científica de la región, sino que prefigura una zonificación territorial de la península que se destacará cualitativamente. Al asociar las ruinas arqueológicas con las distintas haciendas y ranchos, se preparan las condiciones para extender la importancia de estos primeros espacios hacia lo segundos, dado que ambos quedan equiparados en importancia y funciones dentro de los inventarios del Museo Yucateco. Atenderíamos aquí a la consignación histórica y patrimonial de los espacios empresariales de la élite peninsular. Sumada a la importancia social de ser centros productivos y solariegos, estos espacios producirán un nuevo valor bajo la forma del hallazgo arqueológico. Sin embargo, este valor no se concreta hasta el momento mismo de su transferencia al Museo y su aparato documental, siendo un proceso que adquiere la envoltura de un regalo.

El regalo museográfico

Conviene ahora realizar un primer acercamiento al modo de circulación de los objetos que fueron recaudados por las Juntas Auxiliares y la red de personas donatarias del Museo Yucateco. Sabemos que los ítems inventariados son frecuentemente descritos como objetos “donados” (Lowe y Sellen, 2019, pp. 10, 15, 17, 20, 21, 22, 23), lo cual supone dos aspectos de interés: por una parte, que el objeto inicialmente es propiedad de una persona; luego, que dicha persona ha transmitido de forma libre y gratuita el objeto a un tercero.¹⁴

Desde esta perspectiva, no es fácil argumentar si todos los objetos que fueron transmitidos al Museo Yucateco fueron donados, puesto que no es posible confirmar si las personas donatarias eran inicialmente las propietarias. Los inventarios del Museo efectivamente expresan la existencia de distintos modos de apropiación del objeto cultural —en ocasiones en virtud de un descubrimiento, una donación o una adquisición— pero poco nos dicen respecto a cómo estos modos de apropiación se dieron. Asumimos, con Michel-Rolph Trouillot, que el proceso de apropiación requiere de la producción y preservación de silencios históricos; de diferencias entre el evento y su significación retrospectiva (Trouillot, 2015, p. 26) que devienen prefiguradas por el poder de quien envuelve en silencio las instancias de descubrir, donar o adquirir un objeto de interés museográfico. La producción de silencios existe en relación dialéctica con las menciones, sintetizando así la historia (Trouillot, 2015, p. 48). Lejos del consenso o la conspiración, su existencia es estructural.

Al repasar los inventarios del museo, aparecen distintas formas de describir el proceso de acopio museográfico: si bien Carrillo y Ancona mencionará recurrentemente cómo los objetos son “debidos” a sus personas donatarias (Lowe y Sellen, 2019, p. 50) —suscitando que la transacción pudiera ser temporal o inconclusa— su sucesor Peón Contreras pareciera más prolífico en experiencias. En ocasiones, recogerá figuras de piedra en una finca de campo en Cuzamá, y que son cedidas “sin estipendio” por Pedro Casares Quijano (Lowe y Sellen, 2019, p. 76). También se apoderará de “un cuadro místico” inventariado en 1886 y “recogido” en la vivienda del general

¹⁴ Desde una acepción jurídica, una donación es: “Liberalidad de alguien que transmite gratuitamente algo que le pertenece a favor de otra persona que lo acepta.” Real Academia Española. *Donación*. Diccionario de la Lengua Española. Recuperado el 1 de abril del 2024. <https://dle.rae.es/donaci%C3%B3n>. La donación de objetos se vincula íntimamente con el crecimiento y “desarrollo” de los principales museos del mundo, y se orienta al apoyo de sus distintas misiones. Ver Lord y Lord (2009, pp. 247-248 y 303).

maya y gobernador de Chan Santa Cruz, Crescencio Poot. El cuadro no fue donado por Poot —quien fue ejecutado un año antes— sino “por el Agente D. Ponciano Osorio de Valladolid” (Lowe y Sellen, 2019, p. 131). Otros objetos serán recolectados durante sus itinerarios por ruinas como las de Chichén Itzá y “pueblos del Sur del Estado” (Lowe y Sellen, 2019, p. 67). En sus descripciones se intuye cierto estado de abandono de artefactos de la cultura maya. Contreras obtendrá dos monolitos hallados en la carretera a Campeche (Lowe y Sellen, 2019, p. 128), y tras su paso por Kabah, Balantunil y Loltún recolectará “objetos que se hallan en camino i [sic] pude recoger” (Lowe y Sellen, 2019, p. 80).

La relatoría de Peón Contreras, aun vaga en detalle, ofrece discrepancias frente a una interpretación unívoca del proceso de adquisición de ítems para el Museo Yucateco. Si bien tras su paso por Sotuta declarará que los objetos fueron “cedidos por sus propietarios generosamente” (Lowe y Sellen, 2019, p. 120) otras experiencias documentan la resistencia municipal a la extracción patrimonial. Contreras detallará en una carta la disputa ocurrida en noviembre de 1877 en el municipio de Maní causada por la extracción del escudo de la familia Tutul Xiú. De acuerdo a la crónica, el escudo que “decora el frontis de una arruinada casa-palacio” (Lowe y Sellen 2019, p. 80) fue extraído y bañado en ácido para rescatar la forma original. A última hora, el jefe político de Ticul se opuso al traslado del artefacto con el apoyo “de algunos ignorantes mal intencionados” (Lowe y Sellen, 2019, p. 80). Estos alegaron que el ruinoso edificio sirvió de casa municipal, y reclamaron el artefacto extraído como propiedad del municipio. Peón Contreras argumenta en su defensa que los monumentos y ruinas en propiedad privada escapan a la propiedad municipal.

En una carta posterior al incidente fechada el 12 de noviembre, el director reconocerá que “numerosas personas residentes en las poblaciones inmediatas a nuestras monumentales ruinas, se abstienen de contribuir al adelanto del Establecimiento [el Museo Yucateco] enviando á él los curiosos objetos que poseen, temiendo su extracción del Estado” (Lowe y Sellen, 2019, p. 81). Contreras especulará aquí con la posibilidad de que las colecciones del museo sean reconocidas como propiedad estatal, y, por tanto, inalienables.

Observamos que el proceso de coleccionismo de los primeros directores del Museo Yucateco incluye el silencio histórico; la forma de estos testimonios permite entrever la borradura que los sostiene. Las descripciones que perduran en los inventarios dan cuenta de cómo los objetos son extraídos casualmente del ámbito rural —y por ende, sin aclarar cuestiones de propiedad o consentimiento. También son adquiridos mediante donaciones ilegítimas—como el caso mencionado de Poot—evidenciando que los yucatecos colaboradores del Museo asumen tácitamente la propiedad de artefactos y objetos mayas de interés histórico, y que en ocasiones se materializan en los restos humanos o “trofeos” (Lowe y Sellen, 2019, p. 10 y 23) que formaron parte del acervo. Entenderemos además que la acción de donar y coleccionar objetos permite su convertibilidad en lo que Sellen ha denominado un regalo “científico” (Sellen, 2022, p. 195)¹⁵ que

¹⁵ Sellen (2022) explora ciertas analogías entre las Juntas Auxiliares del Museo Yucateco y la creación en 1891 de los “corresponsales del Museo Oaxaqueño.” No obstante, diferimos con el argumento de Sellen de que “las juntas auxiliares en Yucatán, y luego en Oaxaca, fueron un fuerte antecedente de la participación comunitaria en los museos” (2022, p. 195). Si fueron un antecedente, esto no implicaría que las Juntas Auxiliares se caracterizaron *en sí mismas* por su carácter comunitario. En el caso yucateco aquí estudiado, mantenemos que no es posible defender una noción de lo comunitario que excluye nociones de propiedad, interlocución y presencia maya. Si existió participación comunitaria en las Juntas Auxiliares, esta se dio ocasionalmente bajo la forma de coerción —como en los casos

permite “convertir los objetos en mediadores de las relaciones interpersonales entre los intelectuales que se encontraban en los círculos letrados de la sociedad” (Sellen, 2022, p. 195). El cuerpo documental relativo al Museo Yucateco prepara y dispone las condiciones para la inteligibilidad, reuniendo en sus dimensiones materiales y simbólicas la autoridad y la credibilidad de un argumento histórico (Trouillot, 2015, p. 52).

El proceso mediante el cual este acervo museográfico se consolidó puede ser comprendido de acuerdo con la lógica del *regalo*, entendido como un acto de transferencia —en el caso que nos ocupa, de objetos— que requiere del establecimiento de dos modos de relación. Primeramente, la existencia de cierta *solidaridad* entre quien entrega y quien recibe, y seguidamente de una *deuda* contraída por el segundo hacia el primero.

De forma llamativa, la deuda activa una particular dependencia por parte del recipiente, y que no desaparecerá hasta que no se retribuya la donación. Esta asimetría subraya una jerarquía entre los participantes que se confirma en la presencia del regalo. En su estudio *The Enigma of the Gift* (1996), Maurice Godelier expone el dinamismo implícito en este proceso. El regalo aproxima a quien entrega y a quien recibe, pero también los distancia en virtud de la deuda contraída por el segundo hacia el primero. A un nivel más profundo, esta dinámica de reunir fuerzas antagónicas expresa —bajo la forma de una ausencia— un tipo particular de violencia; precisamente aquella que no llega a concretarse gracias a la presencia del regalo (Godelier, 1999, pp. 12-13).

Surge la pregunta: ¿cuál es la retribución obtenida por las personas donatarias del Museo Yucateco? Una donación sin expectativa de retorno supone, en nuestra opinión, una retribución insuficiente, al menos sin la intervención de un dispositivo de memoria que mantenga la pervivencia temporal del acto.¹⁶ Pensaremos que al abrigo de las donaciones de objetos se produce una modificación en el valor de las personas participantes (Munn, 1986, p. 15) puesto que dicho acto permite a estos individuos constituirse como valiosos dentro del contexto.

Estas conversiones de valor e identidad buscan una pervivencia bajo distintas modalidades de remembranza. De esta forma, quien recibe recordará al donante —y por ende la existencia de una deuda implícita; pero, además, la persona donataria recordará su propia donación a fin de prolongar mediante ella la jerarquía que entraña. Sostenido por la memoria, el tiempo de la transacción se prolapsará “bajo la forma de una potencialidad en curso que no ha terminado” (Munn, 1986, p. 62, traducción propia).

Dada la naturaleza de estas transacciones, se acepta que no existirá una simetría —el Museo no regalará artefactos en respuesta a los que recibe— y, sin embargo, se manifestará una retribución expresada en la producción documental del Museo. Al consignar históricamente las donaciones realizadas en sus inventarios, el Museo materializa la asimetría implícita en las aportaciones de los yucatecos afines al proyecto —y que como vimos con Godelier— se explica en la dialéctica compuesta por la proximidad relacional dictada por la donación, y en el distanciamiento demarcado por la deuda implícita en la donación. El inventario funge así como el

documentados por Peón Contreras ya mencionados— o bien el carácter comunitario engloba únicamente a las élites peninsulares y sus agentes delegados. Ver Munn (1968, p. 20).

¹⁶ Ver Munn (1986, p. 56). En otro sentido, permitiría además pensar qué tan relevantes fueron considerados los objetos donados para sus presuntos propietarios.

repositorio de memoria que ratificará la jerarquía de estos individuos en el campo de la historia regional.

Los inventarios de objetos donados al Museo Yucateco indexaron a los yucatecos pertenecientes a la red de personas donatarias —así como a los miembros de las Juntas Auxiliares y a sus asociados— de acuerdo con un rango provisto por la nominación. Esto permite verificar la fama¹⁷ y valorización de un individuo, incluso en ausencia de su presencia; mediante su existencia delegada nominal y de los objetos adscritos a su nombre. Hablaríamos aquí de una particular objetificación del valor de un individuo que supedita la constitución de la fama mediante la consignación de objetos en dispositivos de remembranza y conocimiento. Es significativo que estos inventarios puedan ser comprendidos de forma análoga a las publicaciones *El Museo Yucateco* y *El Registro Yucateco* mencionadas anteriormente; en tanto nodo de congregación y autorreconocimiento de la élite (Vázquez, 2002, p. 834), y en tanto dispositivo de medición que permitiría contrastar la fama de individuos consolidados en la élite con la de recién llegados o aspirantes.

El carácter valioso de estas donaciones puede aprehenderse además en términos de los resultados que produce. Por nombrar algunos: eventos, acciones o propiedades. Pero también estos objetos incorporan en sí mismos una cualidad frente a la cual el valor se confirma e incluso se mide (Munn, 1986, p. 8). Esta relación entre las cualidades de los objetos y las consecuencias derivadas del intercambio coproducen un ámbito espacio-temporal en donde la memoria se vuelve crucial.

La donación requiere de su consignación documental para que esta perdure más allá del evento temporal de la transacción. Pero esto también ocurre a un nivel espacial. Si atendemos a las observaciones de Nancy D. Munn en *The Fame of Gawa...* (1986), el valor creado por la adquisición de objetos produce una extensión efectiva no solamente del tiempo de duración de la donación —como vimos, un tiempo prolapsado en los inventarios del Museo Yucateco— sino de la dimensión espacial planteada por la donación.

Establecer una donación no solamente pone en marcha al objeto —que viajará desde la ubicación de su encuentro hacia la ubicación del Museo— sino que también moviliza los nombres de las personas donatarias. La fama obtenida por estas donaciones efectivamente produce una extensión espacio-temporal de los individuos donatarios. En este sentido, la fama existe precisamente porque los nombres cambian de lugar.¹⁸ Los objetos recabados circularán más allá de los confines de los espacios de su encuentro, prefigurando nuevos itinerarios peninsulares de memoria que refrendan la autoridad de los inventarios del Museo Yucateco en calidad de *index*.

Este cuerpo documental no solamente sostiene la identidad de las personas donatarias, sino de los espacios en donde los objetos donados han sido obtenidos, y que como hemos visto son

¹⁷ Al hilo de los planteamientos de Munn (1986), entenderemos la fama como un acto de auto-constitución que trasciende el cuerpo físico, aunque apunta a él: “la fama es la dimensión móvil, circulatoria de la persona” (p. 104, traducción propia).

¹⁸ “Without fame, a man's influence would, as it were, go nowhere ... The circulation of names frees them, detaching them from these particularities and making them the topic of discourse through which they become available in other times and places” (Munn, 1986, p. 117).

designados mayoritariamente como cuevas, ruinas, fincas, haciendas y ranchos. La documentación vincula al Museo con un archipiélago de territorios propiedad de las élites yucatecas, extendiendo su espacialidad en virtud de las distintas donaciones realizadas. Por otra parte, el Museo amplía su injerencia más allá del establecimiento, puesto que sus inventarios lo vinculan con los lugares que son escenario de las donaciones documentadas.

Conclusiones

Hemos tratado de presentar al Museo Yucateco no solamente como institución, sino como un modo de comprender y narrar el territorio de Yucatán de acuerdo la constitución de su acervo museográfico y documental, prestando atención especial a la conformación de sus Juntas Auxiliares y de una red de personas donatarias compuesta principalmente por miembros de la élite peninsular.

Nuestro acercamiento a un posible sentido de la construcción del coleccionismo y la museografía en el Yucatán del siglo XIX implica la crítica de estos procesos, y por ello distingue entre las menciones y las omisiones que coproducen los inventarios, actas y publicaciones examinadas.

Si aceptamos que toda ideología expresa el conjunto de ideas que estructura y regula un sistema social y que identifican a un grupo social, particularmente en Yucatán encontramos a un grupo —habitualmente caracterizado como *oligárquico* o de *élite*— compuesto por herederos, hacendados, comerciantes, sacerdotes, militares e intelectuales cuyas genealogías entroncan en cierta medida con la era colonial. Este colectivo asumió de forma unívoca la producción cultural de la época, expresada en la producción periodística y literaria, en la que destacaron periódicos como *El Museo Yucateco* y *El Registro Yucateco*.

En 1870 se materializa la existencia del Museo Yucateco, un establecimiento dedicado a la custodia y exhibición de objetos de interés histórico y científico. Mediante el estudio de la documentación de los inventarios y relatorías legadas por sus distintos directores —Crescencio Carrillo y Ancona, Juan Peón Contreras, José Ávila y los hermanos Arturo y Miguel Gamboa Guzmán— hemos rastreado cómo una parte de la élite yucateca se involucró en la construcción de las colecciones del Museo Yucateco, participando en las Juntas Auxiliares del Museo y entregando al establecimiento objetos de interés arqueológico hallados en sus propiedades (Iturriaga, 2019; García Bernal, 1978; Machuca, 2016). Estas donaciones o *regalos* pueden entenderse como la expresión de la jerarquía de las personas donatarias, puesto que el acto de entregar los artefactos que conformaron el acervo del Museo consignó a sus donatarios como propietarios *de facto* de los objetos en cuestión. La hegemonía desde la cual los yucatecos construyeron un sentido cultural del patrimonio maya y dispusieron de él, tanto material como discursivamente, dio por hecha la disponibilidad de este repertorio arqueológico y, por ende, su propiedad.¹⁹ Mediante las

¹⁹ Con Trouillot (2015, p. 82) y Bourdieu (2013, p. 77) no condenamos a los autores intelectuales del Museo Yucateco, ni a los miembros de sus Juntas Auxiliares por la omisión de puntos de vista e ideologías que hoy contemplamos y asumimos. Los silencios en los que estas omisiones se cimentaron históricamente pertenecen al ámbito de lo impensable; de aquello que no podemos concebir en nuestra época. De hacerlo, “pervertiría todas las respuestas porque desafía los términos bajo los cuales las preguntas fueron formuladas” (Trouillot, 2015, p. 82).

donaciones se confirmará además la apropiación de los terrenos que son escenario de los hallazgos —especialmente las fincas, haciendas y ranchos.

A un nivel ulterior, esta dimensión espacial propone otra consecuencia. Los lugares compilados en las listas de donaciones del Museo adquieren un nuevo valor. Sumada a características como la identidad de sus propietarios, sus dimensiones, arquitectura o capacidad productiva, la capacidad de ser repositorios de objetos de interés museográfico se ratificará en la autoridad documental de los inventarios del Museo Yucateco. Sin embargo, la resistencia a la traducción del suceso en Maní anotado por Peón Contreras no solo da voz a la *desujección* de las personas de dicho municipio, sino que delimita un posible borde entre lo impensable y lo ocluido.

El fomento de la colección del Museo mediante la creación de las Juntas Auxiliares y el despliegue de una red de contribuidores indica la presencia, hecha silencio, de la apropiación de una parte del territorio rural peninsular por parte de los yucatecos. Mediante las donaciones, las élites peninsulares del XIX efectivamente ampliaron su fama en el espacio territorial de Yucatán y en el tiempo histórico consignado por los documentos del Museo Yucateco.

Tabla 1

Selección de donaciones al Museo Yucateco

Donante	Genealogía	Año	Piezas	Lugar
Sr. Rafael Ponce	Pedro Benedit Horruytiner y Ponce de León (Valdés Acosta, 1926, p. 69)	1873	Objetos de las ruinas de Izamal. ("un objeto de metal, dos de madera, dos de argamasa y cinco de piedras de diferentes clases ... algunas monedas extrañas" [Lowe y Sellen, 2019, p. 50])	Ruinas de Izamal
Pbro. Ramón Peniche	Andrés Mariano Peniche (Valdés Acosta, 1926, p. 231)	1873	"Objetos de las ruinas de Hunucmá" (Lowe y Sellen, 2019, p. 195)	Ruinas de Hunucmá
Sra. Ana Medina de Ruz	Ignacia Medina Nazaria Ruz (Valdés Acosta, 1926, pp. 507 y 231)	1873	"Objetos de las ruinas de Ticul" (Lowe y Sellen, 2019, p. 195)	Ticul
Sr. Pedro Casares Quijano	Pedro Casares Armas María del Carmen Quijano y Cosgaya (https://gw.geneanet.org/genemex?n=casares+quijano&oc=&p=pedro)	1877	"Dos esculturas de guerreros de su finca de campo Cuzumal" "Interesantes figuras en piedra de guerreros de la antigüedad" (Lowe y Sellen, 2019, p. 76)	Finca Cuzumal
Juan Peón Contreras	Juan Bautista Secundino Peón y Cano	1877	"El número de objetos que se hallan en camino	Ruinas de Kabah [<i>sic</i>]

	María del Pilar Contreras y Elizalde (https://gw.geneanet.org/genemex?n=peon+y+contreras&oc=&p=juan)		i pude recoger” (Lowe y Sellen, 2019, p. 80)	Ruinas de Balantunil. Cuevas de Loltún
Sr. Carlos Peón	Felipe Peón y 1878 Maldonado María Jesús Machado y Machado (https://gw.geneanet.org/elginarcila?n=peon+y+machado&oc=&p=carlos)		“Piezas arqueológicas que se encontraban en la hacienda Tabi” (Lowe y Sellen, 2019, p. 195)	Hacienda Tabi.
Sr. Mateo Vales	Mateo Vales 1878 Dolores Fernández (https://www.ancestry.mx/search/?name=Mateo_Vales&event=_mexico_3255&location=3255&priority=mexico)		“Efigie de piedra hallada en la finca Tulimché, cerca de Tizimín” (Lowe y Sellen, 2019, p. 195)	Finca Tulimché
Sr. Manuel Zapata Bolio	José Manuel Zapata 1878 Maria Isabel Josefa de la Trinidad Bolio Guzmán (https://gw.geneanet.org/juanfs?n=zapata+bolio&oc=&p=manuel)		“Cinco objetos de la antigüedad procedentes de la hacienda Xcanatún” (Lowe y Sellen, 2019, p. 195)	Hacienda Xcanatún
Sr. Rodulfo G. Cantón	Gregorio Cantón 1879 Cervera		“Fragmento del pan que sirvió de alimento durante el sitio de Paris	—

			Candelaria Cámara y Canto (https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&p=rodolfo&n=g.+canton+cámara)		en 1871”	
Dr. Juan Pío Manzano		Julián Manzano Quijano	1880	Eulalia Fajardo (https://gw.geneanet.org/sanchiz?n=manzano+fajardo&oc=&p=juan+pio)		Valladolid
					“Fragmentos de una de patena con que estaba cubierta la urna cineraria que tenía en las manos la efigie del Chac-mool”	
					“Escudo de armas de la histórica familia Tovar” (Lowe y Sellen, 2019, p. 123)	
Sr. Pedro Pablo Pinto	?		1880		“Un ave <i>toh</i> disecada” (Lowe y Sellen, 2019, pp. 195)	—
Sr. Manuel Dondé Cámara		Joaquín Dondé Estrada	1880	Micaela Cámara Vergara (https://gw.geneanet.org/sanchiz?n=donde+cámara&oc=&p=manuel)	“Un cuadro con la fotografía de la locomotora Mérida” (Lowe y Sellen, 2019, p. 202).	—
Sr. Carlos Méndez	?		1882		“Dos monolitos representando a un hombre y a una mujer, encontrados en un “cerrito” de la hacienda Sabacché, cerca de Maxcanú”	Hacienda Sabacché.

			(Lowe y Sellen, 2019, p. 128)
Sr. Ramón Castillo	Manuel El Castillo Francisca Pastrana (https://www.ancestry.mx/discoveryui-content/view/1363560:60043?tid=&pid=&queryid=b857cfea-5ce7-482f-8232-07daa2f3b0f8&_phsrc=awa24&_phstart=succesSource)	1882	“Un manuscrito de Hacienda Oxolum órdenes militares de 1781, una vasija con jeroglíficos y un cantarito hallados en un cerrito de su hacienda Oxolum” (Lowe y Sellen, 2019, p. 195)
Sr. Pedro Cárdenas	Antonio Cardenas Josepha Ygnacia Peon (https://www.ancestry.mx/discoveryui-content/view/38727535:9297?tid=&pid=&queryid=5bd3425c-8ed6-4685-8ad8-d8b6910b35a2&_phsrc=awa26&_phstart=succesSource)	1887	“Un impreso relativo al decreto de la Independencia Yucateca” (Lowe y Sellen, 2019, p. 158)
D. Ponciano Osorio	Ignacio Osorio Matea Esperon (https://www.ancestry.mx/discoveryui-content/view/2870091:60482?tid=&pid=&queryid=5bd3425c-8ed6-4685-8ad8-d8b6910b35a2&_phsrc=awa26&_phstart=succesSource)	1886	“Un cuadro místico recogido en la casa habitación de Cresencio Poot. Jefe de los indios rebeldes de Chan Santa Cruz” (Lowe y Sellen, 2019, p. 131)

			id=cb02d85d-64c4-4c0b-92fb-294756509f07&_phsrc=awa30&_phstart=succesSource)	
Lic. Rodolfo Navarrete y Notario José M. Rio	Miguel Navarrete	1886	Clemencia Sosa Arce (https://gw.geneanet.org/genitree?n=navarrete+rosa&oc=&p=rodolfo)	“Una calavera o cráneo de Bernabé Cen, Jefe de los indios sublevados de Chan S[an]ta Cruz” (Lowe y Sellen, 2019, p. 136)
Dr. Dn. Ricardo Sauri	Fernando Sauri	1886	Francisca Sauri (https://www.ancestry.mx/imageviewer/collections/60043/images/004776032_00049?treeid=&personid=&rc=&queryId=f555cd41-6e04-4bed-92d8-829e21a55a65&usePUB=true&_phsrc=awa12&_phstart=successSource&pId=1381488)	“Un hocico de tinca figurado” (Lowe y Sellen, 2019, p. 137)
D. P. Gonzalez	?	1886		“Uno de los cerros de Motul” (Lowe y Sellen, 2019, p. 137)
D. P. Gonzalez	?	1886		“Una piedra redonda que representa en relieve un guerrero maya de la antigüedad” (Lowe y Sellen, 2019, p. 137)
Sr. Lorenzo D. Acosta	Ramón Acosta	1886		Hacienda de Muxectaman
	Iga	Canché		“Dos muestras de mármoles pulidos” (Lowe y Sellen, 2019, p. 137)

	(https://www.ancestry.mx/discoveryui-content/view/1360809:60043?tid=&pid=&queryid=ac7f45fb-fafe-44ba-ae82-2af0775af644&_phsrc=awa15&_phstart=succesSource)			147)	
Sr. Fernando Casares A. Andrade	Fernando Andrade	Casares y	1887		“Una taza de barro con su plato encontrados en un montículo de Cuzamá” (Lowe y Sellen, 2019, p. 196) Montículo de Cuzamá
	Ysolina Andrade Medina				
	(https://www.ancestry.mx/discoveryui-content/view/1818994:60409?tid=&pid=&queryid=16da1a6c-4f3d-4235-bcdc-8764634f3c39&_phsrc=awa18&_phstart=succesSource)				
Sr. Manuel Villajuán Rendón	?		1887		“Una copa usada en el banquete de Independencia de la propiedad de D. Andrés Quintana Roo” (Lowe y Sellen, 2019, p. 196) —
Sr. Lauro Cano	?		1887		“Un ángel de piedra de trabajo antiguo” (Lowe y Sellen, 2019, p. 196) —
Sr. Anatolio L. Cano	?		1887		“Una piedra con una —

			inscripción del año 1720” (Lowe y Sellen, 2019, p. 196)	
Sr. Máximo Ancona	Casado con Gregoria Cirerol y Canto (Valdés Acosta, 1931, p. 286).	1887	“Un plano de la villa de Hunucmá en maya del año de 1654” (Lowe y Sellen, 2019, p. 196)	Villa de Hunucmá
Sr. Juan B. Escalante		? (inventario de 1901)	“Un hermoso cráneo de tortuga hallado en uno de los montículos del rancho Miramar próximo á Celestún” (Lowe y Sellen, 2019, p. 200)	Rancho Miramar próximo á Celestún

Nota: esta tabla es una versión adaptada de Lowe y Sellen (2019, pp. 195-207). Se han seleccionado aquellas entradas que reflejan donantes vinculados a las élites peninsulares, y/o ubicaciones clave tales como ruinas, cuevas, cerros, montículos, fincas, haciendas, ranchos y villas.

Referencias

- Anónimo (1845). Periódicos... *Registro Yucateco. Periódico literario redactado por una sociedad de amigos* (Tomo I). Imprenta de Castillo y Compañía.
- Aznar, A. y Pedrera, R. (1849). *Colección de leyes, decretos y órdenes o acuerdos de tendencia general del poder legislativo del Estado libre y soberano de Yucatán* (Tomo I). Imprenta del Editor.
- Bojórquez Urzaiz, C. (2010). Regionalización de la política agraria de Yucatán en la segunda mitad del siglo XIX. En E. Villanueva Mukul (Coord. y Ed.), *Yucatán. Historia y cultura henequenera* (Tomo I, Vol. I, pp. 121-137). Instituto de Cultura de Yucatán.
- Bojórquez Urzaiz, C. (1978). Estructura agraria y maíz a partir de la “Guerra de Castas”. *Revista de la Universidad de Yucatán*, 12, 15-35.
- Bourdieu, P. (2013). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press.
- Carrillo y Ancona, C. (1883) *Historia antigua de Yucatán*. Gamboa Guzmán y Hermano, Impresores-Editores.
- Carrillo y Ancona, C. (1861) Arqueología. Las ruinas de Yucatán I. *El Repertorio Pintoresco* (pp. 129-133). Imprenta de José Dolores Espinosa.
- Chamberlain, R. S. (1939a). Spanish Methods of Conquest and Colonization in Yucatan, 1527-1550. I. *The Scientific Monthly*, 49(3), 227-244.
- Chamberlain, R. S. (1939b) Spanish Methods of Conquest and Colonization in Yucatan, 1527-1550. II. *The Scientific Monthly*, 49(4), 351-359.
- Cook, S., Borah, W. (1971). *Essays in Population History: Mexico and the Caribbean* (Vol. 1). University of California Press.
- De Reinach Foussemagne, H. (2014). *Carlota de Bélgica. Emperatriz de México*. Martha Zamora.
- García Bernal, M. C. (2000a). Las élites capitulares indianas y sus mecanismos de poder en el siglo XVII. *Anuario De Estudios Americanos*, 57(1), 89-110.
- García Bernal, M. C. (2000b). El afianzamiento de un precario comercio: los intercambios entre Sevilla y Yucatán (1590-1600). *Historia Mexicana*, 50(2), 201-269.
- García Bernal, M. C. (1994). Desarrollos indígena y ganadero en Yucatán. *Historia Mexicana*, 43(3), 373-400.
- García Bernal, M. C. (1991). Un posible modelo de explotación pecuaria en Yucatán: el caso de la propiedad de Tziskal-Chacsinkin. *Anuario de Estudios Americanos*, 48, 283-348.
- García Bernal, M. C. (1978). *Población y encomienda en Yucatán bajo los Austrias*. Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Godelier, M. (1999). *The Enigma of the Gift*. Polity Press.
- Hastings, A. (2000). *La construcción de las nacionalidades*. Cambridge University Press.

- Hobsbawm, E. (1991). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Crítica.
- Iturriaga, E. (2019). Cultura y representaciones de la élite meridana: discursos racistas sobre la otredad. En G. Giménez y N. Gutiérrez (Eds.), *Las culturas hoy* (pp. 135-162). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lockhart, J. (1969). Encomienda and Hacienda: The Evolution of the Great Estate in the Spanish Indies. *The Hispanic American Historical Review*, 49(3), 411-429.
- López de Cogolludo, D. (1842). *Los tres siglos de la dominación española en Yucatan, o sea Historia de esta provincia, desde la conquista hasta la independencia* (Tomo I). José María Peralta.
- Lowe, L., y Sellen, A. (2019). *Documentos del Museo Yucateco, 1870-1885*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lord, G. D. y Lord, B. (2009). *The Manual of Museum Management*. AltaMira Press.
- Machuca, L. (2016). El ocaso de la encomienda en Yucatán, 1770-1821. *Estudios de Historia Novohispana*, 57, 31-49.
- Machuca, L. (2010). Los hacendados y rancheros mayas de Yucatán en el siglo XIX. *Estudios de Cultura Maya*, 36, 173-200.
- Machuca, L. (2007). Los hacendados yucatecos: pequeña propiedad y movilidad social. *Península*, II(1), 85-102.
- Machuca, L. y Tortolero, A. (2020) From haciendas to rural elites: Agriculture and economic development in the historiography of rural Mexico. *Historia Agraria*, (81), 1-32.
- Munn, N. (1986). *The Fame of Gawa. A Symbolic Study of Value Transformation in a Massim (Papua New Guinea) Society*. Duke University Press.
- Museo Yucateco. Periódico científico y literario* (Tomo II) (1842). Impreso por José María Peralta.
- Museo Yucateco. Periódico científico y literario* (Tomo I) (1841). Impreso por José María Peralta.
- Registro Yucateco. Periódico literario redactado por una sociedad de amigos* (Tomo I) (1846). Imprenta de Castillo y Compañía.
- Registro Yucateco. Periódico literario redactado por una sociedad de amigos* (Tomo IV) (1845). Imprenta de Castillo y Compañía.
- Sánchez Novelo, F. M. (1980). *Yucatán bajo el Segundo Imperio (1863-1867)* [tesis de licenciatura no publicada]. Escuela de Ciencias Antropológicas-Universidad Autónoma de Yucatán.
- Sellen, A. (2022). Iluminando el camino. Curas coleccionistas del siglo XIX. En E. Espejel Carbajal y P. Ochoa Castillo (Eds.), *Francisco Plancarte y Navarrete. Su vida, su tiempo y su obra* (pp. 183-199). Museo Nacional de Antropología, El Colegio de Michoacán.
- Strickon, A. (1965). Hacienda and Plantation in Yucatan. A Historial-Ecological Consideration of the Folk-Urban Continuum in Yucatan. *América Indígena*, XXV(1), 35-64.
- Taracena, A. (2010). *De la nostalgia por la memoria a la memoria nostálgica. El periodismo literario en la construcción del regionalismo yucateco*. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Tarcena, A. (2007). El museo yucateco y la reinención de Yucatán: La prensa y la construcción del regionalismo peninsular. *Península*, 2(1), 13-46.
- Trouillot, M. R. (2015) *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press.
- Valdés Acosta, J. M. (1931). *A través de las centurias. Historia genealógica de las familias yucatecas* (Tomo III). S. n.
- Valdés Acosta, J. M. (1926). *A través de las centurias* (Tomo II). Talleres Pluma y Lápiz.
- Valdés Acosta, J. M. (1923). *A través de las centurias* (Tomo I). Talleres Pluma y Lápiz
- Vázquez, L. A. (2002). Élite e identidades. Una visión de la sociedad meridana de la segunda mitad del siglo XIX. *Historia Mexicana*, 4, 829-865.
- Waldeck, F. (1838). *Voyage Pittoresque et Archéologique Dans la Province D'Yucatan (Amérique Centrale) Pendant les Années 1834 et 1836*. Bellizard Dufour et C^o, Éditeurs, J. et W. Boone.
- Wright Mills, C. (1956). *The Power Elite*. Oxford University Press.
- Zavala, S. (1935). La encomienda indiana. *El Trimestre Económico*, 2(8), 423-451.
- UNAM, Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM 2022-2023, proyecto realizado por el Dr. Francisco Javier Fresneda Casado como Becario del Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM, asesorado por el Dr. Adam Temple Sellen.

¿Qué significa “sonar bien”? Una aproximación fenomenológica desde la experiencia musical y audiovisual

Alberto E. Palomo Torres

Université Paris 8

Resumen

Este artículo propone una reflexión crítica sobre el concepto de “sonar bien” y de qué manera dicho concepto puede tener una serie de repercusiones en el ensayo, la sonorización en vivo, la grabación y hasta la postproducción audiovisual. A partir de una trayectoria personal como músico, productor y estudiante de posgrado se propone indagar, desde la fenomenología, en cómo las ideas sobre calidad sonora, mezcla, balance y percepción han sido construidas. Se estudia tanto el contexto no formal como el académico y profesional. Igualmente se aborda la cuestión desde la aparición de los primeros instrumentos sinfónicos hasta los equipos amplificados. Este texto articula una crítica en torno al mito del “oído privilegiado” y la tendencia del uso exagerado de volumen, generalmente causado por el mal manejo de las frecuencias graves. Se propone un enfoque técnico-ético para pensar el sonido como experiencia intersubjetiva. Este trabajo es una crítica no a la estética del sonido desde las posibilidades de la expresión artística, sino más bien al uso inadecuado de las herramientas tecnológicas.

Palabras clave: sonido, percepción, ética, fenomenología, producción musical, mezcla, volumen, frecuencias graves, tecnología musical, oído privilegiado.

Abstract

This article offers a critical reflection on the concept of “sounding good” and how such a notion can have significant repercussions in rehearsal, live sound reinforcement, recording, and audiovisual postproduction. Drawing from the author's personal trajectory as a musician, producer, and postgraduate student, the article adopts a phenomenological perspective to examine how ideas of sound quality, mixing, balance, and perception have been socially and culturally constructed. The analysis covers informal, academic, and professional contexts, tracing a historical path from early symphonic instruments to amplified equipment. The article questions the myth of the “privileged ear” and critiques the widespread misuse of volume, particularly through the mismanagement of low frequencies. It advocates for a technical-ethical approach to sound as an intersubjective experience. Rather than targeting the aesthetics of sound within artistic expression, the article critiques the improper use of technological tools.

Keywords: Sound, Perception, Ethics, Phenomenology, Music Production, Mixing, Volume, Low Frequencies, Audio Technology, Privileged Ear.

Introducción

Las expresiones “sonar bien” o “eso suena bien” son habituales en conversaciones musicales. No obstante, se carece de una definición establecida. Generalmente, el concepto de “sonar bien” entendido como habilidad está mitificado y aparenta estar reservado sólo a expertos o a superdotados con un supuesto “oído de oro” que aparenta legitimarlos y ofrecer criterio de autoridad.

Este artículo nace de una inquietud fenomenológica: ¿cómo se constituye, desde la experiencia, la sensación de que algo suena bien? La respuesta a esta pregunta parte desde la vivencia subjetiva, técnica y estética del sonido, atravesada por el aprendizaje, la frustración, el ensayo, el error, el uso de herramientas tecnológicas y la escucha compartida.

Marco teórico

La pregunta sobre qué significa “sonar bien” parece tener varias respuestas más o menos cerradas. Mientras que para algunos sería sinónimo de sonar bonito, para otros parece venir implícito en una habilidad técnica. Hay quienes incluso creen que para “sonar bien” se requiere poseer habilidades extraordinarias. Mientras que otros piensan que por adquirir un instrumento de *boutique* van a “sonar bien”.

Por todo ello, y en un contexto más académico, responder qué significa “sonar bien” podría abordarse desde la experiencia subjetiva del músico y del oyente. Desde este ángulo, la fenomenología se manifiesta como parte de un marco teórico pertinente, ya que prioriza la vivencia sensible y el aparecer del fenómeno en la conciencia, más que su medición externa.

Maurice Merleau-Ponty ya decía en 1945 que percibir no es simplemente recibir datos sensoriales como si fuéramos máquinas. La percepción, según él, es una experiencia viva: una construcción activa del cuerpo, atravesada por nuestra memoria, nuestros hábitos y la cultura en la que crecemos. Más que experimentar la vida como si fuéramos hojas en blanco, cada experiencia está más bien sesgada por quiénes somos y por el contexto en el que convivimos. Es decir, cuando escuchamos un sonido, no sólo lo oímos: también lo interpretamos y lo sentimos. Por eso no sorprende que ciertos relatos puedan llegar a conmovernos. Pasan por un proceso que les da sentido.

Ahora bien, en tiempos más recientes, esta percepción encarnada convive con algo nuevo: la tecnología. Herramientas digitales han comenzado a superar los límites de nuestros sentidos. En el contexto del audio, por ejemplo, ya no es necesario depender de un oído privilegiado. Hoy, simplemente con herramientas digitales, podemos lograr mezclas y masterizaciones muy precisas, simplemente siguiendo patrones gráficos. Lo que antes se atribuía al talento auditivo casi místico, ahora puede lograrse con conocimiento técnico y buenas herramientas. Esto no quiere decir que la percepción haya perdido valor, pero sí que ya no tiene la última palabra. En cierto sentido, la tecnología nos obliga a repensar cuán “natural” es lo que considerábamos experiencia pura. Y quizás, como diría Merleau-Ponty, la percepción sigue ahí, pero ahora también se ve.

Sin embargo, en la actualidad sabemos que tanto el oído humano como la visión no pueden compararse con las capacidades que ofrece la tecnología en el campo de audio y video. La

tecnología actual nos permite ser cada vez más precisos en algunos procesos que requieren respetar un conjunto concreto de normas y donde la capacidad perceptiva humana puede llegar a ser insuficiente. Por ejemplo, cuando estas normas se aplican en beneficio de nuestra salud, por ejemplo, para establecer un límite de decibeles en un espacio de convivencia, resultan especialmente importantes y el uso de la tecnología (por encima de la percepción subjetiva) cobra un gran sentido.

Michel Chion (1999) en su influyente obra *El sonido*, describe cómo el oído humano percibe de forma más precisa las frecuencias medias (entre 800 y 4000 Hz) que las frecuencias extremas. Esta afirmación tiene implicaciones directas para la práctica musical y de mezcla, ya que muchas veces se exageran los rangos de frecuencias en la búsqueda de una supuesta “potencia” o “profundidad”, lo cual genera un verdadero caos del balance general. El énfasis excesivo en ciertas frecuencias puede compararse —siguiendo una analogía visual— con la saturación de color o de contraste en la imagen. Esta saturación o modificación de los colores difícilmente será percibida del mismo modo en todos los monitores, pantallas o proyectores, tal como pasa con la reproducción del sonido en diversos dispositivos reproductores de audio.

También es importante el aporte de Salomé Voegelin (2010), quien en *Listening to Noise and Silence* propone una “escucha encarnada” (*embodied listening*), en la que el oyente no se concibe como un receptor pasivo de estímulos, sino como un agente que produce sentido a través del acto de escuchar. Desde esta mirada, la calidad del sonido depende, más bien, del contexto, de las intenciones comunicativas del músico y de la expectativa del oyente. El músico además de ejecutar también tiene que escucharse. Este fenómeno doble tiene que ver con la autorregulación del sonido producido, que se retroalimenta en tiempo real por la percepción del entorno, lo que Michel Henry (2015) denominaría la “autoafección”. Sin embargo, sin el conocimiento adecuado, esta búsqueda del sonido, que comprende de lo estético a un sonido simplemente equilibrado, puede volverse una tarea interminable que causa una incomodidad y distracción, restando mucho al *performance* ideal.

Entre las problemáticas que atraviesa normalmente cualquier músico o productor en la búsqueda de un sonido cómodo o auténtico, yo creo que podemos comenzar a abordar en este mismo sentido el concepto de mezcla, como la distribución equilibrada de los elementos sonoros. Esta preocupación y conocimiento puede rastrearse mucho antes de la era electrónica. Grandes orquestadores, como Rimsky-Korsakov (1873) en el siglo XIX, ya enfatizaban en sus métodos la importancia del balance. Un ejemplo claro es la indicación del número de violines necesarios para equilibrar la potencia de una tuba. Estos métodos ya describían una concepción precoz del concepto de mezcla como distribución proporcional de intensidades sonoras. En los ámbitos y contextos actuales, esta misma lógica evoluciona a los *faders* de una consola de mezcla o a los *plugins* digitales que controlan el volumen y la dinámica de cada pista. Pero el objetivo sigue siendo el mismo: lograr que el conjunto tenga coherencia, claridad y balance.

Mezcla. Se trata de equilibrar y balancear las diferentes pistas de audio, que se suman en una sesión de grabación, para fijar la prioridad entre los distintos elementos sonoros y su ubicación en el espacio. Por ejemplo: ajustar la panoramización, aplicar reverberaciones, ajustar los volúmenes, procesar la dinámica, etc. (Carvallo, 2019, p., 169).

El interés por la percepción de un público de los resultados de esta mezcla (u orquestación) se puede observar igualmente desde una perspectiva cronológica. Desde los teatros griegos hasta en el contexto histórico del mismo Korsakov se diseñaban teatros o auditorios, a través de técnicas de arquitectura, para que fueran adecuados para proyectar el mejor sonido desde el escenario a cualquier butaca del teatro. Las capacidades de intensidad sonora que los constructores ponían a disposición de intérpretes, directores y compositores eran tenidas en cuenta, dentro del fenómeno sonoro que los arquitectos trabajaban. Por ejemplo, la potencia sonora de los instrumentos orquestales en competencia con la potencia de la voz humana era fundamental en el diseño arquitectónico de los teatros de ópera, para tener en cuenta el diseño, disposición y tamaño del foso o el escenario.

En los años 70, dicho balance, claridad o coherencia de la mezcla se ajustaba a una serie de dispositivos más o menos estándar: el estéreo y parlantes del auto o el equipo de sonido en las salas. Aun cuando eran relativamente estables, era muy difícil ajustar las mezclas a estos dispositivos.

Actualmente, con la tecnología y el florecimiento de los reproductores de audio, el problema reside en entender, al menos, las capacidades generales de los parlantes para poder adaptar la mezcla a cualquiera de estos dispositivos sin perder casi ningún detalle. El profesor Finand (2018) comenta que, en la industria musical actual, la referencia es el teléfono portátil. Si algo no suena bien ahí, la mezcla no está bien balanceada. Se podría denominar “el reto del teléfono portátil”.

El concepto contemporáneo de *hi-fi* (alta fidelidad), ampliamente divulgado en la cultura del consumo de audio, se basa en la idea de que sonar bien es sonar lo más fiel posible a una fuente original. Como menciona Carvallo (2019), alrededor de los 80 este concepto se refería a lo que sonaba idéntico a nuestra idea del sonido auténtico del mundo. Esta idea, aunque útil en ciertos contextos, también podría someterse a una crítica fenomenológica: ¿qué significa “fiel”? ¿a qué fuente se refiere? En la práctica, incluso la grabación más limpia es una traducción, una mediación entre el acontecimiento sonoro y su reproducción. La alta fidelidad, entonces, no es una verdad objetiva, sino una convención técnica con valor relativo. R. H. Lyon (2025), de la Universidad de Salford, en el portal de psicoacústica, define la calidad del sonido como “la reacción del oyente a lo que escucha”.

En la cultura musical mexicana actual, especialmente en entornos no formales, he podido notar una tendencia a confiar exclusivamente en el oído, despreciando herramientas visuales de análisis. En ocasiones, este rechazo a las herramientas de análisis y medición se funda en el mito del “oído de oro”. Este mito, muy extendido entre músicos y técnicos, propone que sólo algunos privilegiados son capaces de juzgar si algo “suena bien”. No obstante, se ha demostrado en estudios de producción profesional que la mayoría de las mezclas premiadas comparten una curva espectral muy similar al ruido rosa (Swisher, 2020). El *pink noise*, por ser una señal con energía uniforme por octava, ofrece un modelo práctico y replicable de equilibrio sonoro. Su uso no reemplaza al oído, sino que lo apoya.

El análisis de las tres dimensiones: la fenomenología como base epistemológica, la estética sonora como fundamento perceptual, y la técnica de mezcla como campo aplicado, permite generar un punto de partida para desarticular la creencia de que sonar bien es únicamente una categoría

fija o mística. Proponen entenderla como una construcción situada, técnica y ética. Se propone entonces la idea de que sonar bien, lejos de ser un don inefable, es una habilidad susceptible de ser entrenada y profundamente dependiente del contexto cultural, ético y tecnológico.

Marco metodológico

Se utiliza la metodología cualitativa desde el enfoque fenomenológico. El estudio parte de una autoetnografía analítica, en la que se pone en valor la experiencia del autor como músico y mezclador y ésta se convierte en objeto de indagación. Se recurre a anécdotas significativas, observación de campo participativa, entrevistas, momentos de revelación conceptual (*momentos eureka*) y prácticas comparadas para observar cómo se ha ido configurando la noción de “sonar bien” del autor.

Resultados y discusión

El balance sonoro y la historia de la mezcla: ética y normatividades

El concepto de mezcla, en el ámbito musical, suele asociarse de manera inmediata con el estudio de grabación y las tecnologías digitales. Aunque, tal cual se ha comentado antes, su raíz es mucho más antigua. Rimski-Kórsakov (2020) señala que no bastaba con conocer las características tímbricas de los instrumentos, sino que era fundamental comprender su volumen relativo y su comportamiento en diferentes registros para lograr un balance adecuado.

Por ejemplo, para equilibrar la potencia sonora de una tuba, se requería una sección reforzada de violines. En cuanto al balance, había diferentes opciones para acomodar la posición de una sección. Por ejemplo, los contrabajos no siempre van del lado derecho, si no que podrían ubicarse al centro.

El primer resultado de este trabajo tiene que ver con la transferencia de estos conceptos a la mezcla moderna. Esta forma temprana de “mezcla acústica” no dependía de micrófonos ni consolas, sino de la habilidad y conocimiento profundo del orquestador y del conocimiento empírico del sonido.

Estos principios continúan vigentes en la música contemporánea, aunque en ocasiones ignorados o suplantados por criterios estéticos individuales mal fundamentados. En el contexto mexicano, por ejemplo —y de manera más amplia en entornos formativos y populares donde el acceso a equipamiento profesional es desigual—, es común encontrar orquestas desbalanceadas en la cantidad de instrumentos, lo que pone en duda los criterios de algunos directores. Lo mismo ocurre con agrupaciones de música folclórica o tradicional, donde la falta de presupuesto puede generar formaciones con serios problemas de balance. Pensemos, por ejemplo, en un mariachi con dos trompetas tocando fortísimo contra tres violines, una guitarra y un tololoche: un desbalance total. Todos estos casos revelan un desconocimiento del principio básico de la mezcla: la música no debe ser una competencia de volúmenes, sino una arquitectura del sonido en la que cada elemento encuentra su lugar.

De alguna manera, la intrusión de la tecnología, lejos de resolver este problema, lo ha complejizado. La amplificación permite hoy a cualquier músico “hacerse escuchar” por encima del resto, muchas veces sin tener que modificar su técnica ni su escucha. Esto ha generado una cultura donde el control del volumen es una cuestión más de ego que de criterio, y donde los malos hábitos —como tocar demasiado fuerte o ecualizar para impresionar— se perpetúan como parte del estilo personal. Desde una mirada fenomenológica, esta actitud puede interpretarse como una desconexión entre la acción sonora y su impacto en el mundo compartido: se produce sonido, pero no se escucha lo que ese sonido provoca en los demás.

Pareciera, entonces, como si en algún momento la tecnología fuera a brindar un buen sonido solo a quienes nacieron con habilidades auditivas. Sin embargo, estos avances también han traído muchas herramientas para solucionar problemáticas en el mismo contexto, aunque no han sido siempre tan accesibles. El descubrimiento del ruido rosa como herramienta de referencia abrió una nueva posibilidad para cuestionar el mito del oído intuitivo.

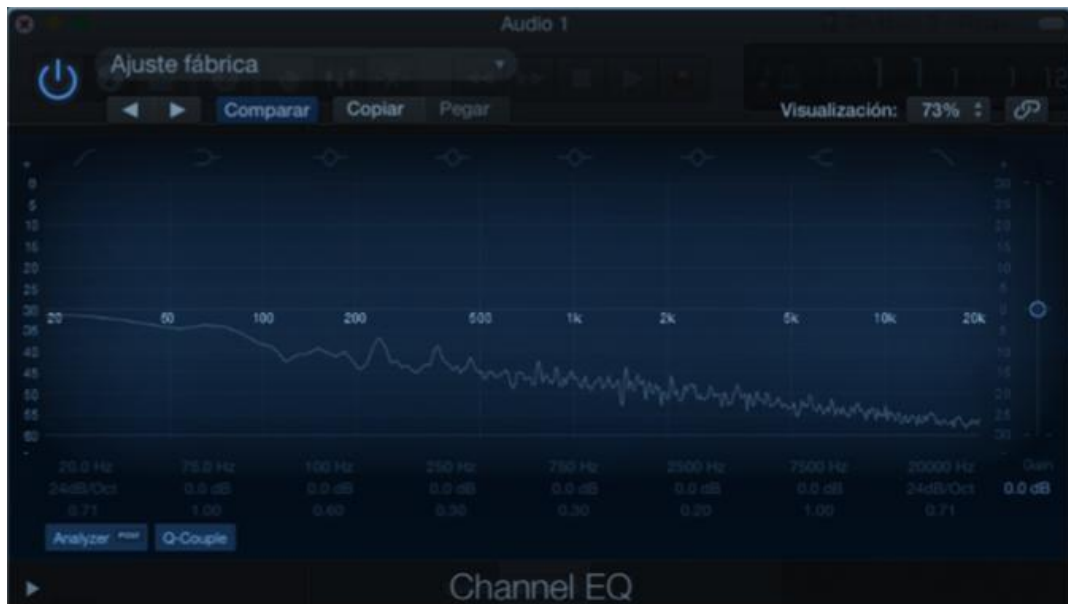
El *pink noise*, al distribuir de manera equitativa la energía sonora en cada octava del espectro audible, se presenta como una especie de “foto neutra” del equilibrio espectral. El uso de esta herramienta es prácticamente parte de un proceso obligatorio en pruebas de sonido en vivo realizadas por profesionales del audio.²³ Desafortunadamente el uso habitual se reduce a eventos de alto presupuesto y rara vez en las pruebas de sonido de carácter particular o incluso local.

Del mismo modo, en algunos estudios de grabación profesional, cuando un músico o técnico compara su mezcla con el ruido rosa puede detectar rápidamente si hay un exceso en alguna banda de frecuencias. Lo notable es que muchas mezclas de alta calidad —aquellas premiadas o consideradas referencia en la industria— tienden a compartir un perfil similar al de este ruido. El compositor Drew Swisher (2020) menciona, por ejemplo, que esta tendencia generalmente podrá notarse en verdaderas mezclas profesionales. Según Swisher, “las mezclas profesionales tienen curvas de frecuencia similares al ruido rosa, por lo tanto, para poder escuchar tu mezcla sobre el ruido rosa, tendrás que ajustar el volumen de los instrumentos en consecuencia”.

²³ El ruido rosa puede ser generado normalmente a través de herramientas nativas de varios de *plugins* nativos de DAWS como Logic Pro, o también en herramientas internas de algunas consolas digitales. En su defecto algunas personas hacen una copia de audio del ruido rosa —que puede conseguirse en YouTube entre otras fuentes— y simplemente lo reproducen para poder hacer las comparaciones.

Figura 1

Ejemplo de espectro de ruido rosa



Nota: elaboración propia.

Personalmente, yo me enteré por primera vez del uso de esta herramienta casi como fórmula secreta e incluso polémica hace varios años viendo un video que se llamaba algo así como: “Método para mezclar en un minuto” (posiblemente en los inicios de la red de Facebook) cuya fuente no recuerdo. Como referencia, casualmente encontré otro en el mismo contexto ahora en Instagram publicado por Maxi.Producer (2024), pero no olvido algunos comentarios de ingenieros profesionales mencionando que: ¿cómo era posible que con una fórmula mágica reemplazaran años de experiencia? Tras observar estas mismas coincidencias en artículos especializados como el de Swisher, sentí un momento de alivio y casi de iluminación, ya que comencé a darme cuenta de que sonar bien si podría estar al alcance prácticamente de cualquier persona. En mi caso particular, a pesar de haber cursado estudios formales en mezcla y masterización, fue necesario pasar por la experiencia de la frustración, el ensayo autodidacta y la búsqueda constante de fuentes para poder descubrir y comprender estas herramientas que ofrecen gran ayuda.

El uso del ruido rosa, y otras herramientas de medición, no se plantean aquí como una regla absoluta necesariamente, sino como una herramienta de contraste o punto de partida, una ayuda visual y auditiva para mejorar la percepción relativa del volumen y del timbre en una mezcla. Así como un dibujante se ayuda de una retícula para hacer una copia más precisa el técnico o el músico puede utilizar estas técnicas basadas en el *pink noise* para evaluar y comparar la densidad espectral de su producción sonora.

En mi propia experiencia, pero también en numerosas conversaciones con colegas que de hecho trabajan en la industria nacional o internacional, he podido notar que este recurso ha sido recibido con escepticismo por parte de quienes creen que el sonido debe juzgarse “por oído”, y

que toda intervención técnica externa limita la expresión. Esta postura, sin embargo, parece que olvida o ignora que la mezcla —como todo acto técnico-artístico— implica decisiones informadas, y que la escucha humana tiene limitaciones físicas y cognitivas. Las herramientas visuales y los modelos espectrales no sustituyen la intuición, sino que la afinan y la educan. Del mismo modo que un músico estudia escalas, arpeggios y frases usando herramientas externas como el metrónomo o el afinador, un mezclador puede apoyarse en gráficas y herramientas visuales para mejorar su percepción.

Este cruce entre historia, tecnología y experiencia me permite ampliar mi visión sobre el acto de mezclar e ir más allá de lo técnico; es un acto artístico y por ello ético y estético. Mezclar bien es un arte que tiene especialidades en muchos géneros y estilos. Se basa en saber hacer espacio para que cada elemento sonoro tenga presencia sin abusar del otro dependiendo del rol que desempeña cada instrumento en cada momento. El ruido rosa, en este sentido, se puede convertir en un símbolo de la igualdad espectral, en una fórmula de apoyo para quien hace la mezcla para la convivencia armónica en el sonido.

El mito del “oído de oro”

Aunque existen otras herramientas visuales para la nivelación del audio (además de las técnicas basadas en el ruido rosa) es sorprendente cuántas personas se resisten a usarlas. Algunos especialistas en mezcla siguen creyendo en el mito de la intuición, el oído entrenado o los llamados “oídos de oro”. Sin embargo, estamos presenciando cómo a través de algoritmos la inteligencia artificial está comenzando a mezclar y masterizar mejor que cualquier humano, desafiando muchas de estas creencias tradicionales o conservadoras.

Uno de los obstáculos más comunes en la formación auditiva y la práctica de mezcla es la creencia en la existencia de estas personas con una capacidad extraordinaria, casi mística, para juzgar el sonido. Este imaginario del “oído de oro” —figura recurrente en el mundo del audio profesional y *amateur*— funciona como una barrera epistemológica: coloca el conocimiento sonoro en el terreno de lo innato, lo inalcanzable, lo reservado a unos pocos. Bajo esta lógica, el músico, técnico o incluso público que no “nació con oído” no podrá jamás comprender del todo qué significa sonar bien y, por ello, deberá conformarse con imitar o depender de otros.

Esta creencia tiene consecuencias concretas en el mundo de la mezcla musical porque priva o limita a los entusiastas de una relación activa y confiada con su capacidad auditiva. El juicio propio está constantemente a merced de la opinión de los supuestos expertos. Esa pasividad hace que sigamos dependiendo de quienes dicen tener “buen oído”. Para mantener ese mito se desincentiva el desarrollo de herramientas propias de análisis y autocrítica. Además, se genera una pedagogía muy difusa o mística, donde los procesos de aprendizaje se vuelven muy abstractos y lejanos, en lugar de accesibles.

La realidad, sin embargo, es que escuchar bien es una habilidad susceptible de ser entrenada. El oído humano, aunque limitado en su rango físico (entre 20 Hz y 20 kHz en promedio), posee una notable capacidad adaptativa. La neuroplasticidad auditiva, ampliamente documentada en estudios de música y lenguaje, permite a los individuos refinar su escucha con la práctica sistemática, la retroalimentación visual y la exposición consciente a diferentes contextos sonoros.

Lejos de ser un don sobrenatural, el oído musical es el resultado de un proceso prolongado de atención, memoria auditiva y discriminación de matices.

En este sentido, y sobre todo en un contexto que requiere cumplir con normativas en la industria musical, herramientas como los analizadores de espectro, los medidores de VU, los medidores de LUFS o incluso el uso comparativo de ruido rosa, lejos de poner en riesgo la personalidad o creatividad del operador de este oficio, la enriquecen. Son instrumentos que objetivan ciertos aspectos del sonido que no siempre son captados de forma inmediata por el oído. Así como un médico depende de herramientas que le permiten valorar la salud de un paciente, un músico o técnico puede recurrir a representaciones visuales del sonido para corregir errores algunas veces inaudibles, detectar desequilibrios o simplemente confirmar sus impresiones. Según Dylan Pines (2019), cada vez se ven menos medidores VU en el mercado y los profesionales parecen no preocuparse. Según el autor este es “un secreto bien guardado” ya que los medidores VU hacen mucho más que simplemente mostrar el volumen de un instrumento.

Estos medidores de decibeles, medidores VU mencionados y herramientas de medición de *loudness* (medición de volumen percibido), tienen la capacidad de medir analógica o digitalmente (a través de *plugins*) parámetros que incluso resultan inaudibles para nosotros.

Lo curioso es que, como ya hemos mencionado, incluso en los círculos profesionales persiste una cierta resistencia a este tipo de herramientas. El problema de seguir confiando en el “instinto”, “criterio”, es que no se cumplen las normas estandarizadas para diversas plataformas, sean estas radio, cine, televisión o *streaming*. Esta actitud refleja, quizás, una forma de conservación de poder simbólico. Sin embargo, con los avances de las IA, esta postura comienza a ser insostenible. La democratización del conocimiento sonoro pasa necesariamente por el uso consciente y combinado de la percepción subjetiva y los datos objetivos. Es decir: para entender el sonido de verdad, necesitamos tanto lo que sentimos como lo que medimos.

La mezcla ya no debería ser sólo una cuestión de oído, sino de criterio informado, sensibilidad contextual y voluntad de aprendizaje. Todas las herramientas a nuestra disposición pueden ayudar, aunque al parecer será necesario derribar el mito del “oído de oro” en la comunidad de técnicos especialistas para recuperar la escucha como facultad compartida y perfectible.

La trampa del volumen

Cuando terminé mi maestría, mi mayor preocupación era entender qué significaba realmente “esto suena bien”. En cursos impartidos por profesionales, este concepto se presentaba como un misterio, basado en el mito comentado anteriormente. Hoy por hoy creo que el verdadero problema radica en los malos hábitos.

En mi opinión, el peor de todos los malos hábitos siempre ha sido la exageración del volumen. Y dicha exageración se debe, en la mayoría de los casos, al mal manejo de las frecuencias bajas (graves). Yo suelo decir: “los graves son el enemigo”. En toda mi experiencia personal sobre el sonido, esto es lo más importante que he podido comprender y la tesis o idea principal que espero transmitir en este documento. En ese sentido, poder detectar el problema que más dificulta la posibilidad de un sonido equilibrado, representa uno de los resultados de esta

inmersión autobiográfica y autoetnográfica en mi propia experiencia personal como músico y productor audiovisual.

Este fenómeno, detectado tanto en mezclas comerciales como en ensayos, eventos en vivo y grabaciones caseras, puede atribuirse a múltiples factores: tendencias estéticas, hábitos de consumo, condiciones de escucha y, especialmente, al malentendido o la creencia de que “más graves” equivale a “mejor sonido”.

Desde la física del sonido, sabemos que las frecuencias graves tienen una capacidad mayor de desplazamiento de aire. Por ello provocan una mayor resonancia en objetos grandes como paredes, techos, muebles. Incluso resuenan en el propio cuerpo humano. Al igual que se crea una ilusión de una “presencia envolvente”, introduce problemas de claridad y balance. A diferencia de los registros medios y agudos, donde el oído humano tiene mayor sensibilidad, los graves tienden a dominar el espectro si no son controlados adecuadamente. Esto puede ser especialmente problemático en espacios no tratados acústicamente, cuando la sala amplifica aún más estas frecuencias bajas y se crea una sensación de inmensidad sonora que ahoga al resto de los instrumentos.

El problema se agudiza cuando los intérpretes desconocen estas propiedades físicas y toman decisiones basadas únicamente en su monitor personal o en su “estilo”. En muchos casos, el bajista o el guitarrista eléctrico ecualiza su instrumento buscando un “cuerpo” que sólo él percibe, sin tener en cuenta cómo eso afecta al conjunto y al espacio en general. Lo mismo ocurre con el tipo y tamaño de tambores o platillos de los bateristas. Cuando, por ejemplo, se microfonea el bombo de una batería en una frecuencia demasiado grave, suele causar resonancias con algunas notas de otros instrumentos o micrófonos. Los tecladistas no están exentos de este problema, pues a veces saturan el arreglo ejecutando en frecuencias bajas o queriendo competir con el bajista. Estas decisiones, aunque comprensibles desde la estética individual, comprometen seriamente la inteligibilidad colectiva y el sentido de lo que debería significar en sí la música.

La comparación con otras disciplinas artísticas ayuda a ilustrar esta trampa. En fotografía, un exceso de iluminación destruye la información de una imagen. Lo mismo sucede en edición de video, y, sin embargo, considero que en este campo los buenos editores sí aprovechan muchas herramientas de medición visuales.

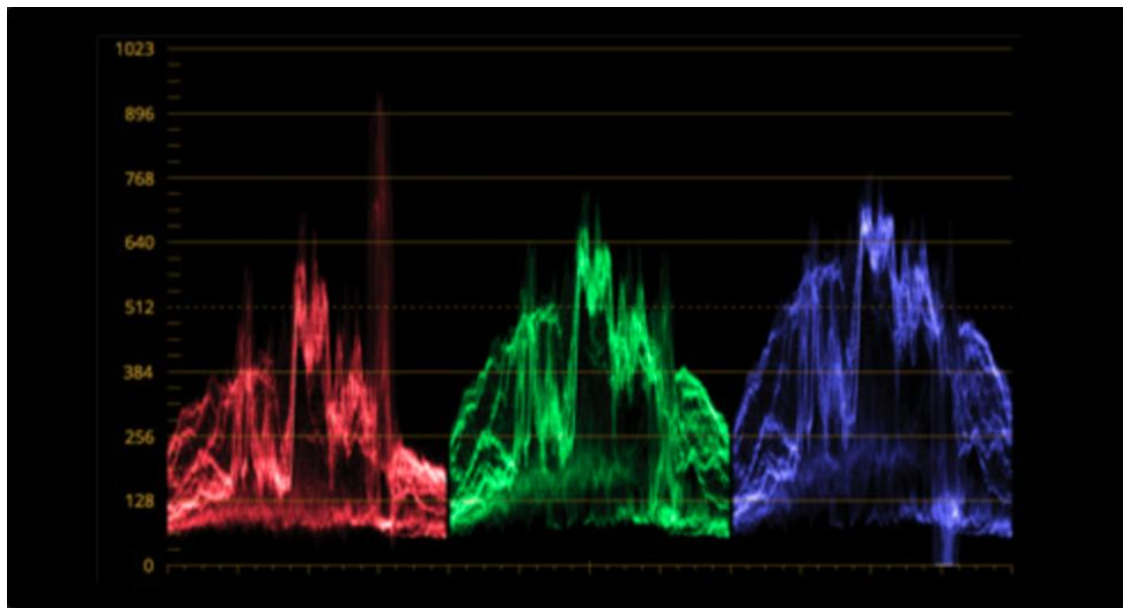
En una ocasión, mientras mi esposa Adriana y yo trabajábamos en la posproducción de un documental —ella en el video y yo en el audio—, noté algo interesante en su proceso de corrección de color. En lugar de basarse en una imagen de referencia o en su “buen ojo” (“buen oído”, como algunos dirían en el contexto del audio), ella se basaba en las gráficas del espectro RGB y ajustaba los niveles mediante controles en forma de esfera para equilibrarlos. Este procedimiento es común entre los expertos en corrección de color en México, ya que en las salas de cine del país es difícil garantizar un nivel constante de iluminación, contraste y color. Lo mismo ocurre con los monitores o pantallas de televisión. Sin un monitor profesional calibrado, la única forma confiable de ajustar la imagen es a través de estas gráficas.

Esta experiencia fue para mí uno de esos momentos eureka. Si en corrección de color se utilizan herramientas visuales como referencia objetiva, ¿por qué en audio no aplicamos el mismo principio? Especialmente cuando sabemos que todos los monitores de audio suenan diferente, a

pesar de las promesas de las marcas. De hecho, algunos monitores enfatizan ciertos rangos de frecuencia cuando, en teoría, deberían ofrecer una respuesta plana en el espectro audible por el ser humano.

Figura 2

Gráficas RGB (DaVinci Resolve 19)



Nota: elaboración propia.

Hoy en día cada vez que veo que en la sonorización de un evento hay más *subwoofers* que *speakers* de rango normal me pregunto si lo que la gente quiere realmente es sentirse en una sala de cine. Esta tendencia no solo perjudica las condiciones para una buena mezcla en vivo si no que normaliza lo que no debería significar sonar bien, confunde y engaña a la gente.

Desde una perspectiva fenomenológica, este problema revela una desconexión entre la producción del sonido y su recepción efectiva. El músico actúa sin considerar al oyente, y muchas veces sin escucharse a sí mismo dentro del contexto sonoro total. Volviendo al ejemplo de instrumentos amplificados donde cada intérprete escucha su señal por separado, ellos solo construyen una idea parcial de lo que está ocurriendo. La consecuencia es un sonido fragmentado, sin diálogo ni balance real. Lo colectivo queda subordinado a lo individual, y la música pierde su carácter de construcción compartida.

Regresando al contexto de la mezcla, para lograr un balance eficaz que suene bien en cualquier dispositivo, se han puesto de moda algunos modelos de monitores de audio conocidos como monitores de rango medio. Estos dispositivos, generalmente de tamaño más reducido, tienen la característica de enfatizar todo lo que está entre 300 Hz a 4 KHz, o escatimar lo que está fuera del mismo rango.

El oído oye mucho mejor los matices de la altura en la zona media (especialmente entre 800 y 4 000 Hz) que en los extremos de lo grave y lo agudo. Por lo demás, la audición es más fácil y más fina con un volumen sonoro bajo o moderado que con uno fuerte (Chion, 1999, p. 51).

En el mercado, pueden conseguir estas pequeñas “armas secretas” de marcas como Avantone o Auratone. Destacan en fotos de algunos estudios por ser pequeños cubos. Sin embargo, por sus características pueden simular las propiedades de dispositivos pequeños como el teléfono portátil.

Para el caso de las frecuencias sub, que normalmente se considera entre los 20 Hz y los 200 Hz, existen también parlantes especiales llamados *subwoofers*. Es común utilizarlos en conjunto con otras cinco bocinas para hacer mezclas 5.1 en el contexto cinematográfico. Aquí, desde luego, el diseño sonoro justifica la presencia de estas frecuencias que son tan necesarias en el contexto envolvente para simular todo tipo de efectos, como motores de naves espaciales, dinosaurios, tornados, derrumbes, etc.

El auge de los sistemas con *subwoofers* ha exacerbado esta tendencia. Muchos sistemas de audio caseros o de automóviles promueven una estética *bass-heavy* que responde más a una lógica de mercado que a una necesidad artística. Incluso en géneros donde los graves son esenciales (como la música electrónica o el hiphop), los ingenieros de mezcla profesionales buscan un balance controlado, donde el subgrave conviva con claridad con las voces, los medios y los transientes. La idea de que “mientras más graves, suena mejor” es una idea peligrosa. Un mal hábito normalizado, que ignora décadas de conocimiento acumulado sobre percepción, física acústica y estética sonora.

En suma, la trampa de los graves consiste en confundir intensidad con calidad, impacto con profundidad y estilo con desequilibrio. Superarla implica recuperar una escucha crítica, contextual y empática, donde la presencia de las frecuencias graves esté al servicio del conjunto y no del ego del ejecutante. “Sonar bien” no es sonar fuerte en los graves, sino sonar equilibrado, articulado y claro en todos los registros y en cualquier dispositivo o instrumento.

No es el arco, es el arquero: instrumentos, materiales y el *touch*

Uno de los elementos más elusivos —y al mismo tiempo fundamentales— en la percepción del sonido es el llamado *touch*, o “toque” del intérprete. Este término alude a la forma singular en que un músico produce el sonido a partir de su relación con el instrumento. Más allá de la técnica, el *touch* implica una sensibilidad desarrollada, una atención al peso, la velocidad, la articulación, la intención del gesto. Su efecto es inmediato para quien escucha: dos músicos con el mismo instrumento pueden sonar radicalmente distintos, no sólo por la afinación o el volumen, sino por la forma en que “tocan” el instrumento, en el sentido más literal y encarnado del verbo.

Esta dimensión del *touch* puede parecer subjetiva, pero tiene una base técnica observable. En el caso de instrumentos de cuerda, por ejemplo, incluye la presión de los dedos, la dirección del arco o el ángulo del ataque. En los instrumentos de viento, el *touch* se manifiesta en la embocadura, el control del flujo de aire, las variaciones de timbre. En la voz, se traduce en el uso de resonadores, la articulación silábica y el uso del vibrato. Cada detalle modifica el sonido resultante. Pero hay algo más: el *touch* no sólo es corporal, sino mental. Requiere que el intérprete

tenga una idea clara del sonido que desea producir, incluso antes de generarlo. Es una anticipación sonora, una imagen interna que guía el gesto y esto, de hecho, es una de las habilidades requeridas en ciertos instrumentos para tener una correcta afinación.

En una ocasión, tuve la oportunidad de comprar una guitarra Godin de medio uso durante mis estudios de jazz en Francia, motivado principalmente por el sonido del guitarrista Sylvain Luc. La expectativa era lograr un timbre similar, pero la experiencia reveló algo importante: el instrumento por sí solo no garantiza ese resultado. De hecho, la guitarra —criticada por algunos por su sonido plástico y carente de resonancia de madera— puede sonar extraordinariamente bien en manos de un intérprete como Luc, precisamente porque él sabe moldear su timbre con precisión. Esto revela una verdad incómoda pero necesaria: no todos los instrumentos suenan igual para todos, y no todos los músicos saben hacer sonar bien todos los instrumentos. La frase coloquial “no es el arco, es el arquero” contiene una verdad parcial: en realidad, es una combinación de ambos.

Desde el punto de vista fenomenológico, esto se entiende como una co-formación entre el cuerpo y el objeto técnico. En diálogo con esta idea, Gilbert Simondon (2017) sugiere que el instrumento no es una mera herramienta pasiva, sino un “objeto técnico” que se actualiza en el uso. El sonido no está contenido en el instrumento, sino que emerge en la relación con el ejecutante. Así, el *touch* puede entenderse como una forma de articulación: el cuerpo humano y el cuerpo del instrumento se acoplan en un proceso dinámico, variable, irrepetible. Sonar bien no es simplemente “tener buen equipo”, sino tener la capacidad de adaptar, modular, afinar constantemente la relación con ese equipo en función del entorno y del objetivo musical.

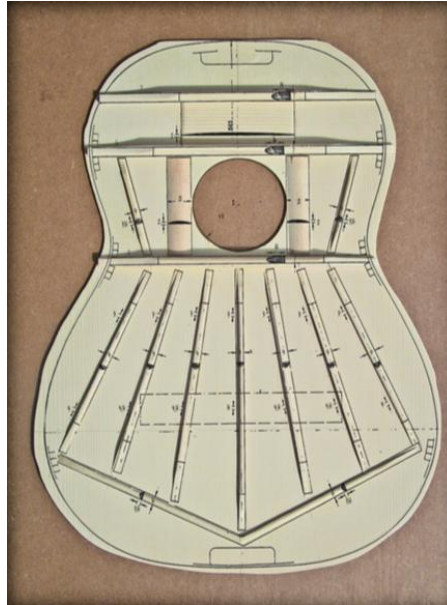
A esto se suma la dimensión material del instrumento. Desde luego, el instrumento puede ayudar mucho, y no debemos pasar por alto el hecho de que, a través del tiempo, todos los instrumentos han evolucionado. Recuerdo por ejemplo que durante una clase de orquestación con el compositor Enrico Chapela, él comentaba sobre cómo Walter Piston (1955), en su tratado de orquestación, desaconsejaba el uso del saxofón en combinaciones instrumentales, y cómo tuvieron que pasar veinticinco años para que este instrumento se convirtiera en un miembro de la orquesta.

Su sonido ha pasado de ser puro y firme —con las características típicas de la trompa, y de los instrumentos de lengüeta— a ser, debido a la influencia de la música de baile, menos seguro, excesivamente meloso y sentimental, y se toca casi siempre desafinado (Piston, 1955, p. 201).

En otra ocasión tuve una experiencia con un laudero de Paracho, quien me explicaba que construyó una guitarra con una tapa armónica deliberadamente asimétrica con diferente número de varillas en la tapa, esto para potenciar los graves, porque así les gustaba a sus clientes. Esto ilustra cómo las decisiones de construcción también afectan el balance sonoro. En este caso, la preferencia por un sonido más profundo en los registros bajos generó un desbalance estructural: las cuerdas graves sonaban con mayor volumen que las agudas, dificultando la interpretación equilibrada. Aunque el instrumento tenía un tono cálido y agradable, desde el punto de vista técnico, estaba descompensado. Este caso plantea una cuestión clave: ¿puede un instrumento sonar bonito pero no sonar bien?

Figura 3

Tapa armónica de la guitarra



Nota: imagen tomada de Salas (2013).

Aquí aparece una distinción fundamental: sonar bonito no es lo mismo que sonar bien. Un sonido puede tener un color atractivo, un timbre seductor, pero si está desbalanceado en el conjunto, si no permite una ejecución clara o si impide una mezcla adecuada con otros instrumentos, no cumple con los principios básicos del sonido profesional. En la estética del audio, el criterio de “belleza” no puede desligarse de la funcionalidad. Esta idea resuena con el segundo de los diez principios del diseño de Dieter Rams, de manera que lo bello no es aquello que adorna, sino aquello que cumple su función con claridad, eficiencia y armonía. El buen diseño debe hacer a un producto útil. El objetivo primordial de un producto es su utilidad. Su diseño es primordialmente práctico y de manera secundaria tiene que satisfacer ciertos criterios de carácter psicológico y estético (Chen, 2021).

Sin embargo, quiero hacer énfasis en que aquí no estamos haciendo una crítica estética sino una llamada de atención a la indiferencia en cuanto a las normas que nos permiten convivir y disfrutar la música sin afectar o ignorar al otro.

En este punto, el juicio sonoro se convierte también en juicio ético. El músico no sólo debe preguntarse si su instrumento “suena bien” para él, sino si su sonido aporta al conjunto, si facilita la comunicación musical, si permite que otros lo escuchen y se escuchen. El *touch* no puede ser una afirmación egoísta (“así suena mi estilo”), sino que debe ser una apertura hacia el otro: una búsqueda constante del equilibrio con los demás. Este principio se vuelve especialmente importante en contextos amplificados, donde la posibilidad de manipular artificialmente el volumen puede llevar a desbalances drásticos si no se ejerce con criterio.

El fenómeno del “buen sonido” emerge, entonces, de una tríada: el músico, el instrumento y el sentido común. Cualquiera de estos elementos puede desequilibrar el resultado si no está en sintonía con los otros dos. De ahí la necesidad de desarrollar no sólo habilidades técnicas, sino también una sensibilidad contextual. El mismo instrumento puede sonar bien en un pequeño club de jazz, mal en una sala reverberante y extraordinario en una grabación de estudio. La noción de “sonar bien” es siempre situada, contingente, relacional. No hay recetas universales, pero sí principios fundamentales: balance, claridad, presencia, inteligibilidad y respeto por la escucha del otro.

En suma, comprender la interacción entre el *touch*, los materiales del instrumento y el contexto acústico permite desmontar la idea de que el sonido “está dado”. En lugar de ello, el sonido se construye, se afina, se negocia. El músico que comprende esto deja de perseguir la perfección como una entidad fija, y empieza a desarrollar un oído crítico, flexible y generoso. Y quizás ahí, en esa actitud ética frente al sonido, comience a revelarse lo que realmente significa sonar bien.

Conclusiones

Lo que he intentado explorar en este texto no es una definición definitiva ni una teoría general sobre qué significa sonar bien. Más bien, he intentado trazar un mapa de mi propia experiencia —como músico, como aprendiz, como alguien que ha sentido frustración y momentos de revelación— frente a esa pregunta que nos acompaña casi siempre que hacemos música: ¿esto suena bien?, ¿cómo es que grandes artistas logran ese sonido en vivo o en un fonograma?

Desde la fenomenología, que es el marco que he elegido como refugio y herramienta, no se trata de demostrar nada, sino de describir lo que se presenta en la experiencia. Y en mi experiencia, sonar bien no ha sido nunca un punto de llegada, sino una especie de horizonte móvil, que cambia con el contexto, con el repertorio, con los equipos, con el ánimo, con el cuerpo. Algunas veces pensé que sonar bien era sonar fuerte, otras veces creí que era sonar como mis músicos favoritos. Luego lo asocié con cierta limpieza, con el balance de frecuencias, con la mezcla. Más tarde entendí que sonar bien también es sonar cómodo, sonar entendible para otros, no invadir, sino más bien aportar y estar siempre atento.

Muchas de las ideas que comparto aquí nacen de momentos de incomodidad: cuando un instrumento no responde como esperábamos, cuando un grupo no se escucha entre sí, cuando un ensayo suena saturado y nadie parece notarlo, cuando la mezcla no funciona en los parlantes del teléfono, aunque parecía perfecta en los monitores. En esas grietas, donde algo no encaja, aparece una posibilidad de pensar diferente. No se trata de sustituir la intuición por la técnica, ni al revés. Se trata de afinar la conciencia de qué estoy haciendo sonar, de cómo lo escucho, de cómo lo escuchan otros.

Es imprescindible abordar dentro de esta cuestión el trabajo y conocimiento de los constructores de instrumentos de esa época, quienes aportan a instrumentistas que tocarán las orquestaciones sonidos bien deliberados.

Lo que he llamado “los graves son el enemigo” es apenas una metáfora para hablar de esos excesos que muchas veces se disfrazan de estilo o de gusto, pero que tal vez esconden una falta de escucha. Lo mismo sucede con el mito del “oído privilegiado”: una idea que puede resultar inspiradora, pero que a mí me ha resultado muchas veces engañosa. Creo que todos podemos desarrollar nuestra percepción, si tenemos las herramientas, las referencias y, sobre todo, el permiso para equivocarnos y escuchar de nuevo.

Quisiera igualmente aclarar que estoy consciente de que en otros contextos de tipo experimental o incluso en la industria del entretenimiento, como en los cines, los juegos mecánicos hiperrealistas o cualquier contexto que requiere una experiencia inmersiva, se vale transgredir los límites o posibles reglas de cualquier propuesta o manual de las buenas costumbres. Sin duda, abordar un espectro de frecuencias más amplio dentro de lo audible permite una narrativa sonora con posibilidades expandidas, siempre que existan los equipos y la tecnología que lo permita, y, desde luego, sin dejar de cuidar la salud de los mismos equipos y del espectador, lo que se traduce como normas.

Considero que, así como los coloristas en cine usan herramientas gráficas, como el RGB, para calibrar la imagen, los mezcladores pueden y deben usar guías visuales para calibrar el sonido. Y desde luego que existen y cada vez son más precisas.

No me parece pertinente dar una conclusión final, y no creo que la haya. Pero sí una convicción personal, que tal vez sea una brújula útil: sonar bien no es una propiedad del sonido en sí, sino de la relación que establecemos con él. Es algo que se negocia, que se cuida, que se ensaya. No depende sólo del instrumento, ni del equipo, ni de los demás. Pero tampoco depende sólo de uno mismo. Está en el medio. Y ahí, en ese medio, en ese espacio entre los cuerpos, entre los sonidos, entre los silencios, se construye —cuando hay suerte, cuando hay escucha— eso que a veces podemos reconocer como un buen sonido.

La frase que repetían una y otra vez mis maestros: “lo que importa es la música”, enmarca el resultado del trabajo colectivo, no de individuos. Y en el contexto de lo antagónico, quizá más que reconocer a los graves como el enemigo, hay que reflexionar sobre lo peligroso de una actitud narcisista y sobre todo de indiferencia.

Referencias

- Botelho Josgrilberg, F. (2008). La fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y la investigación en comunicación. *Signo y Pensamiento*, XXVII(52), 68-83.
- Carvallo, A. F. (2019). Modelos sonoros y preferencias musicales en la adolescencia: un estudio en el área urbana de Barcelona [tesis de doctorado no publicada]. Universitat de Barcelona.
- Chen M.-H. (2021). La estética sostenible en el diseño de Dieter Rams y Ross Lovegrove. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(4), 1177-1194. <https://doi.org/10.5209/aris.71311>
- Chion, M. (1999). *El sonido: música, cine, literatura...* Paidós.
- Ferrada-Sullivan, J. (2019). Sobre la noción de cuerpo en Maurice Merleau-Ponty. *Cinta de moebio*, (65), 159-166. <https://dx.doi.org/10.4067/s0717-554x2019000200159>
- Finand, F. (2018). Cours de Mixage et Mastering dans le cadre du Master Musiques Appliquées aux Arts Visuels de l'Université Lumière Lyon 2.
- Guerra, S. L. (2010). *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. UNAM.
- Henry, M. (2015). *La esencia de la manifestación* (M. García Baró y M. Huarte, trads.). Sígueme.
- Lyon, R. H. (2025). Defining Sound Quality. *Acoustics*. <https://acoustics.salford.ac.uk/psychoacoustics/sound-quality-making-products-sound-better/an-introduction-to-sound-quality-testing/defining-sound-quality/>
- Pines, D. (2019). VU Meter: The Best Kept Secret of the Pros. *Mastering*. <https://mastering.com/vu-meter/>
- Piston, W. (1955). *Orchestration*. Victor Gollancz Ltd.
- Producer, M. (2024). Día 80/365: ¡Balancear tu mezcla en un minuto! Instagram. https://www.instagram.com/reel/C_jm07fNQbG/?utm_source=ig_web_copy_link
- Rimski-Kórsakov, N. (2020). *Principios de orquestación*. Melos.
- Salas, D. (15 de mayo de 2013). Plano de mi guitarra y estudio de la afinación de la tapa libre. *Dúo Sortilegio*. <https://www.sortilegio.info/2013/05/15/plano-de-mi-guitarra-y-estudio-de-la-afinacion-de-la-tapa-libre/>
- Simondon, G. (2017). *Sobre la técnica (1953-1983)*. Editorial Cactus.
- Swisher, D. (2020). Mixing with pink noise: Get the perfect volume balance. *Mastering*. <https://mastering.com/pink-noise/>
- Voegelin, S. (2010). *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. Continuum.

Conceptualización y prácticas metodológicas de la investigación-creación artística en el contexto hispano: una revisión bibliográfica

Karla Ysolina Uriarte Torres
Universidad de las Artes de Yucatán

Resumen

Este documento presenta una revisión de la literatura existente sobre el concepto de la investigación-creación artística y sus prácticas metodológicas durante los últimos cinco años en el contexto hispano. Para este fin, se analizaron 45 documentos obtenidos a través de Mendeley, EBSCO, Scielo, Dialnet y Google Scholar. Como resultado, se identificaron diferentes maneras de representar lingüísticamente la relación entre la investigación y la creación artística, predominando el uso del guion como se presenta en este trabajo. Asimismo, fueron identificados puntos de encuentro entre sus diferentes acepciones que permiten vislumbrar una conceptualización y prácticas metodológicas en común para el fortalecimiento de la investigación artística a partir de la creación como un campo de estudio autónomo y diferenciado dentro de la academia, que insta a la inclusión de la obra de arte además del registro por escrito para la comunicación de los resultados.

Palabras clave: investigación, creación, artes, prácticas metodológicas, contexto hispano.

Abstract

This paper presents a review of the existing literature on the concept of artistic research and creation and its methodological practices during the last five years in the Hispanic context. To this end, 45 documents obtained through Mendeley, EBSCO, Scielo, Dialnet, and Google Scholar were analyzed. As a result, different ways of linguistically representing the relationship between research and artistic creation were identified, with the hyphen predominating, as presented in this paper. Likewise, common ground was identified between its different meanings, which allow us to glimpse a common conceptualization and methodological practices for strengthening artistic research through creation as an autonomous and differentiated field of study within academia, which encourages the inclusion of the work of art in addition to the academic writing for communicating results.

Keywords: Research, Creation, Arts, Methodological Practices, Hispanic Context.

Introducción

En este momento, la Universidad de las Artes de Yucatán (UNAY), en México, tiene el interés de seguir fortaleciendo el campo de la investigación artística por medio de metodologías que favorezcan la generación de conocimiento a la par de otras áreas del conocimiento científico, social y humano.

En esta universidad, la investigación se observa de manera transversal en cada uno de los programas de estudio de licenciatura y posgrado. No obstante, el objetivo en cada una de las disciplinas se encamina a la creación o ejecución de la práctica artística, lo que conlleva, en ocasiones, un doble proceso que no siempre logra articular de forma asertiva la investigación teórica y práctica a lo largo de la formación académica. Ante esto, en los últimos años se ha considerado al binomio investigación-creación como una propuesta viable para el fortalecimiento del vínculo entre la teoría y la práctica en esta universidad.

La investigación-creación es un neologismo anglosajón originario de países como Inglaterra, Nueva Zelanda y Australia, el cual ha sido adoptado y desarrollado en diversos países de Europa continental y las Américas Latinas (Alba y Buenaventura, 2020; Brianza, 2023), con la intención de visibilizar el factor creativo inherente en la investigación académica. Sin embargo, se observa que su lugar todavía es difuso cuando se define y se pone en práctica, debido a la existencia de diferentes acepciones, entre las cuales destacan aquellas que la distinguen como un paradigma, enfoque, campo de estudio, metodología, modelo, práctica, categoría o deriva, situándola tanto dentro como fuera del binomio científico cuantitativo/cualitativo.

Entre los autores que sirven de inspiración para el desarrollo de esta práctica investigativa en el campo artístico se encuentra Henk Borgdorff, quien, en su libro *The Conflict of the Faculties*, argumenta sobre la necesidad de una investigación artística autónoma y da lineamientos para pensar en su tipología, diferenciando la investigación para, sobre y en las artes (Borgdorff, 2012). Por otra parte, en México, la propuesta desarrollada por Pablo Parga Parga junto con la Dra. Irma Fuentes Mata para la *InvestiCreación Artística* ha sido un referente dentro de la academia de este país, particularmente por favorecer la inclusión de la creación artística en los procesos de investigación académica para su reconocimiento dentro de los sistemas evaluadores de docentes-artistas-investigadores universitarios, como el CONAHCYT (actualmente SECIHTI) y el Sistema Nacional de Investigadores e Investigadoras (Fuentes Mata y Parga Parga, 2015).

Con esto, se observa un interés por enunciar las prácticas académicas de investigación realizadas desde y para el campo de las artes, lo que ha derivado en la elaboración de constructos a manera de conceptos estructurales para la emergencia de una ontología y epistemología diferenciada de lo que históricamente se ha entendido y validado como investigación académica a partir del pensamiento científico.

Construcción de nuevos términos en la investigación científica

De acuerdo con Llácer Llorca y Ballesteros Roselló (2012), para acuñar un nuevo término al lenguaje científico es preciso atenerse a terminologías establecidas por el campo, lo cual en ocasiones limita la libertad creativa con la finalidad de apuntar a una generalización que facilite la

inserción del neologismo a la normatividad en vigor, de esta forma, al elaborar el nuevo constructo se busca la objetividad al mismo tiempo que se utilizan recursos discursivos intralingüísticos.

En este marco, los conceptos son entendidos como construcciones cognitivas realizadas a partir de la percepción de la realidad que funcionan como organizadores de la información, elaborados a partir de la reflexión y el razonamiento resultante de la relación sujeto-objeto para establecer formas de comunicación dentro de un contexto específico. Por lo tanto, una vez elaborados, su construcción-deconstrucción-reconstrucción es importante para la investigación científica, debido a que le concede una cualidad dinámica acorde con su potencial transformador e innovador (Ríos-Osorio, 2010).

Objetivo

Por consiguiente, lo que se propone con esta revisión de literatura es comprender cómo se ha ido configurando el concepto investigación-creación dentro del contexto hispano regido históricamente por el lenguaje científico, mediante la identificación de sus elementos constitutivos y prácticas metodológicas para el fortalecimiento y validación de este campo de acción en la vida académica de la UNAY, considerando que la construcción y su correspondiente deconstrucción-reconstrucción partirá de la experiencia que la persona investigadora tenga, así como de sus aptitudes para sistematizar esa experiencia en torno a una realidad específica.

Metodología

La revisión de la literatura, según Arnau Sabatés y Sala Roca (2020), colabora con la contextualización y sustento de la investigación, puesto que se analizan los documentos que previamente se han escrito sobre una temática, rescatando sus alcances y aportaciones al tema de interés. En esta ocasión, se utilizó prioritariamente Mendeley, así como las bases de datos EBSCO, Scielo, Dialnet y el buscador Google Scholar.

Primeramente, se revisó la información por medio de una lectura exploratoria que permitió la identificación de documentos que versan sobre el concepto de investigación-creación y sus prácticas metodológicas dentro del contexto académico hispano del arte. Los criterios que se utilizaron para la delimitación del corpus de análisis fueron: lo explícito de la articulación entre la investigación y la creación artística en el título o en las palabras clave, y la publicación del texto en español en revistas indexadas/arbitradas y libros desde el 2020 a enero de 2025, con la finalidad de considerar los últimos años de producción sobre este conocimiento.

En cada una de las herramientas utilizadas para la obtención de la información, se decidió concluir la búsqueda cuando la existencia de títulos relacionados con el término de interés desaparecía, o las palabras que conforman este concepto, es decir, la investigación y la creación, coexistían de manera diferenciada o alejada de las artes. De esta forma, se revisaron 165 publicaciones, de las cuales se consideraron 45 documentos para este estudio.

Entre las dificultades que se presentaron durante la búsqueda destaco la repetición de algunos artículos en distintas bases de datos, así como la falta de correspondencia entre los

artículos o libros localizados entre el primer y segundo intento de búsqueda dentro de una misma base de datos, lo que dificultó su localización en distintas temporalidades. Al finalizar, se obtuvieron los resultados que se presentan en la Tabla 1.

Tabla 1

Documentos localizados, documentos revisados y documentos analizados por herramienta de búsqueda o base de datos

Herramienta de búsqueda/base de datos	Documentos localizados	Documentos revisados	Documentos analizados
Mendeley	4572	125	36
EBSCO	10 901	16	3
Scielo	983	5	0
Dialnet	14 489 artículos 575 libros	11	3
Google Scholar	231 000	8	4
Total	262,521	165	45

Nota: el número de publicaciones localizadas corresponde al listado general que aparece cuando se seleccionan los campos de interés, en este caso, artículos y libros en español.

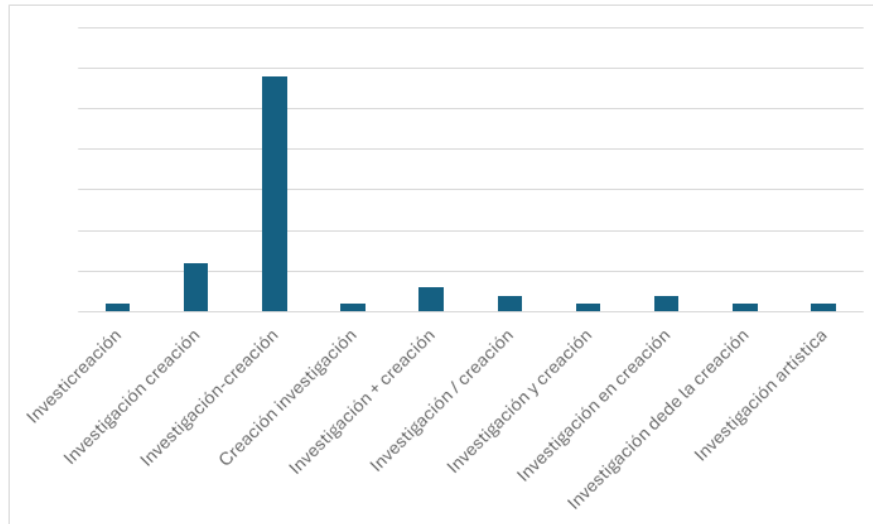
Posteriormente, se organizó la información en una tabla de Excel bajo los siguientes criterios: palabra clave, autor/a, tipo de documento, objetivo del documento, tipo de publicación, nombre de la revista o libro, soporte, base de datos, fecha de publicación, fecha de acceso, liga de acceso, disciplina artística y país, con el propósito de contextualizar cada una de las conceptualizaciones y prácticas metodológicas que a continuación serán analizadas.

Resultados

Durante la revisión de la literatura, se observaron algunos aspectos que se consideraron relevantes para comprender el estado de la investigación-creación artística en el entorno hispano, como, por ejemplo, la predominancia de representar ortográficamente este binomio con un guion intermedio ante otras posibilidades que se presentan en la Figura 1.

Figura 1

Diferentes maneras de articular lingüísticamente la investigación-creación artística en el contexto hispano



Nota: elaboración propia.

Por otro parte, la influencia anglosajona señalada por Alba y Buenaventura (2020) y Brianza (2023) se percibió en las metodologías que aparecían como referencia, entre las cuales se encuentran las siguientes: *Practice-led research*, *Practice-based research*, *Practice as research*, *Practice as research in performance*, *Art-based research*, *Art-informed research*, *A/r/tography* y *Research acts in art practice*. Del mismo modo, se percibió el desarrollo de propuestas dentro del contexto hispano sustentadas o inspiradas en la investigación basada en las artes, la investigación artística, la investigación en creación artística, la investigación en arte, la práctica como investigación, entre otros.

También, se observó la influencia de investigadores, principalmente occidentales, como el holandés Henk Borgdorff, la australiana Linda Candy, los ingleses Christopher Frayling, Robin Nelson y Bruce Archer, y las canadienses Rita L. Irwin y Erin Manning, así como de las autoras colombianas Melissa Ballesteros Mejía, Elsa María Beltrán Luengas, Martha Lucía Barriga Monroy y Sandra Liliana Daza Cuartas.

Los documentos analizados fueron publicados durante los cinco años que se tomaron como muestra, siendo el 2021, el año con mayor número de publicaciones, las cuales comenzaron a disminuir a partir del 2023, como se observa en la Figura 2.

Figura 2

Flujo de publicaciones sobre investigación-creación artística en el contexto hispano

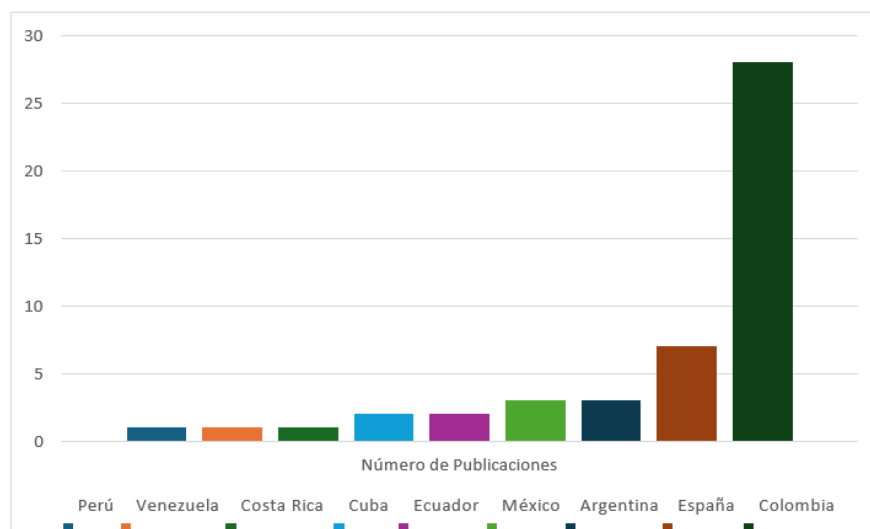


Nota: elaboración propia.

Entre los países que han publicado sobre este término en la temporalidad analizada se encuentran Colombia, España, Argentina, México, Ecuador, Cuba, Costa Rica, Venezuela y Perú (Figura 3).

Figura 3

Países con publicaciones sobre investigación-creación artística en español

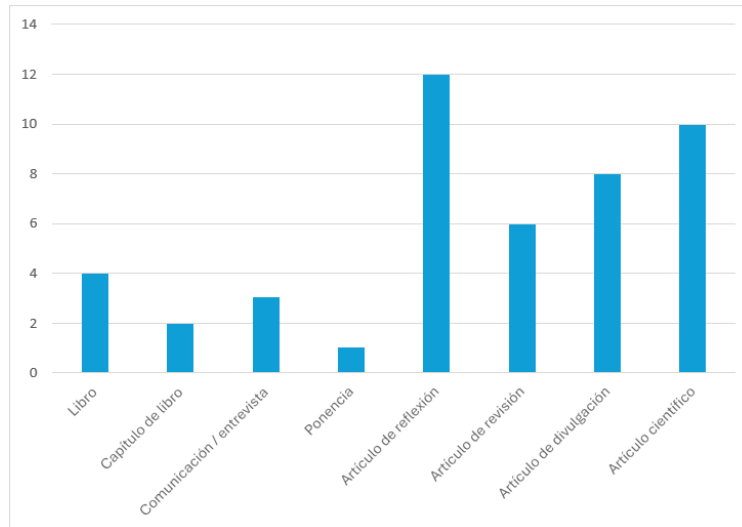


Nota: elaboración propia.

Una vez seleccionado el cuerpo documental para el análisis, se identificó que el mayor número de publicaciones correspondía a artículos de reflexión, seguido por otro tipo de artículos, comunicaciones personales, ponencias, libros y capítulos de libros. Esta información se puede observar de manera desglosada en la Figura 4.

Figura 4

Tipos de publicación sobre investigación-creación artística en español

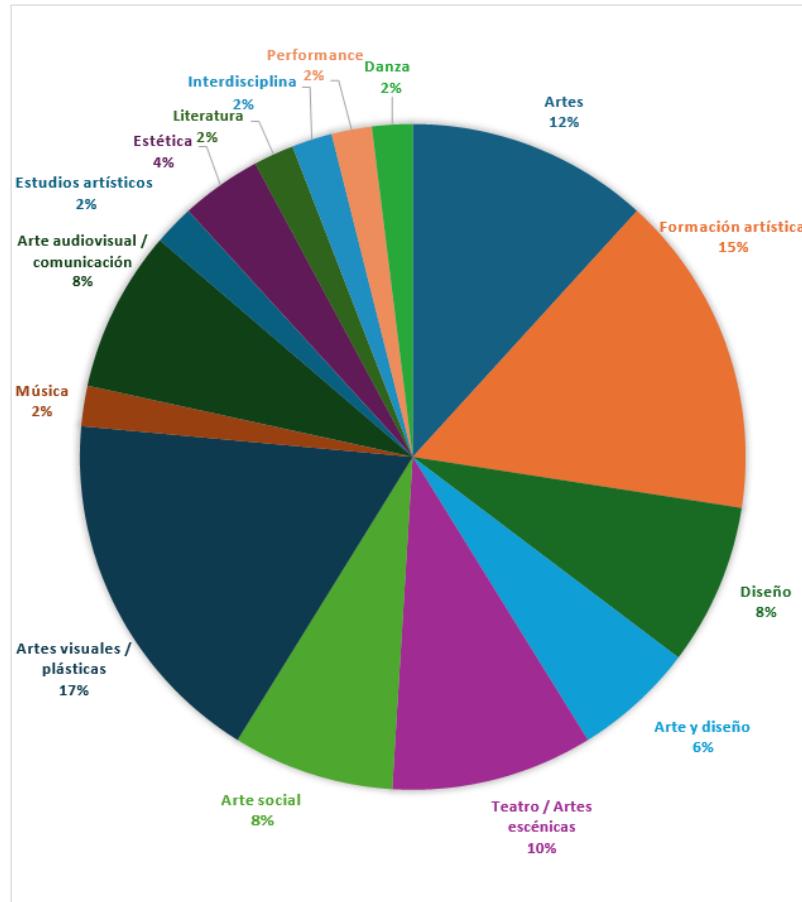


Nota: elaboración propia.

Estas publicaciones partieron de diferentes áreas de interés o disciplinas artísticas, predominando en mayor grado las artes visuales/plásticas, la formación artística y las artes, y, en menor grado, la literatura, el *performance*, la danza y la música. En la Figura 5 se muestran los resultados observados con respecto a este punto.

Figura 5

Disciplinas artísticas inmersas en las publicaciones sobre investigación-creación artística en el contexto hispano

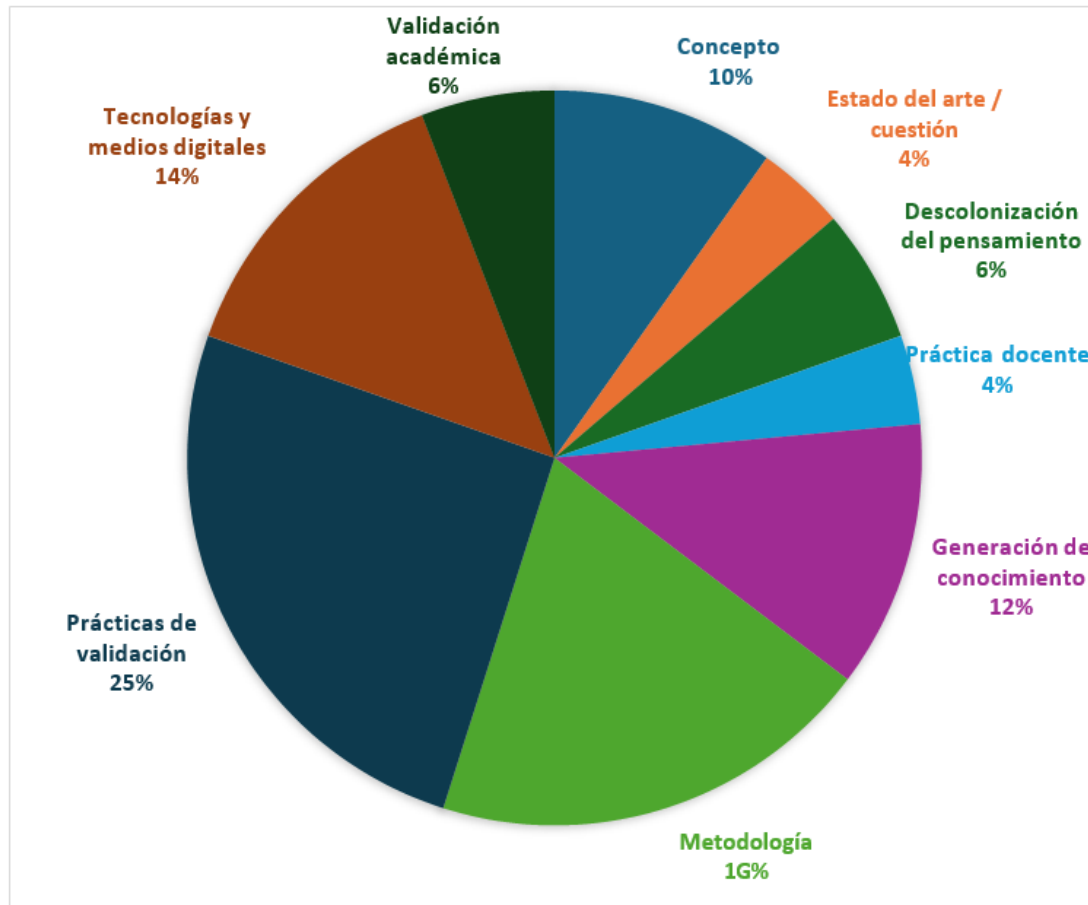


Nota: elaboración propia.

En cuanto a las temáticas tratadas dentro de las publicaciones, se identificó que estas discursaban sobre la definición del concepto, la construcción de estados del arte o la cuestión, la descolonización del pensamiento, la práctica docente, la generación de conocimiento, la metodología, las prácticas de validación, la tecnología y los medios digitales, así como sobre otros asuntos relacionados con la validación académica, siendo los temas relacionados con la metodología y las prácticas de validación los de mayor presencia, como se aprecia en la Figura 6.

Figura 6

Temas de interés sobre la investigación-creación artística en el contexto hispano



Nota: elaboración propia.

Ante esta variedad de temas, se observó cómo las prácticas metodológicas que enmarcaban a la investigación-creación artística iban adquiriendo características particulares dentro de cada contexto de aplicación o disciplina, mientras que el sentido y significado del término se mantenía casi inmutable.

A continuación, se describirán los resultados obtenidos por medio de este corpus documental con referencia a la conceptualización en español de la investigación-creación artística durante los últimos 5 años, así como de las prácticas metodológicas que intentan validarla dentro de este ámbito.

Avances en la conceptualización de la investigación-creación artística en el contexto hispano

El uso de signos de puntuación, conjunciones o preposiciones fueron las diversas maneras de articular lingüísticamente la investigación con la creación artística para enmarcar la realidad de las artes como productoras de conocimiento en los documentos analizados. Como se ha observado, entre estas opciones destaca la utilización del guion para la conjunción de esta práctica. No obstante, se identificaron dos términos que, aparentemente, delimitaban un campo de acción en específico, por lo que se consideró oportuno incluirlos de forma diferenciada antes de analizar la investigación-creación como neologismo predominante.

InvestiCreación Artística

Dentro del contexto académico mexicano se ha desarrollado una propuesta: la InvestiCreación Artística. Para conocer sobre esta iniciativa se consultaron algunos textos escritos por Irma Fuentes Mata y Pablo Parga Parga con anterioridad al 2020.

Al respecto, Parga Parga (2018) invita a escribir el término con C mayúscula para resaltar la identidad y autonomía de las artes dentro del contexto de la investigación académica. Mientras que, en Fuentes Mata y Parga Parga (2015) se describe a la InvestiCreación Artística como un campo híbrido que designa “... los procesos de incubación, exploración, interpretación, proyección, significación y fijación intrínsecos a la creación artística” (p. 3), los cuales generan conocimiento y construyen un lenguaje propio en el campo de la investigación artística por medio de los procesos docentes, investigativos y de difusión realizados por artistas involucrados con las Instituciones de Educación Superior (IES).

A partir de ello, la InvestiCreación Artística hace alusión a una metodología para el registro de la creación artística como un proceso abierto a diferentes “testimonios, experiencias, referencias y procedimientos” (p. 19), reconociendo la diversidad existente entre los campos disciplinares que comprenden las ciencias y las artes, con la finalidad de generar metodologías (in)disciplinadas que posibiliten la regeneración de los procesos conforme a las necesidades de cada investigación (Fuentes Mata, 2022).

Al respecto, Fuentes Mata (2022) menciona cómo el Seminario de Investicreación y Formación Artística ha servido para reflexionar, dialogar y discutir sobre la investigación, creación y formación artísticas para “el reconocimiento y la legitimación del saber artístico como un ámbito de investigación, creación y formación específico, a través de la exploración de metodologías acordes con los fenómenos, procesos, movimientos, objetos y sujetos que lo constituyen” (p. 18).

De esta forma, el término InvestiCreación Artística es parte de un territorio en construcción que ha ido conformándose a partir de la reflexión sobre los procesos de investigación y creación en conjunto con otros artistas docentes e investigadores, con el propósito de validar las prácticas desde la retroalimentación de “...una comunidad académica y artística vinculada con la educación superior, la investigación y la creación ...” (Fuentes Mata, 2022, p. 19).

Investigación en Creación Artística (ICA)

La Investigación en Creación Artística (ICA) hace énfasis en la práctica artística como proceso de investigación que objetiva el proceso artístico y tiene como finalidad la obra de arte (Vera-Cañizares, 2021; Navarro Moral, 2023). Para ello, según Pino-Posada y Jaramillo Appleby (2022), esta práctica tiene que ser metódicamente conducida para instituir lógicas propias para la producción de conocimiento.

Investigación-creación artística

La investigación-creación artística o en artes es pensada y definida a partir de sus prácticas, por lo tanto, se identificaron diferentes acepciones articuladas con los campos de acción que, a continuación, serán delimitados por cada una de las temáticas percibidas en la revisión de la literatura.

En los trabajos que discursaban sobre el origen y la definición de este constructo, se encontraron aquellos que, al tratar de identificar, comprender o reflexionar sobre el origen y la constitución de este concepto, perciben esta práctica como no exclusiva del arte, así como un modelo o sistema abierto interrelacionado con otros sistemas.

Como modelo, para Ramírez (2021), la investigación-creación surge de la experiencia y tiene la finalidad de fijar un nuevo conocimiento, resultado de la construcción de las subjetividades humanas dentro de un espacio que no forzosamente está determinado por un propósito. Como sistema, para Rivas Franco (2023), es teórico-práctico, abierto e interrelacionado con otros sistemas que permiten la incorporación del conocimiento a partir de un sujeto corpóreo y su formalización por medio de publicaciones u otras formas de exteriorización dispuestas para su aprehensión por parte del espectador. Ahora bien, sea como un modelo, un sistema o un modelo dentro de un sistema, para Arango Lopera et al. (2022), con base en Tovar-Pachón (2015), la investigación-creación no es exclusiva del arte, aunque de ahí nacen las principales reflexiones.

En otro orden de ideas, en las fuentes de información relacionadas con el pensamiento descolonizador se observó el interés de reflexionar, divulgar y reconocer las prácticas desde una autonomía territorial para la construcción innovadora y la generación de conocimientos que conduzcan a nuevos modelos ontológicos desde lo sensible, para una reclasificación desjerarquizada del conocimiento existente.

Al respecto, Córdoba Cely y Ascuntar Rivera (2021) señalan que la construcción de lo inexistente estaría dada por medio de un proceso de investigación guiado por una hipótesis validada a través de una creación plástico-sensorial que hiciera realidad los fenómenos explorados. Con base en ello, “la investigación + creación puede proponerse como un modo de conocimiento político sensible para crear e interpretar (al mismo tiempo) nuevos modelos ontológicos.” (Chapman y Sawchuk, 2012; Bahng et al., 2022; Büscher et al., 2016, en Sandoval Sarmiento, León Blanco y Córdoba Cely, 2023, p. 22).

Bajo esta perspectiva, la articulación de la teoría y la práctica favorecería la disolución jerarquizadora del conocimiento, particularmente si se concibe como una categoría dinámica,

relacional y diferencial propicia para los estudios artísticos desde una relación horizontal de las partes que lo componen (Gómez Moreno, 2020).

Un eje fundamental para esta disolución jerarquizadora del conocimiento mediante la investigación-creación podrían ser las prácticas docentes, las cuales, según Ballesteros Mejía, et al. (2021), facilitan la apropiación de la información a lo largo de la vida a través de cuestionamientos que conducen a la acción por medio del reconocimiento de una realidad específica.

Con referencia a su potencial como generador de conocimiento se concibe a la investigación-creación como un binomio propositivo, interdisciplinar y transformador (Ballesteros y Beltrán, 2018; Delgado et al., 2015, en Madero Gómez y Ballesteros Mejía, 2021), a través del cual se produce un conocimiento inscrito, necesariamente, en un artefacto plástico-sensorial novedoso por su aportación significativa a la disciplina artística de pertenencia o contexto de inserción (Beltrán y Villaneda Vásquez, 2020).

No obstante, sea inscrito en un artefacto sensible o en un documento escrito, este conocimiento, dice Gamboa Medina (2023), invita a cuestionar el sentido tradicional que se le da a ambas palabras y a su relación. De esta forma, "... la I+C puede ser entendida como un esfuerzo por poner en duda la separación entre *razón* y *creación* que supone un espacio fronterizo donde se agencian formas diversas de crear conocimientos" (p. 64).

Si este diálogo entre la investigación y la creación artística se logra, el arte estaría contribuyendo al conocimiento como sujeto epistemológico a partir de una labor original, producto de un proceso de reflexión teórico-práctica que une lo intelectual con lo corporal para la generación de un conocimiento emergente nuevo e interdisciplinario que lo diferencia de otras investigaciones, como la Investigación basada en las artes (Madrigal Segredo y Hernández Herrera, 2022; Roncoroni Osio, 2022).

Desde una mirada metodológica, la investigación-creación se define tanto como un método de conocimiento e investigación que por sí mismo contribuye a la cultura y la educación estética por medio de la práctica artística (Rodríguez Aguilar, 2025), como "... una categoría para tomar prestados métodos de investigación de las ciencias sociales o, en algunos casos, de las ciencias puras, lo que obliga al investigador-creador a construir su propia metodología..." (Montoya Ramírez, 2020, p. 9).

En ocasiones, la investigación-creación se define a partir de prácticas metodológicas que buscan validarla dentro del entorno académico. Para Ospina Espitia (2024), estas prácticas subsisten dentro de tres contextos: el individual, el artístico y el creativo, y tienen la finalidad de elaborar métodos que favorezcan la creación de manera intuitiva (Eraso, 2022), mediante la experimentación y la exploración de otros mundos posibles a manera de construcciones epistemológicas y políticas que cuestionen y resignifiquen el conocimiento moderno (Cano Bermúdez y Romero-Bonilla, 2024).

Con ello, la investigación-creación busca visibilizar las líneas de un proceso creativo para reaparecerlo en otro ámbito cultural (Larios, 2020), siendo sus resultados no siempre expresados por medio de un documento, sino a través de múltiples formas (Sedeño-Valdellós et al., 2023),

como artefactos conectados con el mundo sensible (Guerrero Chimone y Genet Verney, 2020) cuyos propósitos, podrían ser transformadores (Arango-Marín y Cardona González, 2023).

Estas prácticas dentro del siglo XXI han sido articuladas de diferentes formas con la tecnología y el mundo digital. Debido a esto, se observaron estudios relacionados con la exposición, descripción, ejemplificación, discusión y cuestionamientos desde el arte visual y el teatro.

En este contexto, Moreno Acosta (2021) entiende a la investigación-creación como un “... proceso relacional, participativo, de construcción colectiva de discursos, sentidos y conocimientos.” (p. 9). Mientras que Ospina Hurtado et al. (2022) observan que existen tres características relacionadas con este tipo de investigación, entre ellas: el alejamiento de la visión objetivista del positivismo, el uso expresivo de la técnica y la fusión “objeto, método y proceso” (p. 123), lo que permite investigar para crear nuevas maneras de percibir el mundo como vía alterna para llegar al conocimiento científico desde el arte.

En diálogo con la escena teatral digital, Rojas Amador (2021) menciona que, “... la investigación-creación implica el cuestionamiento y la confrontación con nuestras propias estructuras de pensamiento disciplinares, y una mirada crítica a las experiencias investigativas basadas en esta dualidad y en la oposición de los paradigmas cuantitativo-cualitativo” (p. 496).

Es a través de esta ruta hacia la comprensión del concepto que se pretende llegar a una validación de las prácticas artísticas como productoras de conocimiento sensible, lugar desde donde Ballesteros-Mejía et al. (2023) defienden a la investigación-creación con base en lo estipulado por el Departamento Administrativo de Ciencia Tecnología e Innovación (Colciencias) (2018), organismo colombiano que la define “...a nivel político como el modelo de generación de nuevo conocimiento utilizado en los procesos creativos que desarrollan las disciplinas del diseño, las artes y la arquitectura” (p. 439).

Es importante señalar que este país ha conseguido oficializar la investigación+creación como un proceso válido para la generación de conocimiento desde la academia a través de Minciencias (antes Colciencias), tomando como referencia diferentes trabajos de investigación, entre los cuales se encuentran: “La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento”, de Tania Catalina Delgado, Elsa María Beltrán, Melissa Ballesteros y Juan Pablo Salcedo (2015); “Apuntes sobre el debate académico en Colombia en el proceso de reconocimiento gubernamental de la creación como práctica de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación”, de Héctor Bonilla, Francisco Cabanzo, Tania Delgado, Óscar Hernández Salgar, Juan Salamanca y Alexander Niño Soto (2018), y “The art object does not embody a form of knowledge”, de Stephen Scrivener (2002) (Minciencias, 2025).

Finalmente, otra forma que presenta Albarracín Camacho (2020) para la validación de estas prácticas artísticas e investigativas es a través del campo de las ciencias sociales, lo que implica

... al menos dos sentidos posibles: en primera instancia comprender que la creación artística es un saber que obedece a prácticas manifestadas como tendencia en cada época; en segunda instancia, que la praxis artística, así como reclama el conocimiento, produce conocimiento sensible a partir del manejo de técnicas materiales e inmateriales, de posturas

políticas y estructuración o subversión de las formas de realidad normalizadas desde regímenes discursivos (p. 166).

De esta forma, con base en las observaciones anteriores se puede inferir que los neologismos surgidos de la articulación de la investigación con la creación artística dentro de la academia han ido constituyendo un marco ontológico, epistemológico y metodológico, como se muestra en la Tabla 2.

Tabla 2

Marcos constitutivos de la investigación-creación en el contexto hispano

Ontológico	Epistemológico	Metodológico
El sujeto que produce conocimiento es corpóreo – epistemológico	La experiencia se analiza desde la inter- subjetividad	La metodología es un proceso emergente que incluye la experiencia creativa
El proceso de Investigación es sistémico, inter y transdisciplinar	Es un proceso de investigación liminal, entre la frontera de la razón y la creación	La experiencia es analizable desde la interdisciplina
La práctica creativa es concebida como una acción-reflexión que facilita la incorporación del conocimiento	Es necesario el sustento documental y creativo para la formalización de la experiencia	Las propuestas metodológicas están diseñadas para la creación artística
La creación artística es transdisciplinar (deriva)	El conocimiento es resultado de la reflexión de la práctica	
	Existen tres tipos de contexto para el análisis: individual, artístico y creativo (universo)	

Nota: elaboración propia.

Estos marcos de referencia podrían servir para desarrollar y fortalecer los procesos metodológicos practicados por la comunidad artista-docente-investigadora inmersa en la academia, algunos de los cuales serán expuestos en el siguiente apartado.

Prácticas metodológicas de la investigación-creación artística en el contexto hispano

Las prácticas metodológicas están conformadas por propuestas que buscan guiar la práctica artística de forma abierta e interdisciplinaria, contemplando los saberes desarrollados tanto por las ciencias como por las artes a favor del conocimiento desde el ámbito académico. Estas propuestas

se presentarán a continuación de la mano de la InvestiCreación Artística, la Investigación en Creación Artística (ICA) y la Investigación-creación descritas anteriormente.

Prácticas metodológicas en la InvestiCreación Artística

De acuerdo con Fuentes Mata (2022), en la InvestiCreación Artística se considera que tanto las ciencias como las artes funcionan “... en las tres fases de la adquisición del nuevo conocimiento: estímulo, conversación y comprensión, e intuición” (p. 21). Esta autora también señala que los caminos para la creación son diversos y dependen de la preparación de cada artista. A esto se suma la diversidad de teorías utilizadas para la investigación en artes provenientes de otras disciplinas, que, si bien han sido formuladas a partir de experiencias alejadas de la práctica artística, han funcionado para analizarla. Entre las perspectivas metodológicas provenientes de otras disciplinas utilizadas por la investigación artística están la etnografía, la investigación acción participativa (IAP) y la observación participante.

Con base en lo anterior, la invitación que hace esta autora es

que cada uno y cada una de las y los creadores e investigadores que se asumen como investicreadores, también asuman la responsabilidad de generar su propia metodología, de recuperar al menos sus memorias, sus lenguajes, sus técnicas, el contexto específico, sus experiencias previas, sus referentes, sus paradigmas, sus intereses, su condición, su identidad y sus prácticas para dar testimonio de sus andares, no solo suyos sino los de su comunidad, tan cercana o lejana como impacte su expresión (Fuentes Mata, 2022, p. 21).

Cabe señalar que en el documento analizado no se encuentra de manera explícita la metodología propuesta. Sin embargo, Parga Parga (2018) anuncia una propuesta metodológica para la InvestiCreación Artística en la educación superior, la cual divide en las siguientes etapas:

- Planeación de un proyecto de InvestiCreación
- Etapa de creación-investigación
 - Actividades de documentación e información
 - Registro del proceso práctico creativo-investigativo
- Exposición, presentación o representación de la obra artística
- Elaboración de un testimonio de InvestiCreación (p. 46)

Prácticas metodológicas en la Investigación en Creación Artística (ICA)

En cuanto a la Investigación en Creación Artística (ICA), su metodología propone una “búsqueda del significado e inspiración interior” (p. 49), para lo cual plantea cinco fases: 1) la inmersión para identificar y sumergirse en el fenómeno de estudio; 2) la incubación de la creación por medio de la espera; 3) la iluminación para la toma de conciencia que conduce a una nueva

claridad del fenómeno; 4) la explicación, y 5) la síntesis creativa, donde se muestran las relaciones encontradas a partir de la experiencia (Navarro Moral, 2023).

En otras palabras, la ICA, según Vera Cañizares (2021), es una metodología creativa que propone sistematizar lo intuitivo y lo sensible como parte de la naturaleza multisignificativa del proceso creativo, que va desde la selección del tema y la conceptualización, hasta la combinación de las posibles relaciones que se susciten internamente.

Prácticas metodológicas en la investigación-creación artística

Con referencia a la investigación-creación, Brianza (2023) expone la propuesta del *Art and Humanities Research Council* (AHRC) del Reino Unido, que divide las actividades de investigación en tres partes: 1) definir preguntas, temas o problemas de investigación para conducir la investigación, 2) especificar un contexto, y 3) especificar los métodos para responder o indagar sobre las preguntas, temas o problemas de investigación.

A su vez, García Ríos (2021) menciona que es el enfoque cualitativo el más utilizado en la investigación-creación, utilizando a la experiencia creativa como técnica, la bitácora como registro y la categorización y codificación para el análisis.

Para la producción de conocimiento, Beltrán y Villaneda Vásquez (2020) dialogan con Ballesteros Mejía y Beltrán Luengas (2018) para recordar las tres fases de los procesos creativos: 1) la contextualización para situar, 2) la detonación para comprender, y 3) la conformación plástica para manifestarse. Complementando esta idea, Madero y Ballesteros Mejía (2021) hacen énfasis en que el abordaje metodológico en la investigación-creación es plural, integra diversos métodos desde la interdisciplina y asume críticamente la experiencia como centro de la investigación interrelacionada con otros medios, para que ocurra una creación que vaya más allá de lo estético.

Por otra parte, Madrigal Segredo y Hernández Herrera (2022) señalan que, en el contexto cubano, los procedimientos metodológicos utilizados son las entrevistas, las encuestas cualitativas, las observaciones del contexto, los estudios de caso, entre otros. Y proponen la siguiente metodología, haciendo hincapié en su relación con la investigación artística:

- Etapa 1. Búsqueda y evolución de una idea:
 - Fase 1. Gestión y registro conceptual existente sobre la idea-tema que guiará la creación artística
 - Fase 2. Proceso de la información y redacción del proyecto de investigación-creación para la producción audiovisual
- Etapa 2:
 - Fase 1. Realización del marco teórico
 - Fase 2. Producción de la obra artística

- Fase 3. Realización del informe de investigación (memoria escrita)
- Fase 4. Presentación y defensa del informe y obra.

Otra aportación es la de Rodríguez Aguilar (2025), quien señala que el hecho artístico como proceso de investigación-creación se puede dividir en tres momentos: preproducción, producción y posproducción, incluyendo de esta forma etapas que van desde la investigación y conceptualización de la idea hasta la realización y presentación final de la obra de manera creativa y original.

Por su parte, Pino-Posada y Jaramillo Appleby (2022), a partir de una práctica situada con base en Chapman y Sawchuk (2012), ofrecen un modelo para la investigación-creación constituido por dos ciclos de tres fases: 1) investigación para la creación, 2) investigación desde la creación. y 3) reflexión, para los cuales es preciso seguir los siguientes pasos:

- Selección de la obra
- Apropiación analítica y hermeneútica
- Selección de las poéticas
- Reescritura
- Edición colectiva
- Reflexión escrita

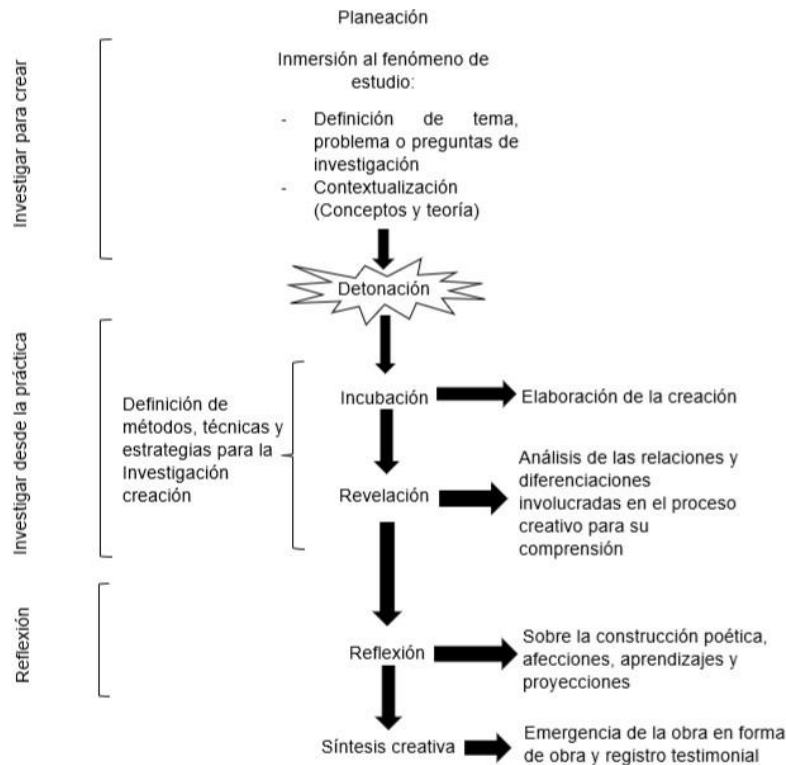
Para Larios (2020), la investigación acontece a partir del constante auto-cuestionamiento y la auto-vigilancia epistemológica que conduce a observar cómo se relaciona el artista-creador con el conocimiento preexistente y lo asimila hacia el presente.

Finalmente, para Cano-Bermúdez y Romero-Bonilla (2024), es difícil, si se parte de la experiencia, anticipar un método y unos resultados, por lo que sería más conveniente hablar de operaciones, estrategias y tácticas, considerando la divergencia del pensamiento que conduce la práctica. No obstante, según Rojas Amador (2021), para que esta sea una práctica reflexiva, tiene que existir una rigurosidad en la sistematización del proceso y un diálogo crítico.

En suma, en cada una de las propuestas provenientes de los tres términos identificados en español por medio de este estudio, se observaron unos aspectos metodológicos en común, los cuales se encuentran sintetizados en la Figura 7.

Figura 7

Síntesis metodológica para la investigación-creación artística



Nota: elaboración propia

Consideraciones finales

En general, a lo largo de este análisis se observó un tránsito transversal entre las ciencias y las artes para la definición y validación de la investigación-creación artística o en artes como un campo autónomo e independiente, interdisciplinario y transdisciplinario dentro de la academia, lo que abre la puerta a la utilización de diversas metodologías, métodos, técnicas y estrategias tanto creativas como científicas.

La configuración de este neologismo se ha constituido dentro de los diversos contextos de habla hispana a través, principalmente, de la reflexión de sus prácticas. No obstante, existen otras formas de nombrar la articulación entre la investigación y la creación artística dentro de este campo académico, como, por ejemplo, InvestiCreación Artística e Investigación en Creación Artística (ICA).

La tendencia de definir a la investigación-creación artística con base en prácticas metodológicas situadas y registradas por escrito es un camino que ha logrado constituirse con éxito en países como Colombia, donde se percibió un mayor interés por desarrollar un campo

de estudios desde las artes y para las artes reconocido por las instituciones reguladoras de la investigación en ese país.

A continuación, se ofrece una definición de investigación-creación artística a manera de síntesis de este estudio, abierta para su correspondiente deconstrucción y reconstrucción.

La investigación-creación en artes es un proceso interdisciplinar situado en la liminalidad entre la razón y el acto creativo que parte de la experiencia de un sujeto corpóreo, concebido como un ser epistemológico por su cualidad de generar conocimiento sensible a partir de las prácticas creativas que implican el cuestionamiento y reflexión de la realidad con miras a una acción transdisciplinaria transformadora, abierta al diálogo horizontal entre diferentes contextos, modos de relación y divulgación de los resultados.

En cuanto a las prácticas metodológicas, generalmente son concebidas a partir de la planeación de un proyecto de investigación con base en un interés, una inquietud o un cuestionamiento que detone una creación artística reflexiva, cuyo registro por escrito es prioritario para su divulgación, aunque en ocasiones no abarque todo el conocimiento dispuesto poéticamente en el artefacto artístico.

Por último, con referencia a la clasificación de la investigación-creación artística dentro del campo académico como un paradigma, enfoque, modelo, categoría o método, se percibió que, si bien puede llegar a comprenderse dentro del paradigma cualitativo como un tipo de investigación científica aplicada dentro del área social o humanista, todavía su lugar queda difuso, sin que esto signifique lo difuso de su sentido y significado como proceso de investigación ni de sus resultados, considerando que, si bien sus antecedentes se sitúan en la región del Occidente anglosajón, a partir del siglo XXI se ha desarrollado un camino que permite tener una visión más clara de este campo de acción en el contexto hispano. Sin embargo, ¿será que el concepto en español represente las prácticas de los interesados e interesadas en la investigación artística desde la academia debido a la diversidad cultural y lingüística de los países aquí considerados? ¿Qué falta por hacer a favor de una justa repartición de los medios de producción del conocimiento sensible dentro de la academia?

Referencias

- Alba, G. y Buenaventura, J. G. (2020). Cruce de caminos. Un estado del arte de la investigación-creación. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (79), 21-49. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi79.3675>
- Albarracín Camacho, L. Y. (2020). Investigación-creación. Tensiones, posibilidades, intersticios. En L. Albarracín, P. Sosa y W. Arciniegas, *Creación. Investigación y Arte* (pp. 163-203). Editorial UPTC.
- Arango-Lopera, C. A., Montoya-Zuluaga, A. y Aguilar-Rodríguez, D. (2022). Explorar lo sensible, mediar lo invisible. Estado de la cuestión de la investigación- creación en lo audiovisual. *Signo y Pensamiento*, 41, 2027-2731. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp41.esmi>
- Arango Marín, M. y Cardona González, M. (2023). Narraciones de mujer sobre la casa rururbana de Riosucio (Caldas): experiencias de otras maneras del diseño desde un proceso de investigación creación. *Revista Kepes*, 20(27), 319-351. <https://doi.org/10.17151/kepes.2023.20.27.12>
- Arnau Sabatés, L. y Sala Roca, J. (2020). *La revisión de la literatura científica: pautas, procedimientos y criterios de calidad* [recurso docente]. Departament de Teories de l'Educació i Pedagogia Social, Univesitat Atònoma de Barcelona.
- Ballesteros Mejía, M. y Beltrán Luengas, E. M. (2018). *¿Investigar creando? Una guía para la investigación-creación en la academia*. Universidad del Bosque.
- Ballesteros-Mejía, M., Rodríguez-Pomeda, J. y Casani, F. (2023). Un estudio cualitativo sobre la medición científica colombiana desde la perspectiva de la investigación-creación. *Revista CS*, (40), 40-73. <https://doi.org/10.18046/recs.i40.5710>
- Ballesteros Mejía, M., Villaneda, A., Salcedo Obregón, J. P., Beltrán Luengas, E. M. y Vargas Mayo, C. L. (2021). Formando en investigación-creación para una nueva realidad. *Encuentros Académicos RAD*, (2), 43-54. <https://editorial.radcolombia.org/index.php/erad/article/view/19>
- Beltrán, E.M., y Villaneda Vásquez, A. (2020). La investigación-creación como producción de nuevo conocimiento: perspectivas, debates y definiciones. *Index. Revista de Arte Contemporáneo*, (10), 247-267. <https://doi.org/10.26807/cav.vi10.339>
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties*. Leiden University Press.
- Brianza, A. (2023). ¿Teoría o práctica? Sobre las definiciones que rodean a la investigación-creación. *Revista Perspectivas Metodológicas*, 23(27), 1-7. <https://revistas.unla.edu.ar/epistemologia/article/view/4673>
- Cano-Bermúdez, V. A. y Romero-Bonilla, D. G. (2024). Signos en proceso. Convergencias entre excrituras e investigación-creación. (*pensamiento*), (*palabra*). *Y Obra*, (31), e18617. <https://doi.org/10.17227/ppo.num31-18617>
- Córdoba Cely, C. y Ascuntar Rivera, M. C. (Eds.). (2021). Investigación+creación a través del territorio. Editorial Universidad de Nariño. <https://madis.udenar.edu.co/libro-investigacion-creacion/>

- Fuentes Mata, I. (2022). Metodologías (in)disciplinadas en la Investicreación y formación artística. *Arte, Entre Paréntesis*, 2(15), 18-22. <https://doi.org/10.36797/aep.v2i15.109>
- Fuentes Mata, I. y Parga Parga, P. (2015). InvestiCreación artística identidad y perspectivas. *Arte, Entre Paréntesis*, (1), 5-8. <https://doi.org/10.36797/aep.vi1.19>
- Gamboa-Medina, A. (2023). La investigación+creación+educación+ (ICE+) como práctica de generación de conocimiento. (*pensamiento*), (*palabra*). *Y Obra*, (30), 58-74. <https://revistas.upn.edu.co/index.php/revista/ba/article/view/17149>
- García Ríos, A. S. (2021). Método de Investigación-Creación (I+C). En C. Córdoba Cely, y M.C. Ascuntar Rivera (Eds.), *Investigación+creación a través del territorio* (pp. 29-46). Editorial Universidad Nariño. <https://madis.udenar.edu.co/libro-investigacion-creacion/>
- Guerrero Chinome, E. J., y Genet Verney, R. (2020). Palimpsesto urbano.gif. Una propuesta de investigación/creación en el aula/laboratorio. *Index. Revista de Arte Contemporáneo*, (10), 212–230. <https://doi.org/10.26807/cav.vi10.328>
- Larios, S. (2020). Investigación-creación en el teatro de formas animadas. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, 11(17), 6-29. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2625>
- Llácer Llorca, E. V. y Ballesteros Roselló, F. (2012). El lenguaje científico, la divulgación de la ciencia y el riesgo de las pseudociencias. *Quaderns de Filologia. Estudis Linguistics*, XVIII, 51-67. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4401113>
- Madero Gómez, M. A. y Ballesteros Mejía, M. (2021). La investigación-creación como detonadora de nuevas indagaciones. *Hojas de El Bosque*, 8(14). <https://doi.org/10.18270/heb.v8i14.3703>
- Madrigal Segredo, Y. y Hernández Herrera, P. (2022). Coordinadas metodológicas para la investigación/creación artística. *Comunicación y Métodos*, 4(1), 91- 104. <https://doi.org/10.35951/v4i1.128>
- Minciencias. (1 de abril de 2025). Ciencias. *Gov.Co*. <https://minciencias.gov.co/investigacion-creacion>
- Montoya Ramírez, J. M. (2020). Trayectos en busca de una metodología para un ejercicio de investigación creación. *Revista Académica Estesis*, (9), 6-17. <https://doi.org/10.37127/25393995.101>
- Moreno Acosta, A. M. (2021). Procesos de investigación-creación audiovisual y prácticas de contravisualidad. Trayectorias de una línea de investigación. *El Ornitorrinco Tachado: Revista de Artes Visuales*, (13). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7906978>
- Navarro Moral, C. (2023). Investigación en creación artística. *Arte e Investigación*, (23), 1-11. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/156086>
- Ospina Espitia, M. E. (2024). Lina María Villegas. Vida, experiencia y método en investigación-creación danzaria. *Corpo-Grafiás Estudios críticos de y desde los Cuerpos*, 11(11), 54-69. <https://doi.org/10.14483/25909398.22024>

- Ospina Hurtado, A., Arango, C. y Cruz González, M. C. (2022). Investigación- creación desde la comunicación. Posibilidades del arte en la hiperesfera. *Comunicación*, 46, 108-127. <https://doi.org/10.18566/comunica.n46.a07>
- Parga Parga, P. (2018). InvestiCreación Artística. Metodología para la investigación artística en el ámbito universitario y de la educación superior [Versión preliminar. Documento de uso restringido.].
- Pino-Posada, J. P. y Jaramillo-Appleby, V. (2022). Recepción creativa de obras literarias: un modelo de investigación-creación a partir de la cuentística de Alice Munro. *Íkala. Revista de Lenguaje y Cultura*, 27(2), 432-450. <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v27n2a08>
- Ramírez, J. (2021). Investigación-creación e interdisciplinaridad: experiencias, posibilidades plásticas y conocimientos. *Hojas de El Bosque*, 8(14). <https://doi.org/10.18270/heb.v8i14.3687>
- Ríos-Orsorio, L. A. (2010). Deconstrucción-construcción-reconstrucción de conceptos como ontología de la investigación científica. *Hechos Microbiológicos*, 1(2), 49-53. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/hm/article/view/9545>
- Rivas Franco, R. (2023). *Comprensión compleja del teatro: hacia un modelo de investigación-creación*. Fondo Editorial Bellas Artes. <https://repository.bellasartes.edu.co/handle/123456789/704>
- Rodríguez Aguilar, J. L. (2025). Hecho artístico e investigación-creación: pautas para una metodología desde las artes visuales. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*, (17), 1-22. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/5734/4912>
- Roncoroni Osio, U. L. (2022). Notas acerca de la estética y la epistemología de la investigación-creación. *Artnodes*, (30), 1-9. <https://raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/n30-roncoroni>
- Rojas Amador, P. (2021). La investigación-creación en diálogo con la escena teatral digital. *Escena Revista de las Artes*, 81(1), 495-508. <https://doi.org/10.15517/es.v81i1.47288>
- Sandoval Sarmiento, L. J., León Blanco, D. y Córdoba Cely, C. (Eds.). (2023). *Investigación+creación: reflexiones y prácticas desde las autonomías territoriales, creativas y tecnológicas*. Editorial Universidad de Nariño. <https://sired.udenar.edu.co/9333/>
- Sedeño Valdellos, A., Pérez Solano, R. del C., Navarro Herrera, C. M., González Chávez, L. A. y Ávila-Rodríguez, M. (2023). Investigación-creación en artes visuales y escénicas: transdisciplinariedad y colaboración en el proyecto Memory Dance (GDL 925). *Index. Revista de Arte Contemporáneo*, 9(16), 46-63. <https://doi.org/10.26807/cav.v9i16.536>
- Vera Cañizares, S. (2021). La investigación en creación artística. En B. Mazuecos Sánchez y M. J. Cano Martínez (Coords.), *Artes visuales y gestión del talento. Estrategias para la promoción y difusión de artistas emergentes en Andalucía (España) y otros contextos iberoamericanos* (pp. 12-25). Enredars Publicaciones.

Fuentes de información no referenciadas

- Ariza, S. (2021). De la práctica a la investigación en el arte contemporáneo, producir conocimiento desde la creación. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(2), 537-552. <https://doi.org/10.5209/aris.68916>
- Béjar, M. (2020). (Un) Ser en la ciudad: caminata escénica. Reflexiones sobre un proceso de investigación-creación de intervención en el espacio público. *Conexión*, (13), 13-40. <https://doi.org/10.18800/conexion.202001.001>
- Eraso, A. D. (2022). Ciudadarnos: Proyecto de Investigación Creación sobre la estética cotidiana en los sujetos y los espacios de San Juan de Pasto. *Revista Internacional del Arte en la Sociedad*, 2(1), 59-74. <https://cgscholar.com/bookstore/works/ciudadarnos>
- Esis, J. y Barboza, J. (2021). Sinergia de la Triada del Arte y la Investigación- Creación. *Situarte*, 16(28), 16-25. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/40376/4583> 4
- Fuentes Mata, I. (2019). La investigación artística a partir de las tecnologías del aprendizaje y el conocimiento virtual. *Arte, Entre Paréntesis*, (9), 5-12. <https://doi.org/10.36797/aep.vi9.11>
- Fuentes Mata, I. y Parga Parga, P. (2017). Investigación, formación y creación en la Red de Investicreación Artística. México-España (251-255). En *Glocal [codificar, mediar, transformar, vivir] III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales*. Editorial Universitat Politècnica de València. <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.4909>
- Fuentes Mata, I. y Parga Parga, P. (2014). Red de Investicreación artística. Experiencias de vínculos para la formación, creación e interpretación. *Revista Iberoamericana de Producción Académica y Gestión Educativa*, (1). <https://www.pag.org.mx/index.php/PAG/article/view/115/162>
- Gallego Martínez, M.D. (2021) 1971/10/1. Dama de Elche. Investigación y creación artística en el entorno digital desde la perspectiva A/R/Tográfica. *Tercio Creciente. Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural*, (número monográfico extraordinario V), 167-189. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC/article/view/5769>
- Gómez Moreno, P.P. (2020). Investigación-creación y conocimiento desde los estudios artísticos. *Estudios Artísticos*, 6(8), 64-83. <https://doi.org/10.14483/25009311.15690>
- Hoyos Rentería, J. H., Álvarez Paniagua, M., García Gualteros, S. Y., López Uribe, L., Muñoz Borja, D. E., Ríos del Río, E., González Bedoya, W. G., Cano Guerra, J. D., y Palomino Rubio, F. (2020). Implementación de la Línea de Investigación-Creación en los procesos formativos y académicos de la Corporación Universitaria Adventista. *UnaCiencia. Revista de Estudios e Investigaciones*, 13(24), 13-17. <https://revistas.unac.edu.co/ojs/index.php/unaciencia/article/view/225>
- Madroñero Morillo, M. y Campozano Avilés, E. (2023). Iconología, cultura visual e investigación-creación. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 18(33). 170-189. <https://doi.org/10.14483/21450706.19947>
- Martínez, R. A. y Martínez Santis, T. (2022). La Investigación-Creación en la UNAD: una ruta para la expansión de las artes en la virtualidad. En C. Abadía García, S. R. Mondragón

- Arévalo, C. E. Pedraza Goyeneche, A. L. Serrano Rubio, C. C. González Clavijo, M. V. Vargas Galindo, M. L. Torres Pérez, J. Salamanca Bastidas. *Memorias: Segundo Coloquio Unadista en Educación a Distancia y Virtual. Calidad Educativa en la UNAD: Trayectorias, pertinencia y prospectiva*, 131-141. <https://hemeroteca.unad.edu.co/index.php/memorias/article/view/5679>
- Martínez Thomas, M. (2023). La investigación creación aplicada. Primeras pistas de reflexión desde Francia. *TransMigrARTS*, 3(3), 10-23. <https://univ-tlse2.hal.science/hal-04195414>
- Moya Méndez, M. (2021). *La investigación-creación en arte y diseño: teoría, metodología, escritura*. Editorial Feijóo. <https://dspace.ucuenca.edu.ec/items/75f98310-a6ee-4685-9fd7-db9c8e7b948e>
- Olaya Arévalo, J. C. (2021). Didácticas para la creación en artes escénicas, implementadas por un grupo de maestros-artistas que convergen en el ejercicio de la investigación creación. *Memorias: 5º Simposio Internacional de Formación de Educadores. Desafíos de la educación postpandemia. Aprendizajes obtenidos con la educación remota y asistida por tecnología*, 3(5), 38-44. <https://revistas.uan.edu.co/index.php/sifored/article/view/1394>
- Parra Vela, A. F. y Castro León X. (2020). Reflexiones metodológicas sobre la investigación-creación orientada a prototipos hipermediales. Caso de estudio: el proyecto de grado en diseño digital y multimedia. *Journal of Technology in Design, Film Arts and Visual Communication*, 4, 109-127. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/actio/article/view/96254/79842>
- Ramírez, J. y Salcedo, J. P. (2021). Investigación-Creación en Colombia: análisis, definiciones y utilidades. *Hojas de El Bosque*, 8(4). <https://doi.org/10.18270/heb.v8i14.3772>
- Velásquez Ángel, A. M., Salas, L. E. y Alvarán López, S. M. (2023). Evaluación del proceso de transformaciones de una mujer migrante a través de la investigación creación. Estudio de caso participativo en Colombia. *Corpo-Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 10(10), 27-42. <https://doi.org/10.14483/25909398.20309>
- Velásquez, A. M. y Martínez, M. M. (2021). La intervención social de *clown*, una práctica dispositiva de investigación-creación para la construcción de paz en Colombia. *Corpo-Grafías. Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 8(8), 137-149. <https://doi.org/10.14483/25909398.19081>

Impacto de la educación musical en el rendimiento académico y el desarrollo cognitivo en la etapa escolar

Ana M. Vernia-Carrasco

Universitat Jaume I

Resumen

Numerosas investigaciones han evidenciado que la educación musical tiene un impacto positivo en el desarrollo cognitivo y el rendimiento académico de los estudiantes, especialmente en la infancia. A pesar de ello, las artes, y en particular la música, siguen ocupando un lugar marginal en los currículos escolares. Este estudio tiene como objetivo analizar de forma empírica cómo la formación musical influye en el rendimiento académico y el desarrollo de habilidades cognitivas en niños de primaria. Se propone una investigación cuasiexperimental con grupo control y grupo experimental, evaluando una muestra de 120 estudiantes entre 7 y 9 años. El grupo experimental recibirá formación musical semanal durante un curso escolar, mientras que el grupo control no recibirá intervención adicional. Se aplicarán pruebas estandarizadas para medir habilidades cognitivas y rendimiento académico antes y después del periodo de intervención. Se espera demostrar que la educación musical no solo potencia habilidades específicas del lenguaje musical, sino que también mejora competencias transferibles como la atención, la memoria verbal, el pensamiento lógico y el rendimiento académico general. Los resultados de esta investigación podrían servir de base para promover una mayor integración de la música en los planes educativos, en consonancia con los avances en neurociencia y psicología educativa.

Palabras clave: educación musical, rendimiento académico, desarrollo cognitivo, competencias transferibles, neurociencia.

Abstract

Numerous studies have shown that music education has a positive impact on students' cognitive development and academic performance, especially during childhood. Despite this, the arts—and music in particular—continue to occupy a marginal place in school curricula. This study aims to empirically analyze how music training influences academic achievement and the development of cognitive skills in primary school children. A quasi-experimental design is proposed, with a control group and an experimental group, evaluating a sample of 120 students aged 7 to 9. The experimental group will receive weekly music training throughout one school year, while the control group will not receive any additional intervention. Standardized tests will be used to measure cognitive skills and academic performance before and after the intervention period. The study expects to demonstrate that music education not only enhances specific musical abilities but also improves transferable skills such as attention, verbal memory, logical thinking,

and overall academic performance. The results of this research could support greater integration of music into educational curricula, in line with advances in neuroscience and educational psychology.

Keywords: Music Education, Academic Performance, Cognitive Development, Transferable Skills, Neuroscience.

Justificación e introducción

La formación musical en la infancia ha sido reconocida por múltiples disciplinas como un factor clave en el desarrollo cognitivo, emocional y social de los niños. Sin embargo, a pesar de la creciente evidencia científica que respalda sus beneficios, la educación musical continúa ocupando un lugar periférico en la mayoría de los sistemas educativos, especialmente en contextos donde la presión por mejorar los resultados en materias consideradas troncales ha llevado a reducir el tiempo y los recursos destinados a las artes (Hobson, 2009).

Estudios recientes desde la neurociencia y la psicología del aprendizaje han demostrado que la práctica musical estimula una amplia red de áreas cerebrales asociadas con funciones cognitivas complejas, como la atención, la memoria de trabajo, el lenguaje y el razonamiento lógico (Levitin, 2006; Moreno, Friesen & Bialystok, 2011; Peñalba, 2017). Asimismo, investigaciones aplicadas han evidenciado que los estudiantes que reciben educación musical sistemática tienden a mostrar un mejor desempeño académico en diversas áreas, incluyendo la lectura, las matemáticas y la expresión escrita (Arts Education Partnership, 2011; Samsudin, Bakar & Noor, 2019).

Pese a estos hallazgos, la educación musical sigue siendo vista, en muchos casos, como una disciplina complementaria o recreativa, más que como una herramienta pedagógica con efectos concretos en el aprendizaje general. Esta desconexión entre la investigación científica y la política educativa genera una deuda pendiente en términos de equidad y calidad educativa. Por tanto, resulta necesario producir evidencia empírica contextualizada que demuestre el valor de la educación musical como factor potenciador del rendimiento académico y del desarrollo cognitivo integral.

En las últimas décadas, se ha consolidado un cuerpo creciente de investigaciones que destacan el papel fundamental de la educación musical en el desarrollo integral del ser humano, particularmente durante la infancia. Diversos estudios han demostrado que el aprendizaje musical no se limita al desarrollo de habilidades artísticas o expresivas, sino que también favorece significativamente el desarrollo cognitivo, emocional y social de los estudiantes (Schellenberg, 2005; Moreno, Friesen & Bialystok, 2011). Desde una perspectiva neurocientífica, se ha comprobado que la práctica musical estimula áreas cerebrales relacionadas con funciones cognitivas complejas, como la atención, la memoria de trabajo, la resolución de problemas y el pensamiento lógico (Levitin, 2006; Peñalba, 2017). Estos hallazgos sugieren que la música actúa como una herramienta educativa transversal, con capacidad de impactar positivamente el rendimiento académico general.

A pesar de esta evidencia, la música continúa siendo relegada en muchos sistemas educativos, donde ocupa un lugar marginal frente a asignaturas consideradas prioritarias, como matemáticas o lengua (Mestres, 2025). Esta situación refleja una brecha entre el conocimiento científico disponible y las decisiones curriculares, que con frecuencia minimizan el valor de la formación artística en la formación integral de los estudiantes. Según el informe Music Matters (Arts Education Partnership, 2011), la educación musical no solo fomenta la motivación y la autoestima del alumnado, sino que también se asocia con mejoras en áreas como la lectura, la escritura y las matemáticas.

En este contexto, el presente estudio se propone analizar empíricamente el impacto de la educación musical en el rendimiento académico y el desarrollo de habilidades cognitivas en niños de primaria. Para ello, se plantea una investigación cuasiexperimental con grupo control y grupo experimental, en una muestra de 120 estudiantes de entre 7 y 9 años. Durante un curso escolar, el grupo experimental recibirá formación musical semanal, mientras que el grupo control continuará con el currículo habitual sin intervención adicional. A través de pruebas estandarizadas aplicadas antes y después de la intervención, se evaluarán habilidades como la atención sostenida, la memoria verbal, el razonamiento lógico y el rendimiento académico general. Estudios previos han indicado que experiencias similares han generado efectos positivos en estas dimensiones (Kalivretenos, 2015; Samsudin, Bakar & Noor, 2019).

Se espera que los resultados de esta investigación no solo confirmen los beneficios específicos de la formación musical, sino que también refuercen la idea de que la música puede ser una herramienta pedagógica eficaz para potenciar competencias cognitivas transferibles. Esto permitiría sustentar, con base empírica, la necesidad de una mayor integración de la educación musical en los planes de estudio, en consonancia con los avances contemporáneos en neurociencia y psicología educativa (Hobson, 2009; Vázquez, 2020).

Objetivos

- Objetivo general: Analizar los efectos de la educación musical formal sobre el rendimiento académico y las funciones cognitivas en niños de educación primaria.
- Objetivos específicos:
 - Evaluar los cambios en las habilidades cognitivas (memoria de trabajo, atención, razonamiento lógico y visoespacial) tras un año de formación musical.
 - Comparar el rendimiento académico en áreas como matemáticas, lectura y lenguaje entre estudiantes con y sin formación musical.
 - Analizar la percepción de docentes sobre el impacto de la música en el aula.

Hipótesis

- Los estudiantes que reciben formación musical formal presentarán un mayor desarrollo cognitivo y mejor rendimiento académico en comparación con aquellos que no la reciben.
- La educación musical mejora habilidades transferibles como la atención, la memoria verbal y la capacidad visoespacial.

Marco teórico

Diferentes estudios científicos avalan que estudiar música mejora las calificaciones escolares, según Stoddart y Crosier (2018), además de ser importante para las competencias transferibles, que serán aquellas más necesarias para el desarrollo de la vida en general. Por otra

parte, los titulados de música son más valorados por contar con habilidades adaptativas. Según el estudio Eurydice, señalan estos autores, las artes tienen muy poca implicación en el sistema educativo a comparación de otras materias, lo que supone ignorar el potencial de la música para la integración de las competencias, y la mejora de los resultados educativos en los niños.

Son muchos los beneficios de la música, dice Vázquez (2020), no solo contribuye a bajar la ansiedad y mejorar la frecuencia cardíaca. No obstante, interpretar música tiene mayores ventajas, pues va más allá de la escucha, poniendo en acción cuerpo y mente. Este autor cita un estudio realizado con niños de entre 4 y 6 años, que con solo un año de clases musicales mostraron un desarrollo cerebral más avanzado y una memoria más amplia. Además, la música les hizo mejorar en alfabetización, la memoria verbal, las matemáticas, el procesamiento visoespacial y el coeficiente intelectual.

Peñalba (2017) defiende la importancia de la música en la escuela, a través de una importante investigación desde la argumentación de las neurociencias. A través de artículos, respaldados por importantes revistas, así como las aportaciones de determinados congresos, esta autora fundamenta la necesidad de tomar la música en serio, como un recurso y una herramienta fundamental en la educación, además de su capacidad de transformación social. Por otra parte, cabe añadir las importantes aportaciones que la neurociencia ha realizado en los últimos años, en el terreno de la educación musical.

Durante años, las clases de música han sido las menos valoradas de los currículos escolares, dice Kalivretenos (2015). No obstante, la música ha demostrado ser muy beneficiosa para el rendimiento académico. En este sentido, debería ser obligatoria en todas las escuelas debido a los beneficios académicos, sociales y personales que proporciona. Según este autor, la educación musical mejora la comprensión y respuesta en el resto de las materias no musicales, haciendo referencia a un estudio sobre más de 25 000 estudiantes, donde los estudiantes de música obtuvieron un promedio del 63% más que el resto de los estudiantes. Esto también repercute en las pruebas de acceso a las universidades, señala este autor, y, consecuentemente, con el logro académico y laboral. Por tanto, y como afirma Paul Harvey (en Kalivretenos, 2015), se está gastando en la actualidad 29 veces más en ciencia que en artes.

Samsudin et al. (2019) elaboraron un estudio cualitativo sobre la incidencia de la música y el movimiento en las matemáticas, en niños de preescolar, las evidencias mostraron que los niños mejoraron en la atención y comprensión, además de enriquecer sus emociones, siendo las conclusiones, según el autor, que los maestros de preescolar deberían variar sus enfoques de enseñanza, incorporando la música y el movimiento en sus clases. Moreno et al. (2011) realizaron un estudio para conocer los efectos de la música en las habilidades de alfabetización de los niños, con una muestra de 70 niños, y un programa de capacitación de 20 días. En sus conclusiones señalaron que el entrenamiento musical parece beneficiar ciertas habilidades necesarias para la lectura.

A partir de la investigación de Hobson (2009) se revela la importancia de la participación activa de la música en edades tempranas. En su trabajo, este autor señala que la música mejora las capacidades en una serie de áreas de aprendizaje fundamentales, aunque lamentablemente, comprobó que solo el 39% de los participantes habían estudiado música, por lo que reivindica que la educación musical debe estar en los planes de estudio y disponible para todos. Compartimos

con este autor, la necesidad de una educación musical en la escuela para que los niños mejoren no solo en creatividad, sino también en el aprendizaje del resto de materias y asignaturas.

La Arts Education Partnership (2011), realizó una revisión sobre los estudios fundamentados en evidencias de alta calidad, que mostraron los resultados de aprendizaje de estudiantes con una educación en y a través de la música. Los resultados muestran rotundamente que la educación musical provee a los estudiantes de habilidades fundamentales para aprender y mejorar en otras materias o asignaturas, así como para desarrollar capacidades, habilidades y conocimientos fundamentales para el éxito en la vida. En esta publicación se detallan los siguientes beneficios:

- Mejora las habilidades motoras finas
- Prepara el cerebro para el logro
- Fomenta la memoria de trabajo superior
- Cultiva mejores habilidades de pensamiento
- Mejora el recuerdo y la retención de información verbal
- Mejora el rendimiento matemático
- Aumenta las habilidades de lectura y artes del lenguaje inglés
- Mejora los puntajes promedio del SAT (examen estandarizado que se usa extensamente para la admisión universitaria en Estados Unidos)
- La educación musical desarrolla las capacidades creativas para el éxito a lo largo de la vida:
 - Agudiza la atención del estudiante
 - Fortalece la perseverancia
 - Equipamientos los estudiantes sean creativos
 - Apoya mejores hábitos de estudio y autoestima

Según Schellenberg (2005), escuchar música, por una parte, conduce a un mejor rendimiento en una variedad de pruebas cognitivas, por otra parte, las lecciones de música en la infancia benefician en aspectos intelectuales de los niños.

Como señala Levitin (2006), la actividad musical involucra a casi todas las regiones del cerebro que conocemos, y casi todos los subsistemas neuronales.

Propuesta metodológica

Se plantea un estudio cuantitativo, cuasiexperimental, con un diseño de grupos comparativos (grupo experimental y grupo control), con pretest y postest. Se complementa con recolección de datos neurofisiológicos mediante electroencefalografía (EEG) no invasiva.

- La muestra deseada es de 120 estudiantes de entre 7 y 9 años.
- Grupo experimental: 60 estudiantes que recibirán formación musical estructurada (1 hora semanal durante un año escolar).
- Grupo control: 60 estudiantes sin formación musical adicional.
- Selección: muestreo intencional de escuelas públicas con características sociodemográficas similares.

Instrumentos

- Evaluaciones académicas:
 - Pruebas estandarizadas en diferentes asignaturas/materias.
- Pruebas cognitivas:
 - Matrices progresivas de Raven (razonamiento lógico).
 - Subpruebas del WISC-V (memoria de dígitos, comprensión verbal).
 - Test D2 (atención selectiva y concentración).
- Registro neurofisiológico con EEG:
 - Uso de diademas EEG portátiles (como Muse o Emotiv) para medir la actividad eléctrica cerebral en tareas de atención, memoria y reposo.
 - Se realizarán 3 mediciones por participante: al inicio (pretest), mitad de curso (intermedia) y al final (postest).
 - Los datos permitirán observar patrones de activación cortical vinculados a funciones ejecutivas y estados atencionales.
- Cuestionarios a docentes:
 - Para recoger percepciones sobre atención, comportamiento, progreso y motivación de los estudiantes.
- Registro de asistencia a clases musicales (para controlar la fidelidad del programa musical).

Procedimiento

- Evaluación inicial (pretest) académica, cognitiva y EEG.
- Implementación del programa musical (grupo experimental) durante un curso escolar.
- Registro continuo de asistencia y observaciones docentes.
- Evaluación intermedia EEG (mes 5).
- Evaluación final (postest): pruebas académicas, cognitivas y EEG.
- Análisis de resultados mediante pruebas estadísticas (t de Student, ANOVA de medidas repetidas) y correlaciones entre activación EEG y mejoras cognitivas/educativas.

Análisis cualitativo adicional

- Entrevistas semi-estructuradas a docentes de ambos grupos para recoger percepciones cualitativas sobre la conducta, atención y progreso académico de los alumnos.

Limitaciones esperadas de la propuesta

- No se pueden controlar todos los factores externos que influyen en el rendimiento académico (ambiente familiar, salud, etc.).
- Diferencias en la calidad de la enseñanza musical entre docentes o centros.

Protocolo ético

La investigación respetará rigurosamente los principios éticos establecidos en la Declaración de Helsinki y las normativas nacionales sobre estudios con menores de edad. Se prestará especial atención al resguardo de la integridad física, psicológica y emocional de los participantes.

El proyecto será evaluado y aprobado por un comité de ética institucional, garantizando la idoneidad del protocolo con menores y el uso responsable de tecnologías.

En cuanto a confidencialidad y protección de datos, se puede mencionar lo siguiente:

- Todos los datos personales y resultados serán anonimizados y codificados, cumpliendo la legislación española vigente en protección de datos.
- Los registros EEG y demás evaluaciones serán almacenados en servidores seguros, accesibles solo al equipo de investigación.

- Los resultados se reportarán de forma agregada, sin identificar individualmente a ningún participante.

Consentimiento informado

- Se solicitará consentimiento informado por escrito a los padres o tutores legales, explicando claramente los objetivos del estudio, los procedimientos, la voluntariedad de la participación y el derecho a retirarse en cualquier momento sin consecuencias.
- Se obtendrá también el asentimiento verbal de los niños participantes, adaptado a su nivel de comprensión.

Uso del EEG

- Las diademas EEG utilizadas son no invasivas, seguras y aprobadas para uso educativo/investigativo, sin emisión de radiación ni efectos secundarios.
- Se explicará a padres y estudiantes que el EEG solo registra actividad eléctrica superficial del cerebro y no implica ningún tipo de estimulación ni riesgo físico.
- Se asegurará que el uso del dispositivo sea breve, cómodo y en un ambiente relajado, bajo supervisión de profesionales.

Seguimiento y acompañamiento

Se informará a los padres de los resultados generales y se ofrecerá una devolución educativa a las escuelas participantes.

Tabla 1

Proceso metodológico propuesto para el estudio

Fase	Actividad	Instrumentos	Participantes
1. Diseño del estudio	Definición de objetivos y variables- Selección del diseño de cuasiexperimental con grupo control y experimental	Revisión documental- Matriz de operacionalización de variables	Equipo de investigación
2. Selección de muestra	Selección de 120 estudiantes (60 grupo experimental y 60 grupo control)- Consentimiento	Criterios de inclusión/exclusión- Formatos de consentimiento	Estudiantes de primaria (7 a 9 años) Padres o tutores

	informado de padres y tutores		
3. Evaluación inicial (pretest)	Aplicación de pruebas estandarizadas para medir habilidades cognitivas y rendimiento académico	Pruebas psicométricas (ej. WISC subpruebas)- Evaluaciones escolares	Grupo experimental y grupo control
4. Intervención	Implementación de clases de música semanal durante un ciclo escolar (9 meses)	Programa de formación musical diseñado por especialistas- Registro de asistencia	Grupo experimental Profesores de música
5. Evaluación final (postest)	Reaplicación de pruebas estandarizadas- Comparación con los resultados del pretest	Mismos instrumentos que en fase 3	Grupo experimental y grupo control
6. Análisis de datos	Análisis estadístico comparativo (intra e intergrupos)- Identificación de efectos significativos	Software estadístico (SPSS, R, etc.)	Equipo de investigación
7. Interpretación y difusión	Elaboración de conclusiones- Redacción de informe final- Presentación de resultados en congresos y artículos	Informe técnico- Publicaciones científicas	Equipo de investigación

Nota: elaboración propia

Resultados esperados

Se prevé que los estudiantes del grupo experimental, que recibirán formación musical durante un curso escolar, presenten mejoras significativas en comparación con el grupo control. Se espera un incremento en las calificaciones de materias como matemáticas y lengua, tal como señalan Kalivretenos (2015) y la Arts Education Partnership (2011). Estas mejoras serían atribuibles al desarrollo de funciones cognitivas asociadas al aprendizaje musical, como la atención sostenida, el razonamiento lógico y la memoria.

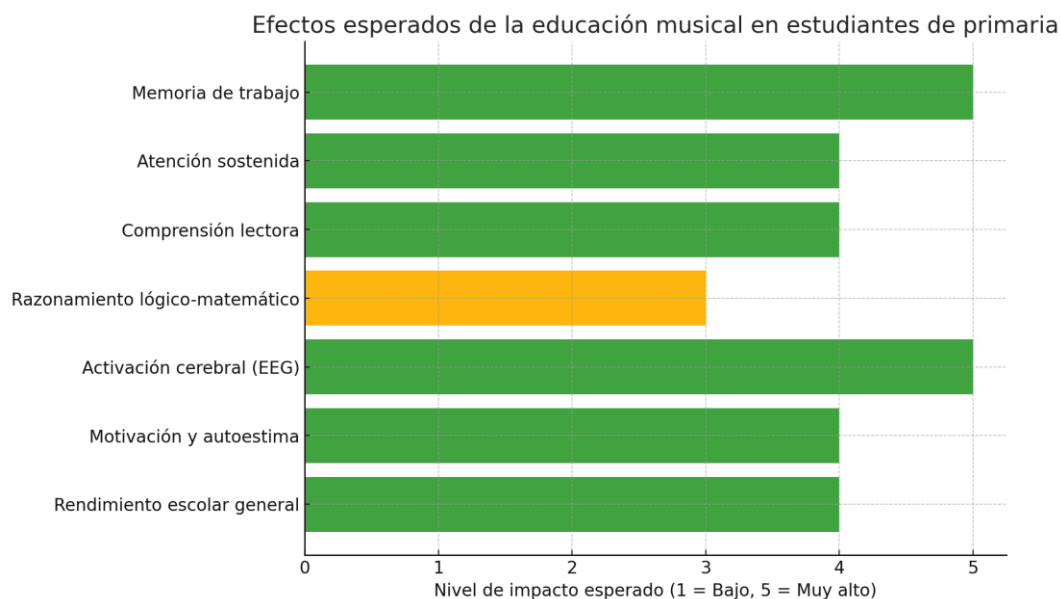
Se anticipa un mejor desempeño en pruebas de memoria de trabajo, atención selectiva y razonamiento verbal, en línea con los hallazgos de Moreno et al. (2011), Samsudin et al. (2019) y Schellenberg (2005). Estas mejoras también se reflejarían en los resultados de las pruebas WISC-V y D2.

Mediante el uso de diademas EEG, se espera detectar un aumento en la actividad eléctrica asociada a funciones ejecutivas (zonas frontales del cerebro) durante tareas cognitivas, especialmente en estudiantes del grupo experimental. Esto apoyaría la hipótesis de un efecto positivo de la música en la neuroplasticidad, como proponen Levitin (2006) y Peñalba (2017).

Se prevé que los estudiantes del grupo experimental muestren mayor motivación, confianza y concentración, así como una reducción en indicadores de ansiedad, tal como indica Vázquez (2020). Esto se recogerá a través de observaciones docentes y cuestionarios.

Figura 1

Efectos esperados de la educación musical en estudiantes de primaria



Nota: elaboración propia, a partir de la literatura revisada

Correlación entre actividad musical y competencias transferibles

Finalmente, se espera demostrar que la práctica musical sistemática tiene efectos transferibles, no solo dentro del ámbito artístico, sino también en habilidades clave para la vida escolar y futura, confirmando lo planteado por Stoddart y Crosier (2018) y la Arts Education Partnership (2011).

Discusión y conclusiones

Los resultados esperados de esta investigación buscan reforzar el creciente consenso académico sobre los beneficios de la educación musical en el desarrollo cognitivo y académico. En coherencia con los trabajos de Schellenberg (2005), Levitin (2006) y Vázquez (2020), se

interpreta que la música no debe ocupar un lugar marginal en el currículo escolar, sino funcionar como elemento clave para potenciar el aprendizaje significativo. La posible mejora en áreas como memoria, atención y lenguaje en el grupo experimental coincide con los hallazgos de Moreno et al. (2011), quienes identifican una estrecha relación entre entrenamiento musical y habilidades prelectoras. Asimismo, el uso de EEG permitiría evidenciar cambios en la actividad cerebral relacionados con funciones ejecutivas, especialmente en regiones frontales, fortaleciendo la idea de que la música puede ser estimulante a nivel neurofisiológico (Levitin, 2006; Peñalba, 2017).

La incorporación de datos neurofisiológicos mediante diademas EEG añade rigor al análisis, permitiendo observar el efecto de la música más allá del rendimiento académico superficial. Esto permite abordar el aprendizaje desde una perspectiva integradora, que contempla la dimensión cognitiva, emocional y cerebral del niño. En este sentido, también se pretende contribuir al debate sobre la desigual presencia de la música en los sistemas educativos. Tal como lo argumentan Kalivretenos (2015) y Hobson (2009), es urgente replantear las políticas educativas que relegan las artes, pese a su demostrado valor pedagógico. La presente investigación, de confirmarse sus hipótesis, evidenciaría que la música no es un lujo curricular, sino un derecho formativo esencial.

Entre las limitaciones, se contempla que los efectos puedan variar según la intensidad del programa musical, la experiencia docente o el contexto sociocultural. Además, el análisis EEG requiere interpretaciones prudentes y complementarias con datos conductuales y académicos.

Por otra parte, la práctica musical sistemática mejora el rendimiento académico y el desarrollo cognitivo, especialmente en funciones ejecutivas como la memoria de trabajo, la atención sostenida y el razonamiento verbal. La evidencia neurofisiológica mediante EEG puede apoyar científicamente la inclusión de la música en la educación primaria, mostrando correlaciones entre la actividad cerebral y el desempeño en tareas escolares. La educación musical no solo tiene valor artístico, sino que constituye una herramienta pedagógica poderosa y transferible a múltiples áreas del conocimiento, como las matemáticas, el lenguaje y la lectura. Es necesario que los sistemas educativos revaloricen e integren la música como parte estructural del currículo, en lugar de tratarla como una asignatura optativa o secundaria. La investigación plantea una aportación innovadora y rigurosa, que une psicología cognitiva, neurociencia y pedagogía, contribuyendo al diseño de prácticas educativas más completas, inclusivas y basadas en evidencias.

Referencias

- Arts Education Partnership. *Music Matters: How Music Education Helps Students Learn, Achieve, and Succeed*. (2011). Arts Education Partnership. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED541070.pdf>
- Hobson, D. (2009). Why Music Matters in Schools [online]. *Teacher: The National Education Magazine*, (Sept 2009), 48-50. <https://search.informit.com.au/documentSummary;dn=043831416203441;res=IELAPA>
- Kalivretenos, A. (18 de marzo de 2015). The importance of music education. *The Humanist.com*. <https://thehumanist.com/features/articles/the-importance-of-music-education>
- Levitin, D. J. (2006). *This is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. Dutton. <https://goo.su/PJH5tD>
- Mestres, M. (30 de mayo de 2025). David Bueno, biólogo, señala la asignatura escolar que ignoramos en España y que ayuda a que los niños sean más inteligentes: “Es gimnasia cerebral”. *La Vanguardia*. <https://goo.su/6ucy8hW>
- Moreno, S., Friesen, D. y Bialystok, E. (2011). Effect of Music Training on Promoting Preliteracy Skills: Preliminary Causal Evidence. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 29(2), 165–172. <https://doi.org/10.1525/mp.2011.29.2.165>
- Peñalba, A. (2017). La defensa de la educación musical desde las neurociencias. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 14, 109-127. <https://doi.org/10.5209/RECIEM.54814>
- Samsudin, M., Bakar, K. y Noor, N. (2019) The Benefits of Music and Movement in Early Mathematics. *Creative Education*, 10, 3071-3081. <https://doi.org/10.4236/ce.2019.1012231>
- Schellenberg, E. G. (2005). Music and Cognitive Abilities. *Current Directions in Psychological Science*, 14(6), 317-320. <https://doi.org/10.1111/j.0963-7214.2005.00389.x>
- Vázquez, C. (13 de febrero de 2020). Estos son los grandes beneficios de tocar un instrumento musical desde niños. *El Diario.es*. <https://cutt.ly/Fyo9WYI>



RENACIMIENTO MAYA
YUCATÁN
GOBIERNO DEL ESTADO | 2024 ♦ 2030



**DIRECCIÓN DE
INVESTIGACIÓN**
UNAY