



**Título:**

*“Experiencia docente en el músico profesional, una cuestión de reconfiguración en la identidad”*

---

**Reflexión sobre la acción de la enseñanza musical**

**Maestría en Desarrollo Educativo; Línea de Educación Artística**

**Sustenta: Licenciada Janitzio De la Concha Pichardo**

**Directora de tesis: Maestra Alma Eréndira Ochoa Colunga**



## INDICE

- ***“Experiencia docente en el músico profesional, una cuestión de formación de identidad”***

Introducción.....Pág. 6

- ***Protocolo de la investigación***

Justificación.....Pág. 10

Planteamiento del problema .....Pág. 12

Preguntas de investigación.....Pág. 15

Objetivos generales.....Pág. 16

Objetivos específicos.....Pág. 16

### ***Capítulo I***

#### ***“Aproximaciones teóricas en el estudio del músico como docente”***

1.1 Estado del arte relacionado a la investigación de la enseñanza musical:

Formación, egreso y su vinculación a

la construcción de la identidad profesional.....Pág. 18

1.2 Consideraciones y líneas de investigación:

comentarios finales en el estado del arte.....Pág. 26

Cuestiones de formación musical.....	Pág. 27
La profesionalización del músico al salir de las escuelas especializadas...	Pág. 30
El perfil del maestro-músico, al adquirir estas nuevas destrezas, propias de la enseñanza.....	Pág. 31
1.3 El músico-maestro: Argumento teórico de la reconfiguración de la identidad.....	Pág. 33

## **Capítulo II**

### ***“Construcción de imágenes y significados a través de las interacciones sociales personales y de trabajo”***

2.1 Cuestiones de identidad:	
¿Quién eres? Y ¿Cómo te reconocen los demás? .....	Pág. 37
2.2 La identidad definida por los otros y la construcción social de la realidad...	Pág. 40
2.3 Experiencias y saberes especializados: la identidad profesional.....	Pág. 42
2.4 Identidad laboral: Interacciones del sujeto en el mundo del trabajo.....	Pág. 43
2.5 Trayecto laboral y su relación con el descubrimiento de la identidad docente.....	Pág. 46
2.6 ¿Quién es el músico profesional? : Breve descripción y aproximación al autoconcepto de este artista.....	Pág. 49
2.7 La identidad del profesorado de música; Una postura de adaptación profesional continua.....	Pág. 53

2.8 Construcción y reconstrucción de los saberes y las prácticas en el músico profesional.....	Pág. 55
---	---------

### **Capítulo III**

#### ***“La enseñanza musical y los enfoques cualitativos en la metodología de la investigación”***

3.1 La educación y el arte en el estudio cualitativo: Características de la investigación.....	Pág. 59
3.2 Conexiones e interacciones del sujeto; investigación cualitativa y su relación con la experiencia.....	Pág. 61
3.3 Experiencia individual y subjetiva; el enfoque fenomenológico como método de investigación.....	Pág. 63
3.4 Filosofía, enfoque y método: origen y cualidades a propósito de la fenomenología.....	Pág. 64
3.5 Técnicas y procedimientos en la investigación: la entrevista, los significados y la interpretación .....	Pág. 67
3.6 Hechos, acciones y vivencias; Narrativa e identidad en la investigación educativa.....	Pág. 70
3.7 La interpretación, la experiencia y la importancia del texto; El análisis del discurso y las aproximaciones fenomenológicas.....	Pág. 73
3.8 Interpretación y presentación del perfil profesional; Características de los participantes entrevistados.....	Pág. 75

3.9 Sujeto, espacio y desarrollo de las entrevistas; En dónde, cómo se realizaron y qué situaciones se desarrollaron en el proceso.....Pág. 82

## **Capítulo IV**

### **“El corazón de la investigación; análisis de datos en el músico docente”**

4.1 Comprender, describir y analizar; ¿cómo se hace el análisis de datos? ...Pág. 89

4.2 Experiencias significativas en la formación de la carrera musical.....Pág. 96

Reflexiones acerca de la formación musical ¿De que manera la formación que recibe un intérprete abona a la experiencia de enseñar?.....Pág. 103

4.3 ¿Qué sucede al egresar de las escuelas especializadas?.....Pág. 105

Reflexiones acerca del egreso y la profesionalización del músico ¿Cuáles son las repercusiones de no contar, con un bagaje conceptual y práctico de pedagogía musical?.....Pág.112

4.4 Problemáticas de transmisión en el conocimiento musical.....Pág.113

Reflexión acerca de la experiencia docente ¿Cuáles son las expectativas que encuentra el músico profesional al ser maestro?.....Pág.121

4.5 El “ser músico”, identidad profesional del artista. ¿Quién es el músico para él, y los demás?.....Pág. 123

Reflexiones metodológicas y analíticas de la investigación

¿Cómo asume el músico profesional una identidad laboral al estar en el ámbito educativo?.....Pág. 139

**“El músico – maestro; resignificación del aprendizaje en la identidad”**

***Conclusiones y comentarios finales de la investigación***.....Pág. 146

**Bibliografía** .....Pág.153

**Anexos (entrevistas de la investigación)**.....Pág. 165

## ***“Experiencia docente en el músico profesional, una cuestión de formación de identidad”***

### Introducción

El recorrido teórico, analítico y descriptivo que propone este trabajo, se conforma desde el reconocer que la disciplina musical conlleva muchos beneficios en diferentes perspectivas, por ejemplo desde el beneficio de trabajarla como parte del desarrollo personal, de tipo estético y racional, como insumo de goce y disfrute, como terapia, etc., pero que pasa al hablar de ella desde el ámbito laboral, donde este ejercicio para los músicos profesionales no sólo se centra en el tocar un instrumento musical como fuente principal de desarrollo, sino que existen muchas otros espacios en donde es posible desenvolverse laboralmente.

El ser músico intérprete, por lo general antepone el sueño de ejercer en una orquesta, un ensamble o como solista, pues su área es la interpretación, no obstante esta preparación artística posibilita abarcar otras opciones de desempeño profesional, como es el caso de la docencia musical. Parte del problema que analiza esta investigación, se relaciona directamente con el músico profesional que está implícito en la docencia y necesita formar, comprender y desarrollar una nueva identidad como músico-docente.

A este propósito y para dar inicio al capítulo del marco teórico, se presenta el estado del arte de la investigación, donde se tomaron diversos referentes teóricos, con base a estudios, tesis, artículos y conferencias relacionados al tema. Dichos trabajos reflexionan la función de la institución especializada en la formación del músico y su influencia a la hora de dar clases. Es así que se forma el primer capítulo, el cual abarca temas como: el modelo de enseñanza llamado de conservatorio y los planes de estudio centrados en el conocimiento musical, con autores como Pérez (2007), Mateiro (2010), y Díaz (2015).

Otro tema que se resaltó en este apartado fue el egreso y la profesionalización del músico, con autores como Concha (1999), Llano (2002), y Vilar (2008). Para resaltar la línea que apoya la reconfiguración de la identidad en el músico se encuentran los autores Pérez (2007), Esteve (2006), Fillottrani (2010) y Zabalza (2003).

En este sentido, y también desde el marco teórico de este estudio, se habla de las inconsistencias que existen en la formación musical en el nivel superior, la cual se enfoca en preparar profesionales intérpretes de música que no están del todo capacitados para ejercer en el ámbito educativo, este hecho es una situación problemática y parte de las dificultades de asumir una identidad docente, pues trabajar desde el saber cuáles son las funciones y expectativas a desarrollar permite tener una mejora profesional es decir, una manera más eficaz y efectiva de abordar por ejemplo, el área educativa. Las profesiones bien encausadas a la práctica se han hecho esenciales para el funcionamiento mismo de nuestra sociedad. Siguiendo estos preceptos y desde la investigación de Donald Schön (1997), Michaud (1992), Gibbons (1997), Barnett (2002), y Pacheco (2008), se hace un referente a la aproximación de la “epistemología en la práctica”, basada en lo que algunos profesionales aprenden durante la carrera y lo que hacen realmente al egresar de las universidades.

El segundo capítulo, se centra en entender el papel de la identidad profesional, en el músico que se acerca a la docencia, dando especial atención a conceptos y definiciones que pueden describir la identidad, como tal. Es así, que aspectos como: la identidad personal, la identidad profesional, la identidad docente, el autoconcepto en el músico y la identidad del músico en la docencia, se hacen presentes en estos apartados clave, que serán el parteaguas de enlace para argumentar los datos que se presenten al final de este estudio.



En el capítulo tres, el cual corresponde a la metodología, da seguimiento a las experiencias docentes de seis músicos profesionales con características específicas:

- a) Músicos que dan clases en escuelas generales, algunos aspectos que les confiere una identidad a estos participantes es que son: músicos profesionales, que viven en su mayoría de dar clases, dan la materia de música o arte, en los cuatro niveles de educación básica y media superior. Son músicos que han concluido la carrera pero, que en su desempeño profesional, han buscado otras formas de sustento laboral que no necesariamente, es a través del trabajo como intérprete.
  
- b) Músicos que dan clases en escuelas profesionales, algunas características de estos participantes los describe como: músicos que viven de la interpretación musical principalmente, y que complementan su desarrollo profesional, con el dar clases. Son músicos profesionales que se desempeñan en las orquestas del país, que trabajan en grupos de cámara o como solistas, es decir la llamada “elite del panorama musical profesional”.

La estructura de la investigación, hablando en términos metodológicos, es de tipo fenomenológica, es decir que se toma como centro el significado de las experiencias y valores humanos, el punto de vista interno e individual de las personas y el ambiente en el que ocurre el fenómeno estudiado. Desde esta misma postura metodológica, se decide formular una entrevista semiestructurada, con el fin de indagar a través de las narraciones de los músicos participantes, cómo es que se asume el músico profesional en la enseñanza.

En este sentido, se toman algunas ideas y teorías de interpretación ya sea de tipo social, hermenéutico o fenomenológico, las cuales ayudaron a describir cómo se vive una experiencia, así como a ciertos procesos de interacción social que influyen en la vida cotidiana y profesional de un sujeto, no solo en la concepción que este tenga de sí mismo y su entorno, sino también en la construcción de una identidad personal. Por lo que autores como Schütz, Berger, Luckmann y Ricoeur, fueron de apoyo para la resignificación de las pequeñas narraciones o relatos de las experiencias docentes, que los colegas y maestros de música compartieron en este trabajo de investigación.

Ya para el cuarto capítulo, se presenta el análisis de datos, que está enfocado a definir esa “realidad” académica y profesional de los músicos docentes. De tal forma y desde el enfoque fenomenológico, se pretende lograr que varias “realidades” confluyan; es decir, una “realidad” será la de los músicos profesionales (la experiencia narrada), otra será una visión personal (la interpretación) y por último otra “realidad” es la que se producirá mediante la interacción de los participantes y el investigador a través de las entrevistas (resignificación del fenómeno a estudiar). Estas “realidades” son las fuentes de datos que logran introducir a las experiencias docentes individuales de los participantes; así como a la construcción del conocimiento del fenómeno estudiado. Este análisis de datos obtenido de las entrevistas, permite dar sentido y significado a los relatos de los participantes, se habla entonces, de tomar en cuenta la observación de las perspectivas interpretativas, las vivencias y experiencias laborales de estos artistas.

En complemento a lo anterior y desde la teoría de la comunicación de Habermas (1988), se le da foco al lenguaje (los relatos), en busca de la comunicación y el entendimiento de un contexto determinado de interacción, como lo es el ámbito de la enseñanza musical. El autor habla entonces de “cooperación interpretativa”. Es así que cuando los participantes de esta investigación, relataron a través de las entrevistas realizadas, ese saber personal que los caracterizaba, estuvieron compartiendo al mismo tiempo la pertenencia que tienen al colectivo musical y a su propia identidad como profesionales.

Para concluir esta investigación se presentan las reflexiones a este trabajo que engloban las perspectivas utilizadas para analizar como el músico profesional, vive la experiencia de la enseñanza musical y adquiere una identidad. Así mismo, al final se señala la bibliografía y se añaden los anexos, que se conforman por las entrevistas realizadas.

## **Protocolo de la investigación**

### ***Justificación***

La formación académica del músico –la cuál dura alrededor de 8 a 10 años-, implica abordar cursos como: solfeo, armonía, conjuntos corales, prácticas orquestales, música de cámara, análisis de las formas musicales, entrenamiento auditivo, por mencionar sólo algunas de las materias del programa. Dichas asignaturas, muestran desde sus planes de estudio que la finalidad de esta formación se dirige principalmente hacia la especialización en la interpretación del instrumento elegido; así como, el desarrollar las distintas posibilidades de la interpretación musical. Por ende, los mencionados aprendizajes se enfocan a la adquisición de los saberes como: la lectura rítmico-melódica, el entrenar el oído interno, la entonación, la construcción y el análisis de las distintas estructuras de composición, y por supuesto el lograr un dominio del instrumento, ya sea como solista, en conjunto, como acompañante, o con la orquesta.

Si bien el músico profesional desarrolla múltiples conocimientos y habilidades; en esta formación no se encuentra la opción de acercarse a conocer las formas y procesos involucrados en el ejercicio de educar a otro individuo, lo que puede implicar para el alumno, una desventaja si su campo de trabajo está dirigido hacia la educación, ya que esto implicaría

emprender una búsqueda personal sobre las formas que se establecen para la enseñanza y el diseño de estrategias y técnicas, que son temas no incluidos en la mayoría de planes y programas de las licenciaturas en ejecución o interpretación musical; no obstante, esta situación arroja una problemática a futuro pues estos “desajustes” son muy notorios cuando el músico interprete realiza un trabajo dentro de la práctica educativa, es decir, los músicos (pianistas, flautistas, violinistas, etc.) están en desventaja al intentar dar clases en educación básica, media superior o bien superior, lo que expone un problema de capacitación y profesionalización para enfrentar estos ámbitos laborales a la par que frente a este panorama el músico necesariamente debe diversificar su labor hacia el terreno educativo.

Ahora bien, a menudo la inserción para trabajar en el ámbito educativo ocurre cuando el músico está aún en su propia formación, es decir, trabaja y estudia lo que le enfrenta a la situación de resolver el cómo dar clases y cómo enfrentar los retos y desafíos del trabajo educativo, considerar estas necesidades podría requerir ajustar su propia identidad profesional, pues los músicos intérpretes fueron formados para hacer música y no para enseñar.

De esta manera, se resaltan dos puntos de partida en el planteamiento de esta investigación: El primero es el reconocimiento de la estrecha y continua relación entre la educación, el arte, y los procesos de enseñanza-aprendizaje, y el segundo nos vislumbra a reconocer que en la educación superior en música, no siempre hay una correspondencia entre los programas de estudio, los conocimientos adquiridos y la vida laboral real, lo que conlleva a redirigir la mirada a una complicación que puede afectar la adecuación de la identidad profesional de un músico que participa en el escenario de la enseñanza musical.

Por esta razón, esta investigación se encamina a reflexionar cómo logra el músico profesional acercarse al escenario laboral de la educación, ya que este perfil es diferente al de su carrera como interprete; en este sentido, es importante reconocer las distintas acciones

que desarrolla para articularse en este nuevo rol de profesionalización, el cual adquiere otro sentido en el terreno educativo y desde esta perspectiva, reconocer los llamados ajustes de identidad, dentro del ámbito laboral, los cuales se requieren para enseñar cualquier disciplina, por lo que todos estos procesos que le acercan y le mantienen en la práctica educativa de alguna manera establecen una nueva identidad.

Es así, que el estudio que aquí se presenta, está dirigido a todos los interesados en la educación musical, la educación artística, el área pedagógica y los estudios basados en la experiencia; así como a aquellos implicados en el diseño curricular de los planes académicos de las escuelas especializadas en el nivel superior.

### ***Planteamiento del problema***

Esta investigación se propone describir la forma en que los músicos profesionales viven los procesos de formación, egreso y profesionalización, no desde su línea de formación en interpretación sino a través de la experiencia docente musical, así como dar cuenta de que la inmersión laboral del músico en el ámbito educativo, puede provocar un proceso de reconstrucción social en la profesión y de la identidad de este artista como tal. Es decir, cuando se habla del quehacer docente en un músico, se habla de reconocer la adquisición de otros importantes saberes, (mencionado antes, como ajustes de identidad), estos conocimientos se podrían relacionar con el resignificar la experiencia de la enseñanza, el buscar la conexión de esta con los saberes musicales, y reconocer la correlación que se pueda tener con otras disciplinas, entre otras cosas. De esta forma y tomando en cuenta estos enunciados, se puede decir que el músico profesional, cuando se ve inmerso en la enseñanza, requiere darle una nueva visión de abordaje a su disciplina y a su identidad.

Al respecto conviene decir que hoy día, se puede observar que la mayoría de las escuelas profesionales mantienen una inconsistencia entre lo que promueve (la formación especializada) y las necesidades que el alumno requiere solucionar. Shön (1997), menciona que las universidades, en general, no se dedican a la producción y distribución del conocimiento fundamental que se pueda relacionar a la práctica laboral, por lo que hay una distancia significativa entre lo que se aprende, y lo que se requiere para el ámbito del trabajo; esto puede representar una desventaja en el empleo de los músicos en general, pues se observa como las profesiones se ven desplazadas de acuerdo a la oferta y la demanda laboral.

Por lo que se puede decir que las situaciones que rodean el ejercicio profesional del músico, suponen la existencia de una desvinculación general entre las escuelas de arte y el mundo laboral. Pues al parecer se estudia sobre algo que pocas veces tendrá una proyección real en el mundo del trabajo; es decir, ya que no existen muchas orquestas, agrupaciones o bien escenarios que remuneren la práctica del interprete, es posible que los músicos se cuestionen lo siguiente: ¿Cómo se construyen y se modifican las expectativas laborales de estos profesionales?, o ¿Cómo influyen en este proceso los trabajos musicales que muchos realizan en su etapa formativa?

Para intentar dar respuesta a estas preguntas esta investigación intenta reconocer los diversos aspectos que tiene el ejercicio profesional del músico, antes, durante y después del egreso de estos artistas, así como dar cuenta de las distintas situaciones y experiencias que en muchas ocasiones provocaron ciertos cambios en su escenario de trabajo y por lo tanto en la conformación de su identidad profesional. Para Prieto (2004), el “indagar en nuestros procesos de formación y como estos se conforman en el desenlace laboral, favorece la configuración del ser histórico, dándole significado como actor y sujeto crítico” (p.30), que impulsa cambios visualizados como necesarios para mejorar el desempeño profesional, “apoyando, así el proceso de construcción social de la profesión y de la identidad” (p.30).

Para examinar estos aspectos, el enfoque de la presente investigación se centra en conocer un fragmento de la realidad en la enseñanza musical que atraviesan diversos maestros con distintas experiencias y años de servicio en la educación; estos fragmentos serán analizados por medio de entrevistas en las cuales se solicitara que narren sus vivencias, y experiencias personales en torno a aspectos que se consideran necesarios para comprender su implicación en la docencia, por lo que se encontrarán las referencias de un grupo de 6 músicos profesionales que han sido invitados a participar como entrevistados. La opinión de estos músicos, cada uno con distinta especialidad, se enfocara a compartir como trabajan en la docencia desde sus propios espacios educativos, señalando las incertidumbres, las dudas, los problemas, las trabas, las certezas, y las soluciones que determinan su propia vivencia como estudiantes, como profesionales y como maestros de su disciplina.

Los entrevistados participan de la docencia musical en diversos niveles educativos, que van desde escuelas públicas de enseñanza general, hasta ser profesores de algunas de las instituciones especializadas del país, como son en este caso: La Facultad de Música de la Universidad Autónoma Nacional (UNAM) o La Escuela Superior de Música, del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

En este sentido, además de dar a conocer algunos de los procesos internos que vive el músico como maestro, es pertinente dar cuenta de las experiencias musicales que logran a través de su enseñanza. El “darnos cuenta” de cómo se percibe y se vive la música dentro del contexto escolar, podría ser una de las claves para darle sentido a la identidad que va adquiriendo el intérprete con su participación en el trabajo escolar. Por ello es necesario describir y analizar una parte de la construcción de la realidad educativa, vista desde el panorama de la enseñanza musical, tomando en cuenta los cambios que ocurren en relación a los saberes, así como las actitudes y las nuevas miradas que un músico tiene que formar para reconfigurar la identidad profesional, a través de la experiencia docente.

Dentro de este contexto se reconoce que, para el artista, los procesos de inmersión al trabajo educativo exigen adecuaciones de pensamiento, conocimiento y ajustes de la propia identidad como músico profesional.

Por consiguiente, este trabajo procura dar voz a estos artistas que describirán qué pasa al salir de las escuelas especializadas, cómo viven el tránsito del ejercicio laboral y cómo se ha ido estructurando esta construcción y reconstrucción de la identidad profesional, en y desde la música y qué implicaciones de este proceso puede o no influir en la manera de generar un propio estilo de enseñanza musical. “La memoria y voz de los protagonistas, conforman la fuente que permite una aproximación al contexto, y las condiciones históricas, así como a los entramados sociales, y culturales” (Popkewitz, 2000, p.147). Desde esta perspectiva y tomando en cuenta todo lo anterior, se plantean las siguientes preguntas de investigación.

### ***Preguntas de investigación***

1. ¿De que manera la formación que recibe un intérprete abona a la experiencia de enseñar?
2. ¿Cuáles son las repercusiones de no contar, con un bagaje conceptual y práctico de pedagogía musical, al estar inmerso en un escenario educativo en lo laboral?
3. ¿Cuáles son las expectativas que encuentra el músico profesional al ejercer como maestro?
4. ¿Cómo reconfigura el músico profesional una identidad al estar en el ámbito educativo?



### ***Objetivos generales***

- Analizar como el músico profesional, vive la experiencia de la enseñanza musical y a la vez construye o reconstruye una identidad, desde el plano educativo. Esto con la finalidad de dar a conocer los procedimientos de reinversión en el perfil de estos profesionales, sobre todo, a la hora de dar clases, ya que dichos procesos conforman desde este punto de vista, una mirada general al como se desarrolla el quehacer docente de esta disciplina, la cual en este sentido, forma parte de la educación en nuestro país.

### ***Objetivos específicos***

- Reflexionar acerca de los procesos de formación musical profesional y las experiencias docentes de los músicos participantes.
- Entender la función de la institución especializada en la formación del músico
- Comprender el papel de la identidad profesional en el músico que se acerca a la docencia
- Indagar, cómo se asume el músico profesional en la enseñanza.

## Capítulo I

### **“Aproximaciones teóricas en el estudio del músico como docente”**

#### ***1.1 Estado del arte relacionado a la investigación de la enseñanza musical: Formación, egreso y su vinculación a la construcción de la identidad profesional.***

A continuación se presenta la síntesis de algunos estudios, trabajos y artículos, afines al tema de la investigación musical en general. Las siguientes descripciones de textos, corresponden a las propuestas de varios autores en distintos países de Latinoamérica e Iberoamérica principalmente, las cuales dan a conocer diversas posturas de investigación y se relacionan a la formación, el egreso y la situación laboral del músico profesional.

Desde el trabajo titulado “Análisis crítico sobre el quehacer docente de los músicos” (Pérez 2007, p.7) el cual hace un estudio sobre el quehacer pedagógico de los músicos costarricenses. En este artículo se hace un recuento de la historia de la educación musical costarricense y se habla de una forma de enseñanza donde predomina la influencia occidental, que ha abarcado principalmente tres ejes temáticos: el estudio técnico del instrumento, el adiestramiento rítmico y auditivo y el estudio sobre historia y teoría musicales de Europa. No obstante, la autora menciona que desde el punto de vista de las necesidades reales de la sociedad, han resultado inconvenientes en términos de construcción de la identidad, debido a que “los enfoques clasistas y positivistas de las élites dominantes no toman como base la integralidad de los sujetos en sus procesos formadores” (p.14).

En consecuencia, se originan problemas que conducen a la adquisición de una identidad difusa. Desde esta perspectiva, lo que se resalta de Pérez (2007), es que esta realidad académica de la que se habla, no escapa a “la vivencia de los profesionales de la música,

que muchas veces son el producto de la repetición inconsciente de contenidos y metodologías, que no necesariamente aportan a su inserción en la sociedad” (p.22).

En otro caso Concha (1999), habla de la importancia de evaluar en forma continua y sistemática la formación del músico profesional. La autora chilena responsable del artículo “De la enseñanza profesional del músico”, presenta un análisis dentro de dicha práctica, donde cuatro distinguidos académicos universitarios, de diferentes especialidades, opinan sobre la docencia musical de distintos niveles a partir de sus propias experiencias, señalando incertidumbres, problemas y posibles arreglos que determinan “la necesidad de cambios más o menos drásticos, en la formación musical” (p.5).

Concha (1999), comparte un estudio que hizo desde el Departamento de Música de la Universidad de La Serena (Chile), donde se discutió con algunos docentes sobre el rol del profesor de instrumento y el perfil del egresado que se forma en la mencionada institución, y comparte algunas temáticas y cuestiones que resultan relevantes en esta investigación por ejemplo: ¿Se enseña el instrumento, se enseña música o ambos? ¿Se centra el estudio de la música a través del instrumento?, la autora comenta que estas cuestiones podrían significar replantearse las preguntas de la docencia: ¿qué se enseña?, ¿para qué se enseña?, ¿a quién y cómo se enseña?, ¿cómo se evalúa, qué se evalúa? etc. Estas preguntas también, podrían conducir a replantearse la docencia artístico-musical en las instituciones de enseñanza superior.

El trabajo nombrado “Las tradiciones en la formación docente-musical en Córdoba” que hacen Fillotrani y Mansilla (2010), se divide en dos etapas, la primera presta atención a las tradiciones de formación musical en los institutos superiores no universitarios de la ciudad de Córdoba (Argentina). En una segunda parte, analizan los planes de estudios de las carreras de profesorado, y ahondan en los procesos de historización de las instituciones que ofrecen estas carreras.

En este trabajo, se refieren a dos instituciones especializadas en la enseñanza de la música: el Conservatorio Superior de Música “Félix T. Garzón” y “Collegium Nivel Superior” (también en Argentina), el propósito fue analizar cómo se privilegia lo metodológico, la relación maestro-discípulo y de igual forma los contenidos de la formación técnica instrumental, la teoría de la música, y el solfeo basado en un repertorio de música académica europea principalmente, aquella compuesta entre los siglos XVII y XIX. “Esta tradición que se presenta a sí misma como descontextualizada y universal, en general proviene de la tradición clásica europea occidental, y entiende el carácter “artístico” de la música casi exclusivamente en el ámbito de la “tradición escrita” de lo considerado “académico o culto” (Ministerio de Educación Argentino, 2009, p.49).

Desde otra investigación que presentan varios autores como: Esteve, Faubel, Zaragoza, Molina y López De Rego (2006), los cuales hacen varias observaciones al programa de docencia musical de Madrid. El fin de hacer este estudio consistió en desarrollar criterios y metodologías comparables en Europa, que garanticen la calidad de la enseñanza musical y que permitan al estudiante adquirir conocimientos que lo lleven a un “nivel de cualificación adecuado”. Ahora bien, el estudio aborda la materia musical como “colectiva e individual, y responde al perfil de lección magistral, trabajos de aula, trabajos de campo, tutorías organizadas y trabajo final” (p.35), dando a entender que lo anterior no será posible abordarlo si no se producen ciertas medidas que puedan corregir el actual sistema. Al profesor, concluyen los autores, le toca hacer la “Elaboración de una guía docente de maestro en educación musical, adaptada al programa de convergencia europea en educación superior”, (Esteve et al., 2006, p.13).

El siguiente estudio nombrado “Jóvenes músicos, formación académica y mundo laboral” (Young musicians, academia training and labour world) que hace Vilar (2008), nos aproxima a la realidad laboral que vive el músico de conservatorio, muchos de los conceptos que maneja en su trabajo pueden aportar al argumento de esta investigación por ejemplo

entre sus palabras clave están: Los conservatorios, la titulación, El desarrollo profesional, la industria musical, la vocación y el currículo.

Vilar (2008), habla de un marco de actuación en referencia al mundo laboral de la música. Desde esta perspectiva el autor traza un panorama sistemático de las profesiones musicales en las que aparecen en primer lugar, los que producen los sonidos musicales: compositores y arreglistas, intérpretes y técnicos de sonido. En segundo lugar están todos los intermediarios y facilitadores de la producción y comunicación de estos sonidos: editores (en papel y en medios audiovisuales), copistas, constructores y reparadores de instrumentos, quienes trabajan en el periodismo, la difusión y la crítica, los gestores del patrimonio musical (archiveros, bibliotecarios, conservadores, responsables de colecciones y museos, etc.), y en tercer lugar los educadores trabajando en tipos y niveles educativos de diversa índole, animadores musicales del ocio, terapeutas musicales, investigadores, gestores, managers, representantes y administradores del music business, así como, comerciantes en toda su diversidad; por no citar a los especialistas, abogados, gestores en derechos de autor y royalties, etc.

Otra aportación que nos deja el texto de “los jóvenes músicos...” se representa en los porcentajes que se desprenden de la música como un terreno profesional, ya que en este campo interactúan saberes muy diversos y muchas veces no se reconocen; aunado a que plasmando dichos porcentajes se contribuye a la importancia que la investigación musical le da al aspecto cuantitativo como forma de argumentar, desde un método científico de análisis. Es así que Vilar (2008), escribe los siguientes datos: Según un estudio realizado en 1998 en el Reino Unido, un 48% de los titulados en conservatorios británicos hasta 1991 tenían 3 o más trabajos. Sólo un 17% obtenía todos sus ingresos de un solo trabajo.

Otros datos interesantes son que un 37% obtenía un salario fijo por su ocupación principal, y que un 63% de los músicos de orquestas trabajaban regularmente en la docencia. También

se constató que entre 1981 y 1991 el autoempleo había subido del 65% al 73%. Los datos procedentes de Alemania según un estudio realizado en 2003 por la Universidad de Paderborn no difieren mucho: un 80% de los intérpretes tiene más de un trabajo y un 13% tiene trabajos no musicales. Aumenta el porcentaje de músicos que basan su carrera profesional en actividades diversificadas y disminuyen las posibilidades de un único trabajo con un salario regular. Todos estos datos escritos en el texto, son una aportación de Janet Mills, presentada en una de sus ponencias del simposio “The Working Musicians” (2006), lo que ha compartido la autora, se simplifica en que “no es que disminuyan las posibilidades en el mercado musical sino, que se modifican los perfiles que se precisan” (p.32).

En el artículo titulado “Músicos, pedagogos y arteeducadores” de Mateiro (2010), se reflexiona sobre la formación del profesorado en educación musical (En Brasil, principalmente); el trabajo presenta también un análisis de datos de los planes de estudios de países sudamericanos. Los modelos de formación encontrados según Mateiro, fueron clasificados en tres áreas: música, pedagogía y artes. De este modo comparte la autora, que los modelos de formación docente, presuponen formar músicos con especialidad en educación musical, formar pedagogos con especialidad en educación musical y formar arte-educadores con especialidad en educación musical.

El texto de Mateiro menciona a Nielsen (2008), el cual considera dos cuestiones sobre el contenido de la enseñanza y el aprendizaje de la música: a) la música en sí misma como fenómeno musical y objeto de estudio, su naturaleza, significado, estructura; utilidad, efecto, e historia y b) la actividad del campo musical, producción, reproducción, percepción, análisis e interpretación de la música, y reflexión sobre música y actividad musical. Este último rubro es relevante en la presente investigación y estos fueron los aspectos contemplados en el análisis de los planes de estudios de formación del profesorado de educación musical para el nivel de primaria de países sudamericanos como Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Paraguay y Venezuela. No se encontraron dice la autora, planes de estudios en Perú y Uruguay.

Las reflexiones que presentan Serrati y Miranda (2016), definen el acto escolar como un elemento que da sentido a la práctica del docente de música, a la vez que delimitan el lugar de la música en el conjunto del campo escolar, todo esto a través de entrevistas que buscaron primero como funciona la reproducción social y la desigualdad escolar y, segundo dar cuenta del lugar que la educación musical ocupa en conjunto del campo educativo. En este contexto, investigar el lugar de la clase de música, como parte de un contexto escolar, y más allá de los problemas cognitivos y de la relación concreta de enseñanza aprendizaje, busca indagar sobre la educación musical como un problema más amplio que se enreda con el de la educación. Como sostiene, De Gainza (2002), el “rescate de la pedagogía musical” debe partir de la base de comprender que la “pedagogía musical es pedagogía” (p.81), pensar la educación musical es por lo tanto pensarla como parte del contexto educativo y escolar.

Otro argumento escrito se encontró en la tesis doctoral (inédita) de Delgado (2003), donde se habla de la formación del músico, la transmisión del saber musical a través de las generaciones como un proceso clave para comprender la naturaleza del hecho musical. Este trabajo es un acercamiento a la educación musical profesional en España durante la Edad Contemporánea, centrado en la intervención de los diferentes gobiernos. La base documental se extrae de legislaciones educativas, documentos oficiales y trabajo hemerográfico en publicaciones de todo el período descrito. En la primera parte del estudio, se traza un panorama general de la formación del músico en la contemporaneidad. Partiendo de la definición de conservatorio, institución clave en el proceso formativo musical contemporáneo y se repasan sus principales modelos y tendencias. El núcleo del trabajo, en la segunda parte, es la descripción de la actividad educativo-musical profesional, llevada a cabo por los distintos gobiernos de España entre 1812 y 1956. En cada uno de estos apartados se ha descrito el modo en el que se insertan las enseñanzas musicales en el sistema educativo general.

Desde el trabajo de maestría que hizo Llano (2002), se muestra un análisis de la situación de los músicos con formación académica en Cali (Colombia), la cual nos dice la autora, estará condicionada por los rasgos de la sociedad a la que pertenecen los mismos músicos; también

hace mención de algunos antecedentes en la profesionalización de la música en Bogotá y Cali; más adelante se adentra en la explicación de la situación social de los músicos con formación académica en Cali, a finales del siglo veinte, poniendo énfasis en las relaciones entre instituciones musicales y públicas, el perfil de los agentes y sus luchas en el campo musical; y, finalmente, los rasgos básicos de los propios músicos.

Desde otro punto de vista, Sánchez-Andrade (2007), propone reconocer aspectos que se han usado en la investigación en educación musical donde se han abordado temas como: la eficacia de la enseñanza en grupos pequeños y grandes, o en clases teóricas, la naturaleza de las expresiones faciales, el rango de expresión vocal y los gestos, e incluso la distancia próxima entre profesorado y estudiantes se puede analizar nos dice el autor y también el poder orientar en situaciones de enseñanza exitosas.

El artículo titulado “Los inicios de la profesión docente en los conservatorios de música” presenta varias situaciones que competen directamente al tema abordado en esta investigación, de entrada cabe mencionar que una de las herramientas que utilizó Díaz (2015), fue justo el de la entrevista. La autora presenta el testimonio de algunos profesores que se encuentran en sus primeros años como docentes de música en el conservatorio de Chile, el texto comenta a grandes rasgos que la formación pedagógica ahí, se limita a alguna asignatura que se cursa como parte de los estudios superiores de música, y existe el curso de capacitación pedagógica que obligatoriamente deben realizar todos los titulados en música que quieran ejercer la docencia.

Prácticamente todos los entrevistados, nos dice Díaz (2015), manifestaron que consideraban insuficiente dicha preparación previa, y que una vez que habían empezado a trabajar en el conservatorio, se dieron cuenta de que la realidad de un aula era algo muy diferente a lo "estudiado" en clase.



En lo que se refiere a las habilidades para enseñar, el texto hace énfasis en que gran parte de estos profesores piensa que las herramientas de enseñanza pueden ser conseguidas con la práctica o bien por las aptitudes naturales de la persona: Todos los profesores entrevistados al parecer, accedieron a la docencia sin haber tenido experiencias laborales previas, exceptuando algunas clases particulares que dieron cuando estudiaban.

El texto concluye con otro punto a favor del argumento en esta investigación, el cual hace hincapié en decir que diferentes estudios han identificado y analizado temas tan variados como la secuenciación del currículo en la práctica musical, las teorías del aprendizaje, la disciplina, la motivación de los estudiantes, la atención a la diversidad, la evaluación del trabajo de los alumnos, las relaciones con los padres y compañeros de profesión, la planificación educativa, los recursos para la docencia, etc., muchos temas que son parte de la investigación en temas educativos musicales. Sin embargo, según la autora, se observa una ausencia de trabajos que analicen cómo los profesores de música dan sentido a lo que aprenden, acerca de cómo enseñar durante sus experiencias iniciales. Por lo que se puede concluir desde este texto, que es difícil encontrar trabajos que estudien cómo afrontan los músicos la dedicación profesional a la enseñanza.

En el texto “Cultura oral, cultura escrita: Configuración de un modelo mexicano de educación musical” se le da argumento al concepto de transmisión de conocimiento, que fue utilizado en este trabajo, el estudio nos habla de los procesos de pensamiento que se pueden dar a través de los modelos de transmisión oral, de los cuales dicen los autores sabemos poco en el mundo académico y ellos le dan valor e importancia a este tema que consideraron fundamental estudiar. El trabajo estuvo a cargo de varios autores como: Shifres, Jacquier, Gonnet, Burcet, y Herrera (2011), los cuales recalcaron que su interés era conocer con mayor profundidad las aportaciones que los modelos de transmisión oral, en el ámbito de la música, pueden hacer a las formas de aprendizaje utilizadas en los espacios académicos, fundamentalmente las dominio teórico-lógico racional-conceptual que, por cierto, dicen los autores “han demostrado enormes limitaciones para una apropiación profunda y orgánica del

lenguaje musical” (p.29). En la actualidad, es posible apreciar la configuración de un modelo mexicano de educación musical, caracterizado por la existencia de prácticas educativas que abrevan de los saberes y las formas orales de transmisión de las culturas musicales y dancísticas de la tradición mexicana, junto con los procedimientos y formas de enseñanza de la música y danza clásica, propios del ámbito académico.

En un punto de vista distinto pero acorde a los textos que se han mostrado en este estado del arte, podemos ver como en el estudio “Etnomusicología y Educación Musical”, se unen estas dos visiones en un mismo proceso de investigación, al respecto Campbell (2013), nos dice que lo que busca esta unión de disciplinas es desarrollar un entendimiento más profundo del rol de la música en la sociedad y en las escuelas. En el ámbito de la investigación académica, “ahora hay un pequeño grupo de académicos alrededor del mundo en el área de la educación musical que están utilizando el método etnomusicológico en su búsqueda de aspectos relevantes en el aprendizaje y la enseñanza musical” (p.9).

Es así que el texto nos muestra como los caminos entre la frontera de la educación musical y la etnomusicología se han reducido, dando paso a una nueva comprensión de la enseñanza y el aprendizaje musical, y del campo de la investigación. La autora también recalca que muchos de estos nuevos proyectos se han hecho con y sin la colaboración o reconocimiento de la actividad académica del profesorado de música, donde algunos etnomusicólogos están estudiando la misma razón de ser de la educación musical: los procesos de enseñanza y aprendizaje de músicos expertos y principiantes. “A medida que han cambiado su objeto de estudio, de la música por sí sola, a los hacedores de música”, concluye (Campbell, 2013, p. 15).

## **1.2 Consideraciones y líneas de investigación: comentarios finales en el estado del arte**

Los aspectos que fueron tomados en cuenta para ahondar en el tema de la reconstrucción de la identidad, el objeto de estudio en esta investigación, se basan en los procesos de la formación, el egreso y la profesionalización que un músico intérprete logra desarrollar, al mismo tiempo que enfocar este acercamiento a la docencia y para observar su propia experiencia; a este propósito y desde este estado del arte, se reconocen factores que argumentan las líneas analíticas que podrían dar una aproximación al objeto estudio de esta investigación.

### **Cuestiones de formación musical**

De esta manera, en la línea de la formación del músico, los autores concuerdan en que la transmisión del saber musical antes de ser institucionalizado, fue compartido de generación en generación, es decir que este tipo de enseñanza resaltaba los procesos de enseñanza a través de la oralidad, esta situación sigue en boga, pues, muchas veces el aprendizaje artístico, se enseña de esta manera, lo que sugiere que el termino transmisión del conocimiento, tenga una razón de ser en esta investigación.

Ahora bien, retomando el asunto de la institución especializada, algunos de los trabajos que conforman este recorrido teórico, muestran la importancia de reconocer el “modelo” de enseñanza llamado de “conservatorio” que es el que prevalece en la educación superior de este arte. Se habla entonces, de una enseñanza donde predomina la influencia occidental, la cual abarca principalmente, lo ejes del estudio técnico del instrumento, del adiestramiento rítmico y auditivo y del estudio sobre historia y teoría musicales de Europa.

El modelo conservatorio se define en gran medida a través el panorama general de la formación del músico en la actualidad, la cual muestra una constante que habla de instituciones profesionales, que siguen bajo las guías de este “modelo”, el cual ha funcionado desde el siglo XIX, y que todavía se considera en gran parte del mundo, como vigente en la actualidad. De esta manera, se puede reafirmar que el aprendizaje musical académico, por mucho tiempo ha tomado en cuenta que el músico egresado de una institución especializada, como lo es un conservatorio, sólo podrá trabajar como músico. Cuando las posibilidad de desarrollo abarcan muchos otros campos como la gestión cultural, la laudería, la educación, la producción musical, entre otras.

Este hecho, fue comprobado por varios de los autores que conformaron este estado de la cuestión; se señalaron desde sus observaciones, cuáles son las expectativas que se espera de este tipo de formación, por ejemplo para Pérez (2007), de Costa Rica, estas formas de educar han sido exitosas desde la “perspectiva disciplinar, porque han contribuido a la adquisición y mejoramiento de habilidades de carácter instrumental” (p.9).

Los autores (Esteve, et. al., 2006), hacen varias observaciones al programa de docencia musical de Madrid. Y comentan al respecto que “La necesidad de los conocimientos previos son necesarios en todo el entramado de la Educación Musical, ya que el estudio teórico-práctico de los elementos musicales, deben conducir cuando menos, a una correcta interpretación musical” (p.28).

Otro ejemplo de esto se da en Brasil, donde Mateiro (2010), habla de “Los planes de estudios centrados en el conocimiento de la música, que conciben al profesor en primer lugar como músico; hay que serlo para ser profesor” (p.21). Este “modelo” dice la autora, tiene origen en los conservatorios europeos y se desarrolló en diferentes países de diversas formas, lo que corrobora la historización, el desarrollo y el principal interés para con la población estudiantil, de las escuelas superiores especializadas en música.

Los trabajos encontrados, muestran también otros factores importantes que nos explican de mejor forma, cómo funcionan las escuelas profesionales de música, por mencionar algunos de estos, están: la entrega, la disciplina, el tiempo en años y horas diarias, que se le debe dedicar a este aprendizaje, así como los requisitos tan estrictos que se les piden a los alumnos para poder ingresar, continuar, y terminar sus estudios musicales. En ese sentido, se hace necesario ampliar todos estos programas de estudio, que conforman a grandes rasgos la formación musical profesional, pues como se ha mencionado, no existe un campo tan grande que pueda albergar sólo músicos que se dediquen a tocar.

Sin embargo, en algunos de los textos aquí presentados, si llegan a tomar en cuenta estos ajustes, que los planes de estudio musicales deberían incluir o modificar, con la finalidad de ampliar la zona de desarrollo de estos artistas. Por mencionar alguno, se resalta el artículo titulado “Los inicios de la profesión docente en los conservatorios de música” de la autora chilena Díaz (2015). El texto comenta a grandes rasgos que la formación pedagógica, puede incluirse a alguna asignatura que se cursa como parte de los estudios superiores de música, y existe el curso de capacitación pedagógica que obligatoriamente, deben realizar todos los titulados en música que quieran ejercer la docencia. Cabe señalar, que en muchos países europeos, principalmente, esta regla de capacitarse para enseñar en el caso de incurrir en la docencia, también es obligatoria, lo que denota una preocupación por ajustar este “modelo conservatorio”, que irónicamente, fue transmitido por ellos mismos, y que en países sobretodo latinoamericanos, sigue vigente en sus formas de enseñanza.

De lo anterior pero, tomando en cuenta otras perspectivas, se reconocen otros elementos importantes desde esta línea de investigación, con dos trabajos sobre todo, que aunque no abordan la formación musical desde la misma perspectiva que los autores anteriores, si habla por ejemplo de la “Configuración de un modelo mexicano de educación musical” el estudio que estuvo a cargo de (Shifres et. al., 2011), nos comparte cómo funcionan los procesos de pensamiento en los modelos de transmisión oral.

A este propósito se puede decir, que la comprensión racional, la teorización y conceptualización, han ganado terreno en la educación musical por encima de los procesos de apropiación más intuitivos del lenguaje musical, o séase los utilizados por la vía oral. Y finalmente, en un punto de vista distinto pero, relacionado a la importancia que se le ha dado a la investigación de la enseñanza musical desde otras disciplinas, como lo es la etnomusicología se encontró a Campbell (2013).

### **La profesionalización del músico al salir de las escuelas especializadas**

Con respecto al egreso y la profesionalización, se pudo notar que son diversas las circunstancias por las que pasa un músico cuando sale de la escuela, y se enfrenta al ámbito del trabajo, por ejemplo Concha (1999), menciona algunas situaciones relacionadas a la disminución de alumnos en diferentes cátedras de interpretación musical superior en Chile y comenta algunas de las causas más comunes a este fenómeno como es la falta de trabajo bien rentado, el bajo status del músico de academia, por mencionar algunas de las causas.

En el trabajo de Llano (2002), se muestra como es la situación laboral de los músicos con formación académica en Cali Colombia. “Aquí las profesiones artísticas y el arte en general no cuentan con sistemas de patronazgo o mercados artísticos suficientemente amplios y sólidos como para asegurar la estabilidad en el ejercicio de la profesión” (p.49). Desde este contexto, se puede corroborar que la situación profesional de los músicos, no sólo en México, es afectada por las mismas circunstancias, pues los escenarios de desarrollo musical, no son suficientes para dar empleo a todos los músicos académicos, que egresen de las escuelas especializadas. A esto se le suma resaltar la importancia de diversificar el trabajo del músico y focalizarlo por ejemplo hacia la docencia.

A esta situación, se le incluye otro factor importante, el cual muestra como el músico profesional hoy en día, debe estar preparado en otros ámbitos que no sólo contemplan el ser intérprete como medio de desarrollo laboral. El estudio nombrado “Jóvenes músicos, formación académica y mundo laboral” que hace Vilar (2008), nos aproxima a la realidad laboral que vive el músico de conservatorio, este autor hace una interesante aportación en el conocimiento de muchas de las ocupaciones que puede tener un músico profesional y que no han sido tomadas en cuenta. De hecho este autor de origen latino pero nacionalizado en los Estados Unidos, sustenta con porcentajes como la música puede ser un terreno profesional, de diversas salidas de trabajo y que muchas veces no se reconocen, por ejemplo en los programas de estudio de esta especialidad.

Donde el ideal de estos planes, podría ser el aportar nuevos conocimientos prácticos que les puedan ofrecer a los alumnos egresados de esta carrera, distintas posibilidades artísticas que les brinden por un lado, el sustento económico, y por el otro un empleo que complemente y no al contrario, la identidad del músico profesional. De esta manera y tomando en cuenta lo anterior, se explica cómo afecta el lado profesional de un músico, al encontrarse en un ámbito laboral distinto para el que fue formado, como lo es en este caso la enseñanza. Se habla entonces, de la línea que retoma la reconfiguración de la identidad, que es el tópico principal que se resalta en esta investigación educativo musical.

### **El perfil del maestro-músico; aprendizaje de nuevas destrezas, propias de la enseñanza.**

Para observar esta línea de argumentación, se tomaron en cuenta diversos puntos de vista que abordan el tema de la identidad. Para Pérez (2007), por ejemplo, los problemas de adquirir una identidad difusa, se pueden deber a que los profesionales de la música, muchas veces son el producto de la repetición inconsciente de contenidos y metodologías, que no necesariamente aportan a su inserción en la sociedad.

Por otra parte lo que Vilar (2008), comparte se relaciona con todos estos nuevos saberes que los músicos deben aprender para expandir su desarrollo laboral, y que pueden ser causa de reconfigurar la identidad de estos artistas como tal. Es así que algunas formas de profesión musical, requieren conocimientos de música altamente especializados y relativamente pocos conocimientos de otras áreas, y otras se desempeñan con conocimientos musicales menores pero con muchas herramientas en otras áreas de conocimiento, como es en la docencia, sobre todo en la enseñanza general. Para Vilar (2008), la idea de ajustes de conocimiento, se relaciona con la oferta y la demanda laboral de la actualidad, “no es que disminuyan las posibilidades en el mercado musical sino, que se modifican los perfiles que se precisan” (p.32).

De acuerdo con (Esteve, et. al., 2006), el perfil del maestro-músico, al adquirir estas nuevas destrezas, propias de la enseñanza podrían cambiar el mundo cognitivo de este artista, visto desde la capacidad para entender y manipular ideas y conceptos que no tenía antes. Así como la parte metodológica, representada por la habilidad de organizar el tiempo de dinamizar los aprendizajes y de lograr la toma de decisiones o resoluciones de las cuestiones, que se plantean a la hora de dar clases. Al profesor, concluyen los autores, le toca hacer una conversión, lo que supone un reto al maestro de música, la cual consistió en planificar la docencia, cuantificar el trabajo del alumno y evaluarlo de una forma, que le permita comprobar que es lo que ha entendido y si es capaz de representar los contenidos de las lecciones que se le han enseñado.

Lo que se puede notar hasta ahora, es que en efecto es bastante trabajo nuevo y específico el que este artista hace al reconfigurar esta otra identidad, como profesor de su especialidad. De acuerdo al análisis del conservatorio de Córdoba (Argentina), que también conformo este estado del arte, el crear la carrera de Profesorado en Educación Musical “distingue con mayor claridad los perfiles profesionales de profesores e instrumentistas” (Fillottrani et. al. 2010, p. 17).



De la anterior, se puede relacionar entonces, el término de reconfiguración en la identidad profesional, donde un músico logra desarrollarse en un ámbito totalmente distinto al suyo, como lo es a la hora de enseñar.

De acuerdo con Zabalza (2003), en el área de educación musical y también, en otras ramas del saber, son varios los dilemas enfrentados durante el proceso de elaboración de un plan de estudios. El primero recae sobre la definición de perfil profesional. Relacionada a esta cuestión pueden citarse, algunas investigaciones acerca de la identidad de los estudiantes de escuelas profesionales de música, pues en muchos casos se presenta el dilema del ser músico o ser profesor de música, sea de instrumento o de educación musical en las escuelas de enseñanza básica o superior, a esto le incluye Zabalza (2003), una breve bibliografía sobresaliente relacionada al tema con autores como son: Bouij (2004), Froehlich (2007), Mateiro (2007), y Olsson (1997), principalmente.

### ***1.3 El músico-maestro: Argumento teórico de la reconfiguración de la identidad.***

El presente apartado desea señalar algunas ideas, conceptos, y teorías que fueron parte del proceso de construcción en este trabajo de investigación. Ahora bien, para profundizar teóricamente, en la problemática encontrada, se distinguen dos factores importantes a analizar, el primero reflexiona en como la educación profesional, no siempre encuentra una correspondencia entre los programas de estudio, los conocimientos adquiridos y la vida laboral real, ya sea como músicos, artistas o docentes.

En este sentido, el segundo factor reconoce, que parte de la identidad conformada en un músico, se construye desde los procesos de formación académica, por ende en la vida profesional que este pueda desarrollar, la cual muchas veces obedece a lo que la oferta laboral sugiere como rentable y no precisamente a los saberes que conforman su bagaje musical. Desde esta perspectiva, se posibilita observar, que la formación del músico, se basa en aprendizajes dirigidos al conocimiento teórico y práctico de la disciplina musical; y que quizás dentro de esta, no hay una fuerte conexión hacia el trabajo que pueda abarcar más rutas de desarrollo profesional, aparte del que es meramente musical.

Se hace presente entonces, que los programas dirigidos a la formación profesional de músicos, no han sido actualizados y que están dejando de lado enfoques de la realidad actual, que afectan en este caso, el desarrollo general de la enseñanza musical. Parece en este sentido, que se está ante una epistemología de la práctica que no sabe explicar, o describir todas las habilidades que un profesional en este caso del arte, puede adquirir como tal. Las diferentes formas de representación social, en especial en la universidad y en las profesiones, dan pie a muchos cuestionamientos acerca de la relación real entre la universidad, el conocimiento y la sociedad.

Algunos de estos cuestionamientos, pudieran ser por ejemplo: “la demanda de determinados aprendizajes que solicita una escuela, los cuales no siempre corresponden con la oferta universitaria, tanto en materia de investigación como en la formación de profesionales” (Gibbons, 1997, p.63). Al respecto Michaud (1992), nos hace reflexionar acerca de las revisiones para la acreditación de programas en las escuelas especializadas, las cuales atienden a múltiples formalismos, por ejemplo: el número de académicos con grado, la relación entre académicos y el número de alumnos, la tasa de eficiencia terminal, los periodos de las reformas de los planes de estudio, etc.

Incluso nos dice el autor se han impulsado trabajos sobre los egresados de la educación superior, pero al mismo tiempo se ha descuidado la realización de estudios sobre la evolución de los mercados ocupacionales, las transformaciones en los procesos de desempeño profesional, y la segmentación de los mercados laborales en el interior de cada profesión.

De igual modo, Donald Schön (1997), desde el libro del “Profesional reflexivo”, menciona que hay dos componentes en relación a las experiencias educativas: uno que se relaciona con los aprendizajes académicos y otro que tiene que ver con la práctica profesional. Situación que implica que la formación se mueva a otras áreas de desarrollo alternas, que si bien no son el centro de su ejercicio, sí podrían realizar actividades que se desprenden de esto.

La universidad, nos dice Barnett (2002), debería proyectar una visión más modesta, pero también más realista de la situación, ya que asevera “las ofertas de la universidad no son sino respuestas provisionales, lecturas posibles e ideas sugeridas para la acción y la intervención” (p.28). Relacionado al tema, Pacheco (2008), habla de la profesionalización en la universidad, una de las miradas que propone la autora, tiene que ver con los cambios experimentados por el mercado de trabajo, ya que recalca, que en la medida que fueron las fuerzas del mercado y no las de la profesión, las que determinaron hasta cierto punto, la finalidad del trabajo en sí; la universidad tendría que haber reorientando también, su función docente.

Entonces, lo que explica Pacheco (2008), es que en la actualidad la conexión entre empleo y formación, es prácticamente, inexistente, “convirtiendo a la vida profesional en un ajuste permanente entre, las cada vez más limitadas aspiraciones ocupacionales de la institución universitaria” (p.35) y por otro lado, el de las “aspiraciones profesionales de estatus y prestigio social” (p.35), en síntesis, Pacheco (2008), señala que “bajo el amparo de la institución universitaria, se ha estancado la relación de formación-profesión-ocupación” (p.42).

De esta forma, se observa la dificultad de asimilar los conocimientos, que el músico profesional “debe utilizar” y las expectativas de la sociedad a la que debe servir. A esto, se le suma que muchas veces la concepción que se tiene del músico como maestro, puede ser negativa, ya que no cumple con los requisitos de su disciplina.

Por lo tanto, el cumplir con los “requisitos” profesionales que la comunidad de las instituciones superiores de música aceptan como “buenos” se merma algunas veces con la identidad profesional y personal de estos artistas, ya que no todos los egresados de estas escuelas, logran articular exitosamente, lo que los planes de formación plantean, en relación al desarrollo laboral como músico hoy en día. Barnett (2002), explica que algunos fundamentos de la identidad profesional, pierden sentido en el contexto de la modernidad. Por esta razón, cuando un músico se ve inmerso en la educación, y ya en la apropiación y construcción de este nuevo conocimiento, el artista y maestro deberá actualizar el tipo de interacciones con las que fue formado, y así poder dar paso a la nueva información para que pueda coexistir con la precedente.

Finalmente, nos dice Díaz (2015), que se observa una ausencia de trabajos que analicen cómo los profesores de música dan sentido a lo que aprenden, acerca de cómo enseñar durante sus experiencias al dar clases. “De momento, los profesores que trabajan en centros educativos, más específicos como son los conservatorios de música, no parecen ser una prioridad para la investigación musical” (p. 37).

Por el contrario Mateiro (2010), reconoce que la carrera musical, establece un dilema acerca de la identidad de los estudiantes a la hora de enseñar, como ha sido encontrado en investigaciones llevadas a cabo en diferentes países como: Suecia, Bouij (2004), Estados Unidos, Froehlich (2007), y Brasil, Mateiro (2007).

Lo que concuerda con el listado que propone el español Zabalza (2003), mencionado anteriormente, en este sentido, llama la atención que en Latinoamérica sólo Brasil y Colombia (la autora no ha sido incluida en esta lista), han tocado el tema de la identidad del músico en el ámbito educativo, por lo que se puede concluir, que se ha encontrado el hueco pertinente para hacer este trabajo en México, lo que permite cerrar con este proceso de construcción, que aún necesita continuar puliéndose pero, que en este sentido, argumenta teóricamente esta investigación.

## Capítulo II

### **“Construcción de imágenes y significados a través de las interacciones sociales personales y de trabajo”**

#### ***2.1 Cuestiones de identidad: ¿Quién eres? Y ¿Cómo te reconocen los demás?***

¿A qué obedece la definición de la identidad? Para hablar del concepto que nos “autodefine”, se puede comenzar por analizar la etimología del término “identidad” este se deriva de dos términos latinos “ídem”, que significa igual y “entitas”, que hace referencia a la entidad o bien al ser. La identidad expresa lo idéntico a otros y también lo diferente; estas dos vertientes marcan y definen quien soy en términos individuales y colectivos. Para la antropóloga argentina Gorosito (1997), la identidad es un aspecto de la cultura interiorizada en los sujetos y que puede estar bajo la forma de una conciencia de sí, en el contexto de un campo de significados que se comparten con otros sujetos.

Compartir con otros sujetos en diversos sentidos, supone “un nosotros” que se funda en códigos comunes, o sea, en formas simbólicas que permiten clasificar, categorizar, y nombrar distintos fenómenos de la vida en sociedad. La identidad personal les permite a los sujetos reconocerse a sí mismos en el presente y en su espacio, mediante la pregunta ¿Quién soy?, pensarse hacia el futuro ¿Quién quiero ser? y verse en relación con los otros ¿Quién soy para los demás? Es importante reconocer que las identidades personales se incluyen dentro de las identidades colectivas, es decir, los individuos definen lo que son desde el reconocimiento de pertenencia a ciertos colectivos o categorías sociales con las que se identifican. Aclarando que muchas veces nos conformamos a partir del otro.

En relación al entorno, las identidades sociales se construyen en la articulación que expresa tensiones entre dos planos: uno biográfico y otro social o relacional; es decir, los sujetos construyen a largo de sus biografías una definición de sí, que les confiere unidad y continuidad en el tiempo; esta dinámica es cambiante y se edifica sobre la base de imágenes que se tiene de sí y que les transmiten a los otros algún significado. Por lo tanto, la identidad conlleva una dimensión personal que apunta a la unidad y a la continuidad personal del individuo (identidad para sí), pero a la vez se construye en la identidad social (identidad para el otro); que pueden ser sujetos e instituciones sociales con las cuales el individuo se relaciona. Ambas identidades son inseparables, ya que es en la práctica, a partir de la mirada de los otros que se obtienen significados e imágenes de sí mismo.

Una parte fundamental, desde esta perspectiva, y completando otras nociones que pueden describir la identidad, se reconocen términos como: el autoconcepto, la autoestima y la autoimagen, como aspectos asociados a la identidad, en algunos casos se ocupan como sinónimos, pero como menciona Marchago (1991), también pueden ser presentados con matices que los diferencian entre sí; Marchago, menciona que estos conceptos son un “conjunto de características, atributos, cualidades, deficiencias, capacidades y límites, así como los valores y relaciones que el sujeto reconoce como descriptivos de sí y que percibe como datos de su identidad” (p.11)

Este mismo autor, establece que la autoimagen resulta ser el componente cognoscitivo del autoconcepto; es decir, cómo los sujetos se miran y se describen a sí mismos, aunque esta observación no coincida con la realidad, por otra parte la autoestima conformaría el componente afectivo y evaluativo (encargado de valorar una descripción tanto positiva como negativa de sí mismo). Por consiguiente, tal y como apunta Marchago, la autoestima es “La parte emocional, (el cómo nos sentimos con nosotros mismos). “Es una evaluación de la información contenida en el autoconcepto, que se deriva de los sentimientos que uno tiene sobre sí mismo” (p.18).

El autoconcepto entonces, es presentado por Marchago (1991), como el aspecto más relevante de la personalidad afectiva y emocional. Así como una de las variables que más importancia tiene en el desarrollo personal y profesional a lo largo de la vida, este aspecto se ha utilizado nos dice Marchago, como variable moduladora, relacionándola con otras como el rendimiento, la motivación o el comportamiento. Del mismo modo, el autor ha investigado su influencia temprana en el desarrollo, por lo que define al autoconcepto, como las percepciones que tenemos sobre nosotros mismos, formadas por nuestra experiencia y por el ambiente. Por lo tanto, y según Marchago (1991), el autoconcepto se forma por la interacción de la información proporcionada por: a) los otros, b) el proceso de comparación social e interna, c) la observación de la propia conducta y d) los estados afectivos-emocionales propios.

Toda identidad, se construye dentro de la tensión entre la lógica de equivalencia “de lo igual” y la lógica de la diferencia “de lo distinto”. Los rasgos comunes que hacen posible toda identidad grupal, coexisten con la hostilidad, la diferencia o el enfrentamiento común a algo o a alguien. Estos rasgos comunes que expresan un nosotros, hacen necesaria la existencia de un núcleo de sentidos compartidos para los integrantes de un colectivo identitario. Las identidades colectivas y personales son de gran relevancia en la construcción de las interacciones sociales. Que un sujeto se sienta parte de una totalidad social o laboral, implica que debe aprender los límites de esta, así como distinguir las diferencias particulares que la conforman. En este sentido, se reconocen otros factores que aparecen a la hora de conformar la identidad, los cuales coexisten en el desarrollo personal, social y laboral de cualquier sujeto. Por ejemplo, la identidad que se entiende como profesional, o la identidad que se crea en el músico como docente, las cuales se pueden traducir como distintas formas de interactuar en la construcción de la realidad individual y colectiva.



## **2.2 La identidad definida por los otros y la construcción social de la realidad**

Cuando se habla de identidad social, se habla de interacciones con miembros de una comunidad dada, que comparten las mismas reglas de construcción del conocimiento, con el fin de obtener una comprensión de la realidad en la que interactúan. Estas reglas se encuentran en constante cambio, y dependen de ámbitos como el sexo, la edad, la clase social, la religión, etc., dichas normas servirán para determinar la percepción que se tenga del mundo que se habita. Como señala Bourdieu (1991), “ni el conocimiento ni las identidades son naturales o fijas, sino construidas en un contexto histórico, social y cultural preciso mediante la apropiación de discursos y prácticas prominentes y específicos de cada contexto” (p.143). Como se ha señalado, la conformación de la identidad social, es un proceso en constante movimiento y en permanente construcción, deconstrucción y reconstrucción que dura a lo largo de toda la vida.

Los estudios de la identidad social, se centran en los procesos de socialización, los cuales juegan un papel muy importante en la estructuración de la identidad; es decir, pues al socializar en grupos o culturas, se constituyen distintas formas de construcción que permite el identificarse. Para Lipiansky (1990), “toda identidad social se caracteriza por ser dinámica, se construye y transforma a través de las relaciones y experiencias del sujeto con los “otros” (p. 344), al mismo tiempo nos dice el autor, la identidad social puede ser multidimensional, o sea que una misma persona puede ser hijo, marido, padre, profesor, jefe, ciudadano, etc.

“El enfoque que hoy día está apareciendo como crítica al enfoque existencialista y, por supuesto, al funcionalista” (Bolívar, 2006, p.30), se basa también en la idea de la construcción social de la realidad, en la tradición interaccionista con origen en Herbert Mead, en la Escuela de Chicago y posteriormente con Berger y Luckmann (1988).

Es así que la identidad personal, cómo menciona Lipiansky (1990), es una construcción social que se basa en la apropiación de símbolos y significados a lo largo de la vida de las personas en su relación e interacción con las demás. En ese sentido se toman en cuenta también las diferentes etapas y contextos que le toquen vivir a cada individuo. Para Bolívar (2006), la construcción de la identidad personal, es “el paso del individuo por los espacios o contextos de formación o de trabajo y la apropiación y uso de sus símbolos, tiene un peso importante en la narración autobiográfica o de la identidad” (p.46). Es decir, el autor menciona que la construcción de la identidad social, o sea la identidad definida “por otros”, se configura sobre todo por las relaciones que se establecen en el espacio que se habita o el mundo donde se labora.

De esta forma, se puede inferir que la identidad profesional, es una dimensión compartida entre la identidad personal y la identidad social. Al respecto Bolívar (2006), señala que las identidades profesionales “se definen a través de tres factores: a) adhesión a unos “modelos profesionales” b) a la resultante de un proceso biográfico continuo y c) a la resultante de unos procesos relacionales contextuales” (p.47).

Es así que, las identidades laborales, necesitan una construcción para poder desarrollar sus funciones o bien ser “reconocidos” por eso. Por ejemplo, la identidad profesional de un músico, y la de docente musical, es considerada como el resultado de la interacción y reconstrucción de significados entre los dos procesos de construcción de una realidad social, personal y laboral.

### ***2.3 Experiencias y saberes especializados: la identidad profesional***

Desde la sociología del trabajo, se explica la existencia de un yo y de un nosotros que se construye en los espacios laborales. Un yo o un nosotros, enmarcado en experiencias comunes que al interior de la división del trabajo, posibilita la definición de grupos relativamente homogéneos para sí mismos, y para los otros grupos laborales, sociales y las instituciones donde se trabaja. El trabajar, no sólo significa transformar un objeto en otra cosa, constituye una transformación de sí mismo, en y por el trabajo. Investigadores como Spinosa (2004), señalan que, en esta construcción identitaria laboral, la misma profesión y el espacio específico que se ocupa, intervienen en la división social y técnica del trabajo y del reconocimiento que esta tarea tiene en la sociedad. Aunado a que la construcción de colectivos de trabajadores, con identidades particulares, se relaciona con la historia de las profesiones en las que se desempeñan las biografías de los individuos que la componen, y con las condiciones históricas y sociales que las hacen existir como tales.

Según Spinosa (2004), pertenecer a una identidad profesional, se vincula estrechamente con la posesión de un repertorio -no único, ni estático- de acciones, que se pueden atribuir a quienes comparten esta "hermandad", fundada en una comunidad de creencias, conocimientos y sentidos. Cuando estos conocimientos de pertenencia, deben ser utilizados en otro tipo de labor, para la que no se está especializado, como es el caso de los profesionales de la música que dan clases, la identidad profesional de los sujetos en cuestión, sufre un giro interno que se debe enfrentar con o sin las herramientas necesarias para su desarrollo óptimo en el desempeño laboral; entonces se hace presente la necesidad de contemplar una preparación pedagógica musical, que pueda dar sostén a las clases de este especialista, que se desarrolla desde otra disciplina, que no es la docencia como tal.

La construcción de la identidad profesional, en este caso del docente de música como tal, se puede situar en un contexto que conduce a la reflexión y a la misma investigación, la cual tendrá como finalidad, el contribuir al mejoramiento de la calidad profesional, desde la formación de los estudiantes en esta disciplina. La construcción de la identidad profesional, también es un proceso colectivo, pues se requiere reflexionar intersubjetivamente acerca de estas representaciones, experiencias y saberes especializados; lo que conlleva a ejercitar la autonomía intelectual, así como reconocer las experiencias adquiridas. Es así que se puede observar que la construcción de la identidad profesional, es un proceso-individual y colectivo, se inicia en la formación inicial y se prolonga durante el ejercicio profesional o laboral, sea cual sea su especialidad.

#### ***2.4 Identidad laboral: Interacciones del sujeto en el mundo del trabajo***

La identidad laboral, se conforma por un conjunto de cogniciones y representaciones mentales que operan como lentes a través de las cuales los individuos interpretan su trabajo, le dan sentido y actúan sobre él. La identidad laboral define fuertemente lo que un sujeto es para sí mismo, y para los demás. Decir “soy carpintero” o “María es enfermera” da cuenta de una identidad personal o la de los otros asociados a un campo laboral. “La identidad laboral individual tiene para Kelchtermans (2000), cinco componentes” (p.50):

- La imagen personal como componente descriptivo, que hace referencia a la manera en que los sujetos se tipifican como tales.
- La autoestima como evaluativo personal de cada uno sobre su tarea (¿qué tan bien estoy haciendo mi trabajo?)

- La motivación laboral, que incluye la motivación personal para elegir la profesión, la voluntad y el esfuerzo puestos en la labor, los deseos de permanecer en dicho trabajo o el querer abandonar la actividad.
- La percepción normativa sobre la tarea, que involucra la respuesta que dan a las siguientes preguntas: ¿Qué debo hacer para ser un buen profesional? ¿Qué considero como las tareas esenciales que debo efectuar para hacer bien mi trabajo? ¿Cuáles son las actividades que considero adecuadas para realizar y cuáles me niego a aceptar como parte de mi labor?
- Un componente futuro en la perspectiva laboral, que incluye unas expectativas más o menos articuladas respecto del futuro en el trabajo y la manera en que se sienten al portar tales experiencias.

En el marco de la inserción a los puestos de trabajo, la identidad laboral permite a los individuos, reconocerse mutuamente como parte de un nosotros. Este nosotros, expresa un núcleo central de sentidos compartidos por los integrantes del colectivo laboral, e incluye elementos de la memoria colectiva, las reglas y las normas del trabajo al que se pertenece. La identidad laboral en cualquier disciplina, no es fija, ya que la auto percepción que tienen los sujetos de sí mismos, cambia a medida que transcurre su vida por distintas etapas personales y/o laborales. Para Kelchtermans (2000), “las nociones que tienen los sujetos sobre sí mismos, sus prácticas y los cambios que acontecen a lo largo de sus vidas, se pueden encuadrar dentro la estructura interpretativa personal” (p.52).

Los españoles Bolívar Botia y Segovia (1998), distinguen dos dimensiones de la identidad laboral:

- Identidad para sí: autocomprensión en representaciones que un actor hace de sí mismo, como construcciones subjetivas y su diferenciación respecto de quienes

son con los otros. Este proceso biográfico tiene un carácter de construcción en una trayectoria del tiempo.

- Identidad para otros: representaciones y construcciones que confieren las personas de su entorno como puede suceder con: alumnos, colegas, directivos y familias. En este sentido, la identidad profesional se construye y vivencia cotidianamente en ese “cruce de miradas” (del profesorado, las familias y el alumnado, para retomar el ejemplo).

De lo anterior, se puede decir que en todo empleo remunerado, se construye una identidad laboral, sin embargo muchas veces dicha identidad no coincide con la formación profesional, como es el caso de muchas disciplinas artísticas y en específico el de la profesión musical; en tanto que trabajar no sólo es realizar una tarea, sino que para cada trabajador también significa hacer algo de sí mismo, consigo mismo y también con los otros.

La identidad carga con las marcas de la propia actividad, y una buena parte de su existencia se caracteriza por la actuación profesional. Un sujeto puede interactuar en múltiples áreas de desarrollo, siendo uno de los más importantes el vinculado al mundo del trabajo, lo cual expresa una identidad laboral, pero, al mismo tiempo, parte de una identidad personal. Este proceso relacional, también se refiere al reconocimiento que acontece en un espacio y tiempo determinados, contextualmente situados, como puede ser la identidad que se conforma específicamente, a la hora de enseñar.

## ***2.5 Trayecto laboral y su relación con el descubrimiento de la identidad docente.***

Se entiende por identidad docente a la noción de sí mismo que porta un sujeto en cuanto a ser enseñante. La identidad docente, además de sostenerse en aspectos personales, es un efecto del contexto de trabajo que se inscribe en un espacio social determinado, con relaciones sociales específicas. Al hablar de la identidad docente, significa que se deben tomar en cuenta algunos puntos de partida, por ejemplo: la propia formación; es en esta primera aproximación que se reconoce a los maestros con los que se ha estudiado y con los que existe un desarrollo a lo largo de la vida. A partir de esto se comienza a vislumbrar la figura de lo que personalmente representa el ser maestro.

Por ejemplo para Bolívar (2002), la noción laboral de sí mismo, la cual se sitúa en las prácticas sociales compartidas, comienza a desarrollarse en la propia escolarización de los sujetos que eligen la profesión de enseñar. Es así, que esta construcción identitaria, comienza en la formación inicial y se consolida durante la socialización en las áreas o niveles de trabajo.

A esta significación de la profesión docente, nos dice Mortola (2005), se van uniendo los trabajos dónde se comience a laborar, el tipo de escuela dónde se tengan los primeros encuentros con la educación y el tipo de alumnos que se encuentren en las clases. Estos primeros encuentros, se relacionan a su vez con el reconocimiento de la institución por dentro y por fuera; si se conjuntan estos elementos se podrán generar las primeras ideas de la enseñanza. Para analizar la identidad docente, continua el autor, se toman en cuenta varios aspectos como son: los años de experiencia, los trayectos laborales, la temporalidad, los cambios en las visiones de sí mismos, y como se van transformando las preocupaciones, la experiencia y el saber adquirido, la potencia física, entre otros aspectos.

Se habla entonces, del reconocimiento del trayecto laboral personal, que se relaciona con el descubrimiento de la identidad docente. En este reconocimiento Mortola (2005, p.37), sugiere las siguientes cuestiones:

1. ¿Cómo se ven a sí mismos los sujetos que deciden ser maestros en algún momento de sus vidas? ¿Qué los impulsa a tomar esa decisión?
2. ¿Cómo se ven a sí mismos los docentes en esas primeras experiencias laborales?
3. ¿Qué problemas enfrentan los docentes en sus inicios? ¿Cómo se ven a sí mismos enfrentándolos? ¿Qué saberes y conocimientos son valorados y puestos en juego en el trabajo cotidiano?
4. ¿Cómo se va consolidando la imagen que los docentes portan sobre sí mismos como maestros? ¿Cuándo un sujeto se siente más o menos competente? ¿Cómo juegan los contextos y las interacciones con otros en la consolidación de una autoimagen laboral satisfactoria?
5. ¿Cómo y cuándo se construye una identidad laboral experta? ¿Qué elementos se juegan en este proceso? ¿Qué otros significados intervienen en la conformación de una autoimagen, vinculada a la experiencia docente?
6. ¿Cómo se va modificando la identidad laboral? ¿Qué elementos se tensionan?

La profesión del docente establece que los propios profesores sean cual sea su giro de enseñanza, deben construir y reconstruir su saber y hacer profesional y que en virtud de su experiencia puedan diseñar, implementar e impulsar los cambios educativos que consideren necesarios y viables para el mejoramiento de su práctica.



A la labor del docente se suman distintas vivencias que podrían ser la “contracara” -la que muchas veces no se muestra- por ejemplo, con el orden que se exige de manera indirecta, o el sentirse en constante observación, por los directores, los colegas y hasta del mismo grupo que se tiene a cargo, un docente se puede sentir como en una evaluación constante, la cual podría aplazar el desempeño del trabajo y el desarrollo profesional de este individuo.

Otro factor importante que debe tomarse en cuenta para conocer la identidad del docente, es el contexto específico en el cual se desarrolla la profesión, como lo es la escuela, la cual tendrá mucha influencia en cómo se desenvuelva el profesional docente. La escuela se constituye como una realidad con diversos elementos, conflictos y presiones que surgen de dificultades que causaran una fuerte tensión. En este contexto el profesor debe responder a diversas exigencias laborales como son: a) las que están encaminadas a formar personas, establecer vinculaciones con los distintos saberes y b) el asumir la responsabilidad de construir relaciones entre los distintos actores comprometidos en la tarea de formar personas, o complementar dicha formación, como es el caso de la enseñanza musical.

De lo anterior se entiende que la labor docente solicita una constante preparación, que no deja tranquilos a los profesores en general y mucho menos a los que incursionan en una labor para la que se encuentran reaprendiendo, como es el caso de los músicos que incursionan en el quehacer docente, sino al contrario les produce efectos negativos que se traducen en dilemas, amenazas, presiones externas y requerimientos organizacionales que trasladan su atención de una a otra tarea, todas importantes y urgentes de realizar. Debido a esta ajetreada condición, se puede desperfilar el quehacer docente, y contrariar la identidad profesional, lo que acarrea sentir inseguridad y soledad.

Para Torres (1999), la situación que se vive actualmente en la docencia, solicita que los profesores respondan a la tarea de resignificar su quehacer específico y construir socialmente una identidad; lo que podría permitir alcanzar una visión más determinada y comprensiva

respecto de su trabajo profesional y, en consecuencia, desarrollar una mayor autonomía y compromiso con la propia educación. La identidad profesional del docente, nos dice la autora, constituye el “mecanismo” mediante el cual los profesores se reconocen a sí mismos y son reconocidos por otros como miembros de una categoría social.

Hasta aquí y tomando en cuenta lo anterior, se hace presente que no todos los músicos podrán desarrollar una identidad laboral “total” meramente como músicos, cuando se incursiona en el quehacer docente, ya que lo que se espera de sí mismos, está relacionado con el desarrollo artístico como tal, de igual forma lo que se supone que hará con los otros – hablando en el plano laboral- es precisamente cumplir con la función de interpretar a través de las distintas modalidades musicales que existen.

Es pertinente entonces, preguntar ¿Qué pasa cuando un músico se ha formado para ser intérprete y no se desempeña en este camino?, ¿Existe una confrontación consigo mismo? La respuesta es sí, ya que la conformación identitaria, también depende del colectivo en el que se forma dicha identidad, que en este caso deviene de la propia institución, que como se ha mencionado antes, maneja lineamientos específicos en la formación de estos artistas, y espera o sugiere que la preparación musical profesional, se desarrolle principalmente, en el ámbito de conciertos, como solistas, en conjuntos de cámara o con orquesta.

## ***2.6 ¿Quién es el músico profesional? : Breve descripción y aproximación al autoconcepto de este artista.***

Para hablar de una identidad específica musical, se retoma el tema del autoconcepto mencionado al principio, se puede hablar por ejemplo del autoconcepto social, que se relaciona a los compañeros con los que se interactúa, el autoconcepto emocional, que abarca

estados emocionales particulares, y el autoconcepto físico que tiene que ver con las habilidades físicas y la apariencia física. En ese sentido, si se habla del autoconcepto en el músico, lo que menciona Palacios (2009), es que cada músico posee características específicas y en ellas se pueden englobar los estados de ánimo y las actitudes de este. A esto, el autor lo denomina como la personalidad, la cual se puede entender como “una organización recursiva, auto-productiva y auto-organizacional, que proporciona los modelos de comportamiento y que representa las interacciones entre las propiedades estructurales innatas o las vividas a nivel individual y/o de grupo” (p.13).

Para Palacios (2009), las autopercepciones que un músico pueda tener de sí, van cambiando y dependen de la edad, del sexo, la cultura o de las exigencias profesionales. El proceso de autoconcepto, nos dice el autor, se regula mediante un proceso de autoevaluación y de autoconciencia. El autoconcepto profesional, que un músico pueda tener de sí, se puede determinar a la hora de plantear sus metas u objetivos, y de cómo los podrá abordar. Las expectativas de un músico, nos dice Palacios, dependen de su propio autoconcepto, así como de las necesidades personales, que de hecho pueden ser diferentes de un músico a otro.

Lo que nos explica Palacios (2009), es que para auto realizarse en esta carrera, la percepción de la profesión musical ha de ser próxima a la del autoconcepto que el propio artista tenga de la disciplina y de su desarrollo. La satisfacción nos dice el autor, dependerá entonces, del grado en que la profesión de músico le haya permitido a este sujeto, desarrollar su autoconcepto ideal. “Una carrera se elige considerando el autoconcepto y la imagen que se tiene de las profesiones y, poco a poco, asumirá las características elegidas del propio autoconcepto, a través del desarrollo de los rasgos, competencias y valores, como componentes fundamentales” (p.15).

Otro punto que toca Palacios (2009), es el “modelo de motivación” basado en el autoconcepto, el cual se compone de cuatro autopercepciones, que se relacionan entre sí. Estas son: la personalidad percibida, la personalidad ideal, el conjunto de identidades sociales y la autoestima. Autores como Ashforth y Mael (1989), mencionan que el músico pertenece a un grupo social en el que se clasifican ellos mismos; “este proceso lo habilita para definirse e identificarse con aquellos aspectos del autoconcepto, que derivan de las categorías que él percibe cómo importantes, por ejemplo: competencias y valores del grupo, roles sociales y retroalimentación social” (p.39).

Siguiendo la línea del autoconcepto, para Palacios (2009), hay una relación de este con la autoimagen, la cual menciona, se puede aplicar al músico intérprete en general, ya sea a nivel individual, en grupos camerísticos o en grandes formaciones musicales. Cada uno de estos músicos, nos dice el autor, tiene una imagen diferente, por ejemplo en lo relacionado al repertorio, al auditorio o el espacio en el que actúa, etc. Otro elemento tomado en cuenta por Palacios, y relacionado a la autoimagen, es el factor genético, el cual lo utiliza como un elemento explicativo del autoconcepto en el músico.

En este sentido, Palacios (2009), señala cierto grado de dependencia que tiene todo músico con respecto al valor del factor genético, frente al factor formativo. Así mismo, menciona otros elementos que participan de la autoimagen de este artista, como pueden ser entonces, la herencia junto al ambiente, las cualidades físicas y la edad, así como una mayor amplitud motivacional para alcanzar los objetivos que se propongan estos profesionales. Pues “no todos nacemos con las mismas cualidades musicales” (Palacios, 2009, p.16). La música dice el autor, “requiere de una inteligencia superior que hace interactuar aptitudes de rapidez en la percepción (lectura de las partituras), representación simbólica (notas), espacio temporal, motriz (movimiento de las manos y los pies, en los intérpretes), creatividad y audición” (p.16).

Del mismo modo y en referencia al autoconcepto en los intérpretes, se menciona a Sloboda (2012), quien es un distinguido psicólogo evolucionista y pianista, el cual ha centrado sus investigaciones en el desarrollo de las habilidades musicales e interpretativas. Este autor menciona, que los mejores músicos dedican gran parte del tiempo al estudio (un esfuerzo solitario), porque hay una motivación detrás (un evocador de emociones), para él no depende tanto del talento previo, o del apoyo familiar. Para Sloboda (2012), la interpretación individual se puede estudiar desde la percepción que tiene un músico de sí mismo, esta percepción aunada a la que puedan tener otros de la propia ejecución que tenga este artista de una obra musical. Lo que Sloboda (2012), menciona como el “autoconcepto interno de actuación, o sea del gesto del intérprete” (p.121), se refiere a sus manos, sus pies, la forma de sentarse, de pulsar cada una de las notas, de respirar o de iniciar con un ictus un periodo o frase musical.

Para Sloboda (2012), “cualquier actividad del intérprete, ya sea cantar, tocar con una partitura o improvisar, requieren operaciones cognitivas y motoras con un alto grado de especificidad y elaboración” (p.124). El autoconcepto del interprete, nos dice el autor, está condicionado por la misma obra que ejecuta, por “su interpretación, que atiende a patrones de velocidad, expresión, fraseo, etc., lo que quiere transmitir al espectador, sin olvidar la planificación y entrenamiento previo” (p.137). En este sentido se puede decir que la imagen del músico es cambiante y puede estar fuertemente influida por elementos propios de la carrera del músico, como son: las ilusiones que cambian conforme se avanza en el aprendizaje de esta disciplina, y la realidad laboral que no siempre permite que todos lleguen a la misma meta. Finalmente, reconocer que los factores genéticos, curriculares y sociales en este proceso de profesionalización musical, pueden ser determinantes a la hora de formar una imagen de sí mismo.

Todo lo anterior nos ubica en un espacio de cambio constante en la conformación de la identidad del músico, pues cada identidad no es ni una esencia ni algo fijo e inmutable; ya que cambia a lo largo del tiempo y se renueva en el transcurso de la experiencia biográfica de los

propios sujetos. La construcción de la identidad laboral específica, como lo es el caso del músico, no es igual entre sujetos que la conforman y se deriva de cambios que se suscitan de está, así como de las trayectorias laborales personales.

De esta manera, queda claro que cuando un músico egresa de una escuela profesional, lo que conforma su identidad laboral no siempre es el tocar, cantar o componer para un instrumento, la realidad social y económica de la actualidad, lo pueden llevar por otros caminos, para los que puede estar o no listo; Frente a esto, se cuestiona lo siguiente tomando en consideración que el músico puede desempeñarse en áreas de docencia, ¿Como se construye la identidad laboral del músico, hacia la que es de tipo docente? Es decir ¿El músico se asume como maestro? O ¿Adopta una conjunción de ambas identidades?

### ***2.7 La identidad del profesorado de música; Una postura de adaptación profesional continua.***

Dentro de este contexto, y ya con algunos conocimientos del perfil identitario que puede definir al músico, como profesional, artista y persona, es importante analizar cómo se desarrolla el músico en el plano de la docencia. Lo que menciona Dollof (1999), acerca de la percepción que puede tener el profesorado de música de sí mismo, parece estar más enfocado al desarrollo de su práctica musical, que a las capacidades docentes que realmente tenga, aunque, como se ha mencionado, este proceso es una interacción entre una identidad y otra, el resultado será la conjunción de ambas, proceso que en este trabajo se ha nombrado como la reconstrucción de la identidad profesional.

Para Ballantyne (2005), la percepción de un docente musical, depende en gran medida de las propias capacidades musicales, que este considere tenga en sí mismo, lo que le lleva a oscilar entre una identidad docente más inclinada hacia lo musical, en el caso de que este se sienta seguro de sus capacidades musicales, en este sentido, este docente se verá más como músico. La otra cara de la moneda, la que apunta hacia lo pedagógico, se presentará, nos dice Ballantyne, cuando este profesional quizás se sienta inseguro de dichas capacidades musicales, en este caso este se percibe más como docente de música. Hallam (2009), también encontró que la confianza de un docente de música, dependerá de la formación musical que haya recibido durante su preparación.

Otra idea común que se ha encontrado en trabajos escritos, es que los mejores docentes de música son también los músicos más capaces (Kerchner, 2006; Mills, 2004), lo que puede desarrollar que el profesorado de música se adjudique una identidad específica musical, por encima de la identidad como docente centrado en el estudiante y el aprendizaje, como lo menciona Bouij (2004). Desde esta perspectiva, lo que afirma Aróstegui (2012), es que la identidad del profesorado de música, se encuentra en una postura de adaptación continua como docente-músico, lo que dependerá también de cómo se perciba haciendo música, a esto se le puede sumar dice Aróstegui (2012), como asume este profesional el modelo de músico y de docente transmitido por el plan de estudios de la institución donde fue formado, así como tomar en cuenta el choque potencial entre las identidades actuales que vive este profesional del arte.

De lo expuesto hasta aquí, se puede resaltar que el músico que labora como profesor de música, se encuentra en constante expansión de aprendizajes, y debe de echar mano de otras opciones musicales de desarrollo, como lo sugieren (Louro y Medeiros, 2004), que hablan de poder crear una autopercepción como docentes antes que como músicos.

Lo que sugiere Aróstegui (2012), para conseguir romper esta tendencia antes mencionada de los profesores de música al percibirse como músicos antes que como docentes, se centra en que debería evitarse en la medida de lo posible, que los maestros especializados en música, se enfoquen principalmente a las asignaturas musicales, restando valor a las que se dedican a otros ámbitos, como el pedagógico. Lo que es más frecuente nos dice el autor, cuando se forma en centros especializados musicales (facultades de música o conservatorios), al menos en algunos países como Estados Unidos, menciona, en donde el alumnado (y el plan de estudios) suelen valorar más las clases de instrumento y, en general, las materias musicales como lo han mencionado Aróstegui (2004); Austin, Isbell y Russell (2012); y Nettl (2005).

Al final, no hay duda de que cualquier profesional, debe emplear en su vida diaria los contenidos y las competencias que quiera transmitir a sus estudiantes, pues lo que no se quiere es una enseñanza teórica alejada de la práctica, lo que se busca en este sentido es una enseñanza que aborde los problemas cotidianos, la inserción laboral, y la correspondencia de ajuste en la autoimagen, el autoconcepto y la identidad que un profesional de la música pueda fomentar desde la música y para la música, lugar que estaría ocupando en este sentido, la enseñanza musical. Aunque no hay que olvidar lo que menciona Aróstegui (2004), sobre tener conciencia de que ser un buen músico no es lo mismo que ser un buen profesor de música.

## ***2.8 Construcción y reconstrucción de los saberes y las prácticas en el músico profesional.***

Por último y para resumir lo expuesto en este capítulo, se reconoce que la experiencia laboral y cotidiana, que se logra adquirir a largo de la vida, puede generar cambios en la autoimagen, por ejemplo, en un músico profesional que podrá sentirse o no, maestro de



música. Ya que la profesión de la enseñanza requiere otro tipo de ajustes y presiones, entonces, el músico docente podría preguntarse si realmente podría llegar a ser un buen profesor; en todo caso para un profesional que ha decidido trabajar en la docencia sugiere un reto, pero este campo representa un desafío mayor para otro experto en alguna disciplina, que no tiene presente todo este bagaje laboral en lo educativo, como es el caso de un músico interprete; el proceso entonces, es doblemente fuerte, pues el sujeto en cuestión, es un profesional que necesita capacitarse en distintas áreas educativas con la intención de no obstruir algún proceso de enseñanza – aprendizaje.

Se resalta también que en la construcción de las identidades, hay diferentes posturas en la importancia que se le da al trabajo, pues, las circunstancias de empleo que existen en la actualidad, no son tan sólidas en sus lineamientos colectivos; dicha situación no solo afecta a los docentes en música, sino a un gran número de población en general, que por falta de oportunidades laborales específicas, se encuentran trabajando en algún otro empleo que no necesariamente tiene que ver con la preparación profesional de la que surgen, como es el caso del gremio artístico y musical. Para Stecher, (citado por Mortola, 2005, pág. 47) el trabajo ha perdido su capacidad de suministrar formas de afiliación y pertenencia capaces de responder a las necesidades de autorrealización de los individuos, así como de los grupos y las exigencias de interacción comunicativa y de reconocimiento.

Sin embargo, también se puede tomar en cuenta que la preparación, en cualquier carrera, si se va aumentando creara nuevas expectativas de uno mismo. En este sentido el ampliar el horizonte laboral que un músico pueda adquirir, tiene un peso importante en la labor que este pueda realizar al momento de por ejemplo dar clases, sea cual sea el nivel que atienda como maestro de esta disciplina. Lo que se confirma cuando Prieto (2000), habla de cómo las profesiones se nutren de diversos avances disciplinarios, lo que sugiere a los profesionales la necesidad de acrecentar su saber especializado para la realización de prácticas más informadas.

Se puede decir entonces, que el desarrollo profesional de cualquier disciplina, representa un proceso de construcción y reconstrucción de saberes y prácticas específicas que fortalecen el desempeño profesional, como lo hace el músico a la hora de enseñar. Otro elemento que se hace presente en esta síntesis, es que la identidad como maestros –no sólo de música- no llega a consolidarse plenamente, pues siempre habrá un espacio de construcción identitaria que en muchos casos es inacabado y de igual forma pasa con los artistas en general, ya que siempre se construyen nuevos horizontes, metas y formas de pensar en el actuar.

Finalmente, se destaca que para lograr mejorar la calidad de la educación artística, es fundamental que los profesores que trabajan en esta área por ejemplo de música, construyan una identidad profesional docente, a partir de la práctica de la reflexión crítica y la investigación conjunta aun dentro de su propia disciplina. Estos procesos le pueden permitir tomar conciencia de esta construcción y por consiguiente desarrollar de mejor manera la profesión conjunta que realiza al ser profesor en su especialidad, aunque esta no devenga de su formación propiamente, la identidad docente en los músicos, no es ni puede ser ajena o impuesta desde afuera, sino que es una responsabilidad compartida entre los músicos que llegan a ser profesores, que se reconocen como iguales en un proceso de reinversión profesional.

## Capítulo III

### “La enseñanza musical y los enfoques cualitativos en la metodología de la investigación”

#### ***3.1 La educación y el arte en el estudio cualitativo: Características de la investigación***

En la educación en general, usar los métodos cualitativos se considera parte fundamental de la formación superior y en la práctica, como lo es por ejemplo en la redacción de trabajos de obtención de grado. Para Gibbs (2007, p.45), la investigación cualitativa, se acerca al mundo de “ahí afuera”, con el fin de entender, describir y algunas veces explicar fenómenos sociales “desde el interior” y de distintas maneras, algunos de estos procesos que comparte el autor se dan por medio de:

- Analizar las experiencias de individuos o de grupos. Las experiencias se pueden relacionar con historias de vida, o con prácticas (cotidianas o profesionales).
- Analizar documentos (textos, imágenes, películas o música) o huellas similares a las de las experiencias o interacciones.

¿De qué forma estos procesos representan maneras de significar? Pues, a través de reconstruir y analizar con diversas estrategias como las personas construyen el mundo a su alrededor, ya que detallan lo que hacen o lo que les sucede y que de estas construcciones es significativo para ellas. Así los procesos de enfoque, nos dice el autor, son formas de descripción y explicación de cuestiones sociales (o psicológicas).

La investigación cualitativa según Gibbs (2007), se interesa por aproximarse a las experiencias, las interacciones y los documentos en su contexto natural. Desde este punto de vista el autor (p.52) resalta que:

- La investigación cualitativa, parte de la idea de que los métodos y las teorías deben ser apropiadas para lo que se estudia. Si los métodos existentes no encajan con un problema o campo concreto, se adaptan o se desarrollan nuevos métodos o enfoques.
- Los mismos investigadores, son parte importante del proceso de investigación, desde el punto de vista de su propia presencia como investigadores, de igual forma desde sus experiencias en el campo, que es el objeto de estudio.
- La investigación cualitativa toma en cuenta el contexto y los casos para entender un problema sometido a estudio.
- Las notas de campo, las transcripciones, las descripciones e interacciones y por supuesto la presentación de los hallazgos, se basa en el texto y en la escritura. Por ende, son parte fundamental de la investigación cualitativa.

La investigación cualitativa, pone énfasis en la exploración de la naturaleza de un fenómeno, por lo que muestra, describe y trata de entender el mundo que experimentamos, el cual deriva de diversas realidades construidas socialmente, las cuales se crean porque los individuos necesitan dar sentido a sus experiencias. Eisner (1998), desde el texto “El ojo ilustrado” nos muestra que la indagación cualitativa en la educación, ofrece la posibilidad de tener una participación indirecta en lo que se pretende analizar, el pensamiento cualitativo, el cual, desde su punto de vista, ocurre desde las relaciones que tenemos con los demás, así como en el entorno que se crea en los espacios en donde transitamos como en la escuela, por poner un ejemplo. Otra característica de este tipo de indagación, tiene que ver con la percepción y sensibilidad que se tenga del contexto donde se realiza la investigación cualitativa.

En relación al contexto de la enseñanza, Eisner (1998), habla de reconstruir la validez de la crítica educativa, con elementos fundamentales para realizar estudios sobre los fenómenos educativos, puesto que para este autor, la educación forma parte de la cotidianidad, pues Eisner considera al conocimiento como el arte de apreciar y valorar, por otro lado la crítica es para este autor, como el arte de la revelación y la iluminación, ambas pueden descubrir los hechos y fenómenos sociales mediante la búsqueda de su esencia, de la verdad incrustada, escondida, y que es necesario conocer, por lo que es una fuente de saber que se conoce a través de la observación, la reflexión y la sistematización de los fenómenos implicados en esta.

Igualmente, Elliot Eisner considera que la educación es arte y un acto humano, que se desarrolla a través de un pensamiento cualitativo, por lo que el papel que juega la investigación cualitativa no se limita a lo que aparece en la publicación, sino más a un producto de la habilidad e inteligencia para realizar la indagación, sobre todo cuando se habla de la investigación en temas de arte, donde este trabajo no es tan promovido como en otras áreas, como la medicina o la ingeniería.

Algunos académicos de las áreas del trabajo artístico, como la musicología, la etnomusicología y la teoría musical, consideran, de manera errónea, que la investigación educativa musical debe ser "estadística". Ya que existía una mayor tradición de trabajar con esta, desde el análisis cuantitativo, el cual era una metodología ampliamente utilizada entre los académicos de esta disciplina, no obstante, desde hace un poco más de medio siglo las revistas especializadas en cuestiones musicales, están incluyendo un gran número de trabajos que evidencian cómo los investigadores en este campo, actualmente, están inmersos en técnicas descriptivas e históricas, que no dependen de estadísticas. Por lo que es posible decir, que la investigación cualitativa en el arte, ha disfrutado de un periodo de crecimiento y poco a poco, se ha convertido en un enfoque de investigación respetado en los distintos estudios.

### **3.2 Conexiones e interacciones del sujeto; investigación cualitativa y su relación con la experiencia**

Para Kant (2004), el conocimiento a posteriori o conocimiento empírico, se basa en la experiencia y en la percepción, donde la experiencia se identifica con el “conocimiento sensible”, es decir, que tanto la sensibilidad y el entendimiento adquieren un nivel configurador de la realidad de un sujeto, por lo que la experiencia se entiende, como un proceso que forma parte del sujeto, de manera general y que tomara en cuenta las condiciones y posibilidades de la misma experiencia, para poder realizar y crear nuevas experiencias.

De manera que comprender la experiencia y luego relacionarla hacia la investigación es un asunto necesario. Desde la perspectiva de Dewey (1968), la experiencia es el intercambio del ser vivo con su medio ambiente físico y social, esta se basa en las conexiones e interacciones del sujeto, así como en los procesos permanentes de reflexión que este tenga de sus propias vivencias. No obstante, Dewey señala, que debe haber una distinción entre vivencia y experiencia. Para Dewey (1968), las vivencias solo pueden convertirse en experiencias, cuando han pasado por la conciencia de un sujeto, generando un proceso de reflexión, con estas ideas, sostenía una visión dinámica de la experiencia, ya que para él, constituía un asunto referido al intercambio de un ser vivo, con su medio ambiente físico, social y emocional, y no solamente a un asunto de conocimiento.

Dewey menciona que la experiencia, está basada en conexiones o interacciones y continuidades vividas en la realidad y desde un contexto dado, las cuales implican de manera permanente, procesos de reflexión e inferencia, por lo que la experiencia y el pensamiento no constituyen términos opuestos, ya que ambos se refuerzan mutuamente.

De lo anterior y en congruencia con Dewey (1968), se identifican los procesos que se relacionan con la construcción del pensamiento, pues éstos han sido derivados de la experiencia y se pueden adaptar al trabajo de un estudio cualitativo. Es así, que toda investigación, parte de una situación problemática o de incertidumbre, dicha situación constituye la búsqueda como un primer proceso, que permitiría clarificar una idea o solución. Un segundo momento, estaría dado por el desarrollo de esta conjetura o sugerencia, mediante la razón (reflexión del problema). El tercer momento, sería el de la experimentación, en donde deberían trabajarse las diferentes hipótesis para comprobar la adecuación o no de la solución propuesta. El cuarto momento de la investigación, estaría dado por la reelaboración intelectual de las hipótesis originales. El quinto supondría la verificación que puede dar lugar a diversos recorridos posteriores en la investigación.

Tomando en consideración estas ideas, y para darle forma a la investigación cualitativa, se reconoce el proceso de la identidad profesional docente, a través de la mirada que se hace sobre la experiencia de los músicos profesionales en la educación; una búsqueda que se centra en las narrativas de algunos músicos que trabajan en el campo educativo, con la intención de entender mejor el proceso que suscita el fenómeno investigado, es decir, el aprender y el enseñar. Dewey (1968), suponía que existe un estrecho contacto de la educación con la experiencia personal. La educación, dice el autor, es una constante reconstrucción de la experiencia, lo que posiblemente podría darle cada vez más sentido a la configuración de la realidad de estos profesionales. Desde este punto de vista y para analizar la experiencia, se hace uso del enfoque fenomenológico como método investigativo.

### **3.3 Experiencia individual y subjetiva; el enfoque fenomenológico como método de investigación**

El enfoque cualitativo, al que también se le ha denominado investigación naturalista o fenomenológica, interpretativa o etnográfica, es la que marca la ruta de este estudio. Los diseños de investigación cualitativa son muy similares en su construcción; de hecho, las fronteras que existen entre estos son relativas, ya que la mayoría de estos estudios toma elementos de más de uno de los distintos diseños. En este caso en particular, el diseño fenomenológico de investigación, está basado en la observación de las experiencias individuales y subjetivas de los participantes, es un modelo agregado por Martens (2005). En términos de Bogden y Biklen (2003), con este modelo se pretende reconocer las percepciones de las personas sobre el significado de un fenómeno o experiencia. Algunos de los puntos centrales del diseño metodológico, basado en el enfoque fenomenológico de (Bogden y Biklen (2003, p. 205), son:

- En el estudio, se pretende describir y entender los fenómenos desde el punto de vista de cada participante y desde la perspectiva construida colectivamente.
- El diseño fenomenológico, se basa en el análisis de discursos o temas específicos, así como en la búsqueda de sus posibles significados.
- El investigador confía en la intuición, imaginación y en las estructuras universales para lograr aprender de la experiencia de los participantes.
- El investigador contextualiza las experiencias en términos de su temporalidad (tiempo en que sucedieron), espacio (lugar en el cual ocurrieron), corporalidad (las personas físicas que la vivieron) y el contexto relacional (los lazos que se generaron durante las experiencias).



- En las entrevistas, grupos de enfoque, recolección de documentos y materiales e historias de vida.
- En la recolección enfocada, se obtiene información de las personas, que han experimentado el fenómeno que se estudia.

Lo que distingue esta metodología de las otras, reside en que las experiencias del participante o participantes son el centro de la indagación. Así mismo la inmersión total por ejemplo a una institución, comunidad (objeto de estudio) implica observar eventos, establecer vínculos con los participantes, recabar datos sobre sus conceptos, lenguaje y maneras de expresión, historias y relaciones; es decir, detectar procesos sociales fundamentales. La descripción del ambiente de estudio forma parte de esta metodología de investigación y se da cómo una interpretación detallada de casos, seres vivos, personas, objetos, lugares específicos y eventos del contexto que debe transportar al lector al sitio de la investigación.

### ***3.4 Filosofía, enfoque y método: origen y cualidades a propósito de la fenomenología.***

La fenomenología surgió como una necesidad de explicar la naturaleza de las cosas (fenómenos). Para Husserl (1977), la fenomenología es la ciencia que trata de descubrir las estructuras esenciales de la conciencia. La fenomenología, se dirige al estudio de la experiencia vivida y será a través del propio protagonista de la experiencia narrada, que busca describir los significados de los fenómenos experimentados por estos individuos, en este estudio es importante observar las situaciones que rodean a los músicos profesionales, que ejercen una parte de su profesión en la escuela, a través del análisis de las descripciones que ellos hacen de sus encuentros con la educación.

En la fenomenología como tal, el mundo se percibe a través de la conciencia, y da prioridad a la experiencia inmediata. Para Husserl (1977), la fenomenología es como una filosofía, un enfoque y un método; del mismo modo enfatiza en la intuición reflexiva, para describir la experiencia tal como se vive y, desde su punto de vista, todas las distinciones de la experiencia, deben carecer de presuposiciones y prejuicios; en cambio, se deben buscar los fundamentos teóricos que permitan crear una base segura, para describir la experiencia y conseguir la realidad del mundo tal y como es. La fenomenología, nos dice el autor, estudia las estructuras de varios tipos de experiencia, como son: la percepción, el pensamiento, la imaginación, la memoria, la emoción y hasta la actividad lingüística. Husserl (1977), hablaba de la "intencionalidad", es decir que la conciencia es intencional y se puede manifestar en los diferentes tipos de experiencia antes mencionados.

Por otro lado, Schütz (1993), incorpora a las ciencias sociales, el método de la fenomenología a partir de las ideas de Edmund Husserl. Para ello, define a la realidad como un mundo en el que los fenómenos están dados, sin importar si éstos son reales, ideales o imaginarios. Esta experiencia, se da en la corriente temporal interna del sujeto y la acción se vincula al suceso que se está vivenciando. Y es en referencia a esta conciencia temporal, que ordena lo vivido, modificando al sujeto para trascender en el tiempo, ganando vivencias que le permiten enfrentar nuevas experiencias. En la reducción fenomenológica, que trabaja Schütz, el interés está puesto en el significado y a este se atribuyen los fenómenos. Se trata de suspender la creencia en el mundo del sentido común, e incorporar la duda filosófica en el análisis, Schütz llama a este proceso "la epojé".

Basándose en el estudio cualitativo y visto desde el enfoque fenomenológico, estos son algunos de los preceptos fundamentales desarrollados por (Schütz, 1993, p.147), para entender la experiencia, su análisis y el desarrollo de la epojé:

1. La realidad social

2. El mundo de objetos culturales y de las instituciones sociales
3. Situación biográfica
4. El lugar del sujeto
5. El sujeto y los otros
6. El mundo de los contemporáneos
7. Interpretación del significado
8. Comprensión y motivos

Basándose en Husserl (1977, p. 104), se enuncian las etapas que conforman al método fenomenológico y que apoyan la realización de estudios cualitativos, como este, las etapas son:

1. Etapa descriptiva, la cual busca una descripción del fenómeno de estudio. En esta misma etapa se elige la técnica o procedimiento para describir o analizar, para este trabajo se utilizó la entrevista coloquial, dialógica o semiestructurada.
2. Etapa estructural, que tomará en cuenta la aplicación de la técnica o procedimiento seleccionado, así como las teorías que influyen en la determinación de los datos.
3. Etapa de discusión. Donde se buscare elaborar una descripción protocolar, es decir la descripción del fenómeno cumpliendo con los siguientes presupuestos: que se refleje el fenómeno o la realidad tal como se presentó; que sea lo más completa posible y no omita nada que pudiera tener relevancia para el estudio; que no contenga elementos “proyectados por el observador”, ideas suyas, teorías consagradas, prejuicios propios o hipótesis plausibles; que recoja el fenómeno descrito en su contexto natural, en su situación particular y el mundo propio en que se presenta.

Desde aquí y en congruencia con lo anterior, se ahonda a continuación, en la descripción de las técnicas y procedimientos que permitieron analizar el fenómeno, la experiencia o realidad de la que son parte los músicos profesionales que incurren en el ámbito de la educación.

### ***3.5 Técnicas y procedimientos en la investigación: la entrevista, los significados y la interpretación***

Para Kaiser (1994), la investigación social, educativa y de tipo artístico que normalmente, es empírica, comienza a establecerse desde un enfoque que trabaja con métodos cualitativos. Esta posición de la investigación, nos dice la autora, se deriva de componentes teóricos del interaccionismo simbólico y de la fenomenología social, los cuáles se fundan en la llamada “teoría del sentido”, que dirige la mirada, a la acción humana. Entonces, el sentido va a representar una serie de conexiones interpretativas que pueden darles significado a los sucesos individuales. Lo que Kaiser (1994), resalta es que el sentido y el suceso individual se hallan en relación recíproca: un suceso individual, recién se convierte en experiencia, cuando se hace significado - y esto sólo es posible recurriendo al sentido-.

Es así que, el sentido se adquiere de manera subjetiva, es decir, en base a los relatos que se tengan del mundo de vida y en relación al individuo. Por consiguiente, comprender significa, reconocer la peculiaridad individual, en la atribución del significado. Las entrevistas que se hacen por medio de narrativas, breves o extendidas, se han convertido en partes constitutivas de los métodos cualitativos. Se les caracteriza, por medio de los siguientes principios: El sujeto investigado-interrogado, se le conoce con el status de narrador o de informante.

El narrador puede y debe presentar su percepción, su constitución del mundo social subjetivamente, este específica en lo posible libre de la influencia por parte del entrevistador. La vista está construida interactivamente, sobre el contexto de la entrevista como situación- dada- frente a frente. El proceso de interacción, concede al entrevistador solamente un papel receptivo.

Para Kaiser (1994), cuando se habla de métodos cualitativos, dice que estos se apoyan en técnicas de investigación, que se dirigen a la “interpretación” de una realidad social, que, en el caso del presente estudio, se refiere a las prácticas en las que se encuentran las costumbres, las ideologías, los aprendizajes, y las vivencias, que un músico profesional experimenta a través de la docencia. La enseñanza de los intérpretes, es decir, los músicos profesionales puede tener un impacto social, emocional, y cognitivo, que puede ser reconocido por la influencia positiva, que se tenga en los alumnos; por medio de la participación constante y el disfrute que los estudiantes puedan mostrar en la clase de música, esta es una parte de la enseñanza general, que abarca desde el jardín de niños hasta la preparatoria. Por otro lado, es posible observar problemáticas y obstáculos que pueden frenar la enseñanza musical, con lo cual es posible observar apatía, rechazo, incluso, esto puede darse tanto en las escuelas generales o bien en la formación superior musical.

Para Habermas (1989), todo esto es un fenómeno cotidiano, en forma de saberes y prácticas culturales, imágenes simbólicas y tradiciones que refrendan y reproducen la integración normativa de los actores sociales a los órdenes sociales, es decir es otra forma de describir la experiencia como tal, tomando en cuenta un tiempo, un espacio y una comunidad. Para Habermas (1989b), esto se muestra a través de “El mundo de vida” el cual ofrece auto evidencias culturales, que se pueden tomar como tareas interpretativas, patrones de interpretación que conjuga a todos los implicados” (p.355-356). Este tipo de interacciones contextuales, se convierten en situaciones sociales y profesionales que colocan al músico docente en un mismo horizonte de vida en común.

Por lo que la entrevista se construye según Habermas, por el fragmento de mundo de la vida que cada participante comparta o relate, delimitando una relación con un determinado tema, “mundo de la vida que constituye un contexto, para los procesos de entendimiento” (p. 356). Los puntos de enlace con el lenguaje y la realidad de estos profesionales, nos dice Habermas (1989), están entrelazados entre sí. “La realidad de la naturaleza y la sociedad se forma en la cooperación de lenguaje, conocimiento y acción”, (Habermas, 1989a: 87-88).

Entonces, a través de las interacciones que se desprendan del trabajo, y en conjunto con las entrevistas, se construirá un discurso subjetivo, ya que el análisis que se pueda lograr desde de la investigación educativa, y de tipo artístico asignará un sentido y un significado particular a la experiencia de estos músicos, que también están, inmersos en la transmisión del conocimiento musical. Para Kaiser (1994), lograr el conocimiento de las conexiones de sentido, por medio de las cuales el individuo lleva a cabo la interpretación de los sucesos sociales, se le denomina, “esquema interpretativo”. El conjunto de métodos de comprensión e interpretación de sentido es designado con el nombre de “procedimientos cualitativos”. Dentro de los estudios cualitativos, existen diferentes técnicas, que ayudan a la aproximación de los fenómenos sociales, como lo es, la entrevista; es decir, los encuentros cara a cara del investigador con los informantes.

Robles (2011), señala que la intención principal de este tipo de técnica, es adentrarse en la vida del otro, o sea del sujeto que se formó como músico y en el área laboral a su vez incurre en la práctica educativa. Lo que se busca, en este trabajo de campo, es un análisis que resalte la propia experiencia del músico en la reconstrucción profesional, que le pueda significar a este artista el dar clases. De manera que se observa como el músico profesional, descifra y comprende los caminos por los que puede transitar en relación a la transmisión de este saber.

Como se ha mencionado antes, las entrevistas son técnicas cualitativas de investigación, que se estructuran a partir de objetivos concretos, en este sentido, resulta complicado determinar un número mínimo o máximo de entrevistados pues, la finalidad no obedece a una representación estadística, sino que, consiste en el estudio minucioso de la información, que se obtenga de las conversaciones, con cada entrevistado.

De esta manera es posible, reconocer, las experiencias significativas y relevantes del interrogado. “La entrevista sigue el modelo de plática entre iguales, encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes” (Taylor y Bogdan, 1990 p.91), por medio de reuniones orientadas hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, y que puedan expresar con sus propias palabras.

Las entrevistas que se realizaron en este trabajo son llamadas semiestructuradas, se conforma por preguntas de tipo informal, -no obedecen a la estadística- pero, si toman en cuenta la temática principal y los posibles subtemas que de ella se puedan desarrollar. En este sentido, lo que las preguntas buscan, es que el entrevistado describa sus propios puntos de vista, y lo que el desee compartir, en relación a los ejes de información, propuestos en esta investigación. La segunda postura que fue tomada en cuenta, es la propia narrativa de los entrevistados, o sea, los relatos de sus experiencias, y posibles conclusiones personales, en relación al involucramiento del músico profesional en la educación. A este propósito, se reconoce la narrativa como un referente de identidad, ya que lo que cada entrevistado relate de su propia experiencia, es en sí, reflejo de lo que el sujeto es para sí mismo y de la forma en que lo enuncia, hablará de cómo se percibe en ciertos aspectos de su vida profesional.

### **3.6 Hechos, acciones y vivencias; Narrativa e identidad en la investigación educativa**

Se habla de la investigación narrativa, desde varios autores como: Bolívar, Domingo y Fernández, los cuales señalan que, en este tipo de trabajo, los informantes hablan de ellos mismos, sin silenciar su subjetividad. Dichas experiencias vividas ("las vivencias"), dicen los autores son la base de la comprensión de las acciones humanas. En este caso y desde esta investigación, la narrativa se toma como complemento de interpretación, ya que su construcción no fue hecha de manera narrativa desde el principio, sin embargo y para ir acercándonos al posible análisis del discurso que los participantes construyan, es relevante señalar que las conclusiones a las que se pueda llegar, se derivaran de los propios relatos de los músicos participantes, en conjunto con todo el referente teórico que ha dado guía a esta trabajo de investigación.

“Contar las propias vivencias y "leer" (en el sentido de "interpretar") dichos hechos y acciones, a la luz de las historias que los actores narran, se convierte en una perspectiva peculiar de investigación” (Bolívar 2001, p.56). De lo anterior, se pretende entonces, destacar la relevancia y caracterización de la narrativa en la investigación educativa, como forma valiosa (alternativa o complementaria) de construir conocimiento en la educación.

Para Fernández (2008), la narrativa se entiende como la cualidad estructurada de la experiencia, entendida y vista como un relato; otra cualidad puede ser vista (como enfoque de investigación), a través de las pautas y formas de construir sentido, a partir de acciones temporales personales, por medio de la descripción y análisis de los datos biográficos. “Es una particular reconstrucción de la experiencia, por la que, mediante un proceso reflexivo, se da significado a lo sucedido o vivido” (Ricoeur, 1995, p.64). Darle narración a la vida, es como un auto relato es -como dicen Bruner o Ricoeur- un medio de inventar el propio yo, de darle una identidad (narrativa).



El relato es, entonces, es un modo de comprensión y expresión de la vida, en el que está presente la voz del autor, es decir de los músicos docentes. El modo narrativo es una herramienta que en el aspecto cualitativo es de gran apoyo pues, se centra en los sentimientos, vivencias y acciones y toma en cuenta los contextos específicos de los participantes. Lo que importa en este caso, son los mundos vividos por los entrevistados, los sentidos singulares que expresan y las lógicas particulares de argumentación que despliegan al fenómeno que los conjunta. Es así, que los propios relatos de los profesores y músicos, son construcciones sociales que dan un determinado significado a los hechos y, como tales, deben ser analizados por la investigación.

Para Bruner (1990), es a través de la narración como podemos comprender la relación que existe entre la acción y la intencionalidad humana, como se puede comprender aquello que es desconocido y cómo se puede enseñar, conservar u olvidar recuerdos, y de este modo alterar el pasado y proyectar el porvenir.

Para entender la identidad como fenómeno narrativo (Nadal 2002, p.27), asume una serie de presupuestos que a continuación se enlistan, con el fin delimitar el objeto de investigación.

1. La identidad toma forma en interacciones concretas, locales y específicas (Fina, Schiffrin & Bamberg, 2006).
2. La identidad se encuentra distribuida entre los agentes activos y los recursos textuales que éstos utilizan (Wertsch, 1997). De modo que la identidad puede estar relacionada con la historia que uno cuenta sobre sí mismo, por ejemplo, el equipo de fútbol del cual es seguidor, los cuadros o fotos que un adolescente tiene colgados en la pared, la filiación en un determinado grupo político, social o religioso. Todos estos son recursos textuales que uno utiliza con el objetivo de definirse.

3. La identidad es ante todo un acto retórico de comunicación y diálogo realizado en un contexto, con valores de interlocución definidos por los protagonistas del diálogo, en que uno intenta persuadir al otro sobre algo o alguien (Bakhtin, 1981).

“Estos principios se pueden completar con una comparativa entre una narración y la identidad” (Bruner, 2003, p.76). Lo anterior permite demarcar la semejanza que se está realizando entre la identidad y las características que conforman un determinado relato o narración, utilizados en esta investigación. Este trabajo busca una aproximación narrativa de la identidad donde la persona es entendida a partir de sus acciones esto es, como un agente responsable de lo que hace y de aquello que decide no hacer; como un agente que, en resumidas cuentas, puede ser imputado o premiado dentro del marco socio-normativo al que como persona pertenece y del que, en cierta medida, no se puede desprender, como la formación profesional.

Para Ricoeur (1996, p.18), la vida ha de ser entendida como una historia, como una actividad, en busca de relato. Desde esta perspectiva, lo que Ricoeur pretende señalar aquí es la importancia que tiene en su filosofía el superar el concepto que se tiene de la vida como un mero fenómeno biológico y para ello pone el ojo en la capacidad narrativa del ser humano. La narración de un relato, busca dar sentido a lo sucedido, o sea reconstruirlo, de forma que lo vivido sostiene Ricoeur, adquiera una unidad y una coherencia para poderlo comunicar pero al mismo tiempo, al narrar, se está buscando una unidad o coherencia o identidad de la propia narración de manera que es “la identidad de la historia narrada la que otorga a su vez identidad a los personajes que en ella se mueven, y entre ellos está el de la propia persona que reinventa y narra la historia” (Ricoeur, 1996, p.47). En definitiva: la identidad de la narración “es” la identidad de la persona.

### **3.7 La interpretación, la experiencia y la importancia del texto; El análisis del discurso y las aproximaciones fenomenológicas**

“La importancia de plasmar la experiencia de alguien, radica justamente en la escritura” (Gibbs, 2007, p.87). En esta clase de análisis, algunas disciplinas y enfoques teóricos como la fenomenología, o el análisis del discurso o el análisis de la conversación, requerirán que se preste especial atención a ciertas clases de fenómenos en los textos que se examinan. Ricoeur (1975), empieza por señalar como a través de la escritura, el sentido del lenguaje, se separa del acontecimiento del habla. La base del sentido esta en la observación de la acción, que es donde se encuentra todo sentido. Ricoeur, introduce el concepto de discurso como dialéctica del acontecimiento y el sentido. “El acontecimiento no solo es la experiencia tal como es expresada y comunicada, sino también el intercambio intersubjetivo en sí, en el acontecer del diálogo” (p.47).

Entonces, el diálogo es un acontecimiento que conecta dos acontecimientos, hablar y escuchar. De ahí la pregunta ¿qué aspectos del discurso si son comunicados significativamente en el acontecimiento del diálogo? en el estudio cualitativo y a través de la entrevista, se ayuda al otro a identificar el mismo objeto que se está señalando y que es de nuestro interés. Un aspecto importante del discurso -que en este caso se da a través de la entrevista- es que está dirigido a alguien más.

La presencia de ambos, el hablante y el oyente, constituyen al lenguaje como un medio de comunicación. Tomando en cuenta, que lo experimentado por una persona no puede ser transferido de manera integra a alguien más. Mi experiencia no puede convertirse en tu experiencia. Aun así, algo es transferido de una esfera de vida a otra. Este algo no es la experiencia tal como fue experimentada, sino lo que en algún momento le dio significado.

La experiencia tal como fue vivida, sigue siendo privada, pero su significación, su sentido, se hace público cuando se escribe. Los tipos de expresión, que se consideran fuentes menos directas, como los signos escritos, los documentos, y los monumentos, no son menos significativos, salvo que transmiten no directa, sino indirectamente las experiencias de otros sujetos.

Es parte del sentido de un texto el estar abierto a muchos lectores y, por ende, a diversas interpretaciones. Ricoeur (1975), nos muestra la necesidad de interpretar estos signos proviene precisamente de la forma indirecta en la que transmiten tales experiencias, se puede decir que la interpretación es un caso particular de comprensión aplicada a las expresiones escritas de la vida. Si un discurso se produce como acontecimiento, se entiende como sentido. La interpretación se completa como apropiación cuando la lectura proporciona algo como un acontecimiento. Como apropiación, la interpretación se vuelve un acontecimiento. El término "interpretación" puede ser aplicado, al proceso completo que engloba la explicación y el entendimiento. De igual forma, Husserl (1977), describe el contenido de todos los actos intencionales como objetos noemáticos, irreductibles al lado psíquico de los actos mismos. Husserl, se refiere a las realizaciones psíquicas, no solo como actos lógicos, sino también como actos perceptuales, volitivos y emocionales.

Para lograr una fenomenología objetiva, todo acto intencional sin excepción debe ser descrito desde sus lados noemáticos. Se resalta entonces, algunas implicaciones hermenéuticas que Ricoeur (1975), logra a través de su teoría de la interpretación. "Una teoría del discurso no es una teoría del texto. Pero si una teoría del discurso donde un texto escrito es una forma de discurso" (Ricoeur, 1975 p.54). Una teoría de la interpretación que está plenamente vinculada a la lectura de la obra literaria en sí. Por lo que el proceso de la interpretación está determinado por los fenómenos a ser interpretados y por los correspondientes a la experiencia de la lectura, para Ricoeur (1975), la meta de la interpretación consiste en compartir la propia interioridad con los demás.

### ***3.8 Interpretación y presentación del perfil profesional; Características de los participantes entrevistados***

Para Kaiser (1994), el sujeto constituye cada interpretación específica de él mismo, como ser que interactúa en un espacio y comunidad definidos, donde él produce su propio mundo social, personal y profesional; el fin de recabar cierta información de los entrevistados es el de buscar y adaptar medios de vinculación con el informante. Para reconocer algunos aspectos de los perfiles profesionales y el tipo de músico que se eligió para participar en esta investigación, se presentan las características de las personas que realizaron las entrevistas.

- a) Músicos titulados que tienen cierta trayectoria musical, que han dominado la técnica instrumental y el aprendizaje de esta disciplina, pero, que en su egreso académico, han buscado otras alternativas de desarrollo laboral, como lo es la enseñanza musical no especializada. El tipo de experiencia docente que tienen estos participantes, se enfoca a brindar conocimientos generales que incluyen el cantar o tocar un instrumento, pero de manera informal, es decir que los alumnos de estos profesores no necesitan técnicas tan específicas de aprendizaje en la disciplina musical. Se habla entonces, de aproximaciones complementarias de enseñanza artística, que en este caso abarcan el nivel básico y medio superior.

Los tres profesionales que coinciden con esta definición de músico, se pueden identificar como: La arpista que da clases en primaria y secundaria (15 años de experiencia), se reconocerá como la entrevistada número 6, en las citas se escribirá (E6). El segundo es el contrabajista que da clases en secundaria en el Taller de arte, (experiencia laboral, 7 años) este profesor será reconocido como el entrevistado número 3, para fines de citación será el (E3).

Y el tercer participante es el guitarrista que imparte clases a nivel bachillerato, (experiencia en la docencia, 20 años), se reconocerá como el entrevistado número 5 y en las citas aparecerá como (E5).

A continuación, se presenta una síntesis más detallada de los músicos entrevistados en este estudio.

1. El entrevistado número 5 (E5), es licenciado instrumentista, en guitarra, él estudió en la Escuela Nacional de Música, ahora llamada Facultad de Música (FAM). El entrevistado complementó su formación musical con una Maestría en Desarrollo Educativo, en la línea de educación artística. Es un hombre de 52 años, está casado y ha laborado como docente de música, así como en cargos de gestión académica en una preparatoria de la UNAM, desde hace 20 años. Ha colaborado en proyectos personales de guitarra y composición, situación que le ha brindado frutos a su trabajo creativo y artístico. Ha participado en grabaciones y festivales de la mano de un cuarteto de guitarras. En relación al trabajo que hizo dentro de la Maestría, su camino se guió hacia las improvisaciones sonoras, con niños que no contaban con la preparación académica de música, así como a la creación de instrumentos –curso-taller de introducción a la laudería - hechos por los mismos alumnos que vivieron la improvisación; los resultados fueron muy enriquecedores pues fue una propuesta que contó con distintos artistas maestros que lograron una intervención de tipo interdisciplinaria.
2. La entrevistada número 6 (E6), tiene 32 años de edad, es soltera, estudió la licenciatura de arpista clásica, primero en la Escuela superior de Música del INBA y más adelante en la Facultad de Música FAM de la UNAM, donde finalizó la carrera. La colega cuenta con una trayectoria laboral considerable -15 años frente a grupos de primaria y secundaria- en la materia de enseñanza musical, ella comenzó a laborar

desde muy joven, lo que reconoce que su esfuerzo fue doble, ya que trabajo a la par de realizar la carrera musical, que como ya se ha mencionado puede durar hasta diez años, y que requiere de gran dedicación por el tiempo y el estudio del instrumento. Actualmente, hace proyectos de composición que mezcla ritmos folclóricos y urbanos, y ya ha sacado su primer disco como cantautora, escribe sus canciones, toca el arpa, la vihuela y canta. En este sentido, se demuestra también que la interpretación no es la única vía de desarrollo laboral y que la formación musical puede tener varias vertientes de desarrollo a parte del aprendizaje del instrumento que se elige.

3. El entrevistado número 3 (E3), tiene 32 años es divorciado y da clases en una secundaria pública donde enseña música, dibujo y artes plásticas. El entrevistado gusta de compartir otros tipos de arte con sus alumnos ya que dibuja bien y tiene experiencia con la gestión de agrupaciones musicales. El profesor concluyó sus estudios como contrabajista clásico, es decir con formación de tipo conservatorio, pero al final este profesor también incursionó en estudios del género musical del jazz, así como de música de tipo tradicional y con ritmos latinoamericanos, como la salsa; él estudió en la Escuela Superior de Música, en el área de intérprete clásico y también en la de formación de Jazz. El participante nació en una comunidad de Oaxaca, que le inculcó desde pequeño el gusto hacia el estudio de diferentes instrumentos, por lo que, para él, es importante regresar a su comunidad para enseñar y seguir formando estas generaciones de músicos casi natos, que promueven el valor de las costumbres y tradiciones culturales de México.

- b) Músicos profesionales que han tenido la oportunidad de desarrollarse en escuelas extranjeras, de presentarse en grandes escenarios, su vida gira alrededor de las orquestas, los conciertos como solistas y todo lo que conlleva la vida de un músico dedicado al plano meramente interpretativo. El tipo de experiencia docente que viven estos músicos, se especializa en el aprendizaje de técnicas de respiración, agógica, dinámica, postura corporal, entre otras cosas; conocimientos dirigidos específicamente,

al dominio de un instrumento musical. Es decir, músicos intérpretes que complementan su participación artística, con el dar clases en las universidades o instituciones especializadas en la disciplina musical.

Para el análisis de este perfil, se entrevistaron a tres músicos que cumplen con las características mencionadas, estos participantes son: En 1er lugar la Arpista principal de las orquestas más importantes de la ciudad, ella es la entrevistada número 1, será reconocida en las citas como (E1). El segundo participante es el violinista reconocido, considerado desde su regreso de Moscú, como uno de los mejores violinistas solistas del país, este profesor es el entrevistado número 4 y para fines de citación se reconocerá como (E4). Y el tercero es el Flautista principal de orquesta, director de proyectos grupales de la ESM, así como ex funcionario destacado en Centro de las Artes de San Luis Potosí, se reconocerá como (E2).

A continuación, se presenta una síntesis más detallada de los músicos que fueron entrevistados y que concuerdan con el perfil antes descrito:

1. La entrevistada número 1 (E1), es originaria de Nueva York, pero ha sido nacionalizada mexicana desde hace 10 años, tiene 60 años de edad, es casada. Ella es licenciada y maestrante en instrumentista clásico, su especialidad es el arpa de pedales o llamada también de concierto. Las clases que imparte son de instrumento y música de cámara, o sea de arpa, en primera instancia y de la combinación de este y más instrumentos. Los niveles de enseñanza que maneja van desde el básico, también conocido como ciclo inicial o infantil. La entrevistada atiende principalmente, a alumnos del nivel medio superior y superior, que corresponde a un bachillerato y carrera respectivamente. La profesora ha laborado en distintas escuelas o lugares donde ha enseñado de México y otras partes del mundo, entre estos se encuentran: el Conservatorio de Brooklyn, la Escuela de Música de Manhattan, el Festival de Música de Morelia, Michoacán y



actualmente, enseña en la Escuela Nacional de Música y en la Escuela Superior de Música.

La experiencia laboral que ha tenido como intérprete la han colocado como Arpista Principal en la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, y la Orquesta Sinfónica de Minería; así como en diversos proyectos independientes y de música de cámara, tanto internacionales, como nacionales. Dentro de su trayectoria profesional ha ocupado los puestos de Arpista Principal de la Orquesta Sinfónica del Estado de México, y más tarde en la Filarmónica de la Ciudad de México. Ha tocado como solista y en grupos de música de cámara, actuó también como arpista orquestal en la Orquesta de la Ópera Metropolitana, la Filarmónica de Nueva York, la Orquesta de la Ópera de Nueva York, la Orquesta de St. Luke's y la Filarmónica de Brooklyn.

2. El siguiente entrevistado que corresponde a este perfil, es el número 4 (E4), el cual se graduó del Conservatorio Estatal Chaikovski de Moscú. Ha sido gran representante de la escuela violinística en México, desde su regreso y a la fecha, ya sea como solista, y en diversas agrupaciones, o a través de sus alumnos de la cátedra de violín de la ESM, o en sus clases de música de cámara, es decir, en la dirección de conjuntos instrumentales, a partir del dúo y hasta una pequeña orquesta de cámara que puede constar de unos 9 músicos, más o menos aproximadamente. El maestro, quien cuenta con 54 años de edad, está casado. Es coordinador de la cátedra de cuerdas de la Escuela Superior de Música. En este sentido, cabe mencionar que la cátedra de violín de esta institución es hoy día, una de las más sobresalientes del país, este dato se puede corroborar por medio de los resultados de concursos, becas y estancias en el extranjero que han ganado en su mayoría alumnos de la cátedra de violín y otras cuerdas, como violoncello, viola y contrabajo de la ESM en los últimos 10 años.

De este comentario, se puede decir que en las distintas instituciones profesionales de música que existen en el país normalmente, hay uno o varios instrumentos que destacan en su desempeño interpretativo. Dicha situación, desde un punto de vista personal, se debe a distintos factores, que van desde generaciones de alumnos con características “virtuosas” – adjetivo que se usa en el medio musical- se refiere a músicos que logran un dominio excelso del instrumento, y que sobresalen del resto de sus compañeros, o por otra parte tener en cuenta la exigencia de los cuerpos colegiados –las llamadas cátedras de instrumento- donde el nivel de exigencia en el trabajo y el estudio, podría ser mayor al que piden en otras especialidades pero, aquí también cuenta mucho la organización interna de los docentes involucrados.

Por supuesto, otro de los puntos que parece destacable y que se relaciona al entrevistado, es la función, la entrega y la forma en que un instrumentista se vuelve maestro y logra compartir el dominio de su disciplina. Los niveles a los que el maestro dirige su enseñanza son, el Medio Superior y Superior. Él ha sido profesor de violín, en la Escuela Nacional de Música (FAM) por 10 años y también en la Escuela Superior de Música (ESM), desde hace 27 años, a la fecha. La experiencia laboral que ha tenido como interprete, lo han llevado a ser violinista que ha participado como solista, con las principales orquestas del país, y otros lugares de América, como Costa Rica, Brasil, Cuba, Chile y Estados Unidos, entre otros. El trabajo colectivo que ha realizado a lo largo de toda su carrera va desde el cuarteto, el trio, dúos con piano, y distintas exploraciones con conjuntos de música contemporánea, sobre todo de compositores rusos y mexicanos que no son tan interpretados en el país.

3. El ultimo invitado a participar y que coincide con el perfil mencionado, fue nombrado como el entrevistado número 2 (E2), él es un distinguido intérprete y un personaje a favor de difundir la cultura como un tema social, personal y con un trasfondo más profundo en general.

Se graduó del Conservatorio de Paris donde aparte de recibir la formación técnica y específica de la carrera en esta disciplina, obtuvo conocimiento avalado en cuestiones pedagógicas, situación que se vio reflejada en su estancia como maestro y subdirector de la ESM, ya que por mucho tiempo abogo por que se impartiera una clase (extracurricular) que abarcara temas relacionados al campo de la enseñanza musical, la materia se llamaba “prácticas pedagógicas”. El entrevistado también ha participado en muchos eventos que se relacionan a formar agrupaciones de niños con escasos recursos o con menos oportunidades para estudiar de manera formal un instrumento musical, logrando que muchos de estos pequeños puedan integrarse a orquestas infantiles y juveniles.

El maestro a parte de la labor altruista de la que ha sido participe, también ha trabajado de manera individual en distintas agrupaciones que se dedican a la expansión de nuevas músicas. Como director de la banda sinfónica y del ensamble de alientos de la ESM ha presentado varios conciertos que también exploran otros rubros musicales como lo es la música de las películas de diversos tipos. En el colegio Cedros ha logrado importantes presentaciones infantiles y juveniles con personas que han estudiado el instrumento musical (la flauta) de manera informal. En la actualidad sigue con la dirección de la banda sinfónica y del ensamble de alientos de la ESM, así como compartiendo las clases de su instrumento en los niveles básico, medio superior, superior y conjuntos de cámara.

### **3.9 Sujeto, espacio y desarrollo de las entrevistas; En dónde, cómo se realizaron y qué situaciones se desarrollaron en el proceso.**

A continuación se presenta una síntesis de los encuentros que se tuvieron con los participantes invitados que concuerdan con el perfil de docente de música, principalmente. Es decir, músicos egresados de escuelas profesionales con cierta trayectoria artística y que se dedican en su mayoría a dar clases de su disciplina, sobre todo en los niveles básico y medio superior de educación.

1. La entrevista número 3 (E3), se realizó en la casa que habitaba en esos momentos, esta se encontraba en la Noria Xochimilco, y el lugar normalmente era muy tranquilo salvo algunos perros que solían ladrar, como ese día. Al principio estuvimos en el patio, pero algunos ruidos nos orillaron a realizar la mitad de la entrevista en el interior de la casa, al final decidimos platicar de nueva cuenta en el exterior de y de esta esta charla se logró un complemento pequeño que amplió la entrevista. Cuando se terminó la entrevista digamos formal, el entrevistado se soltó un poco más y comento algunas cosas que se relacionan a la llamada “elite de la música” que en el ámbito musical tiene un significado muy claro, así como a los músicos virtuosos, y que de esta situación podría traer stress, o mucha presión por los estudiantes y músicos profesionales que intentan llegar a esta meta.
2. La plática correspondiente a la entrevista número 6 (E6) se realizó, en casa de la entrevistada, el ambiente fue favorable pues la colega se mostró siempre cooperadora, en sintonía con el tema y en disposición de hablar acerca de su experiencia en la enseñanza musical, el espacio fue propicio, pues la entrevistada se encontraba sola en su hogar, y la charla se dio de manera natural, al final, no hubo percances. Cabe mencionar que la experiencia que se pudo obtener de este encuentro fue muy distinto a los anteriores, ya que al ser un espacio privado, la comunicación fluyo de manera más

natural, de hecho en la mayor parte de la conversación la que hablo fue la entrevistada; es así que describió ampliamente las vivencias que experimenta un músico en la docencia, y los distintos factores que engloban el reconstruir una identidad a través de la música pero, desde otra perspectiva, como lo es la docencia musical.

3. La entrevista número 5 (E5), se llevó a cabo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, el encuentro se planeó en este sitio, pues el entrevistado debía esperar a su hijo; el niño se encontraba en un taller infantil artístico, que se realizaba los días sábados, y se aprovechó este tiempo para la conversación. Para encontrar un lugar donde llevar a cabo la entrevista, recorrimos dos veces el espacio de la escuela, - situación, que en lo personal me fue muy agradable pues, no conocía la escuela- el doble recorrido se dio ya que no encontrábamos un sitio, que nos permitiera sentarnos y que no tuviera tanto ruido. Finalmente, nos quedamos en un pasillo que tenía unas bancas, donde nos instalamos e hicimos algunas pruebas de sonido y ya en el transcurso de la plática, en efecto hubo ruido de camiones y niños que estaban por ahí, pero no pasó a mayores, nos adaptamos y pudimos concluir el proceso de la entrevista.

Durante la entrevista, el factor que se hizo presente constantemente, fue el de reconocer, por un lado, el espacio que habitamos en ese momento, y por el otro dar forma a la descripción que el colega me compartía acerca de sus vivencias, encuentros y desencuentros en el aprendizaje, la profesionalización y la docencia musical. De primera instancia había un poco de nerviosismo en la entrevista, ya que él no había sido entrevistado antes y yo me encontraba con problemas técnicos ya que el aparato que fue utilizado para grabar estaba un poco trabado. Entre el nerviosismo y las complicaciones técnicas, se tuvo que repetir casi toda la entrevista lo que al principio parecía muy grave. El maestro, con justificada razón, se sintió muy confundido y contesto esta segunda vuelta, de manera acelerada, pero esta vez las respuestas fueron más certeras, ya que eran las mismas preguntas, que había contestado anteriormente.

El aprendizaje que brindo este encuentro, justo se despliega del mencionado incidente de repetir la entrevista, ya que en la primera conversación – la que no se grabó- se hicieron visibles recuerdos que afectaron emocionalmente al entrevistado, situación que hizo que se perdiera un poco el hilo de la plática, y ya para la segunda vuelta estos acontecimientos cambiaron totalmente, las respuestas fueron fluidas y en sintonía con el tema de principio a fin.

A continuación se presenta una síntesis de los encuentros con los músicos participantes que concuerdan con el perfil de músicos intérpretes, que complementan su ejercicio profesional con la enseñanza de su especialidad y dan clases en escuelas de música de nivel superior.

1. La entrevista que corresponde al número 2 (E2) se realizó en la Escuela Superior de Música, del Centro Nacional de las artes. Que se ubica en Avenida Río Churubusco 79, 04210 Ciudad de México. La conversación, se llevó a cabo en el salón 230 de la ESM, el cual corresponde a los cubículos de estudio y clase de distintas especialidades, como pueden ser algunos de los instrumentos melódicos, por ejemplo: la flauta, el violín, la viola, el chelo, entre otros; en estos salones también se puede ensayar música de cámara con ensambles pequeños y practicar el piano.

Este día la escuela se encontraba en pleno movimiento, ya que había muchas clases de ensamble instrumental y de tipo teórico-práctico que también son grupales, por lo que había muchos alumnos y un ambiente lleno de energía para comenzar un día de trabajo artístico. La plática con el maestro se dio de manera fluida había tiempo y la próxima clase de flauta que daría sería en una hora, aunque el entrevistado dio la oportunidad de ocupar más de ese tiempo para que pudiéramos tener una charla sin interrupciones, ni prisas, en efecto nuestra platica duro alrededor de 1 hora y 35

minutos. El profesor que también funge como director de la banda de la escuela, se encontraba muy interesado por compartir acerca de los temas relacionados a la docencia, la enseñanza musical y parte de la identidad musical y artística, que fue lo que se abordó principalmente. Más que una entrevista, el encuentro con el participante, fue un recorrido muy detallado de lo que él vivió y experimentó como alumno y maestro de la disciplina musical.

2. La entrevista número 1 (E1), se realizó en la Escuela Superior de Música, ESM del Centro Nacional de las Artes. La conversación, transcurrió en el salón 204 de la ESM, el cual corresponde a los cubículos de estudio y clase de la especialidad en arpa. El ambiente de la escuela estaba tranquilo y lo que llegaba a escucharse, eran los instrumentos que son practicados por los alumnos, situación que, al contrario de molestar, dio un carácter particular a la entrevista, que en este sentido busco dar voz a la experiencia docente, desde la perspectiva de los músicos intérpretes; y que mejor que un fondo de estudiantes de música en la práctica de su disciplina. La charla se llevó a cabo en una hora libre que tenía la maestra pues, acto seguido debía esperar a uno de los alumnos, para su respectiva clase. La maestra siempre tuvo excelente disposición para que se le entrevistara. La entrevista como tal, fue más fluida en su desarrollo y conforme al paso del tiempo, pues en un principio, la maestra se mostró un tanto seca en sus respuestas. Al parecer, el instrumento que se utilizó para grabar la entrevista, fue en un principio, un tope a la comunicación; finalmente y con todo y herramienta se lograron abstraer varias ideas que apoyaron la construcción del trabajo que se presenta.

Al finalizar y ya sin la herramienta de grabación, la charla siguió de manera más cómoda, se hicieron comentarios relacionados al sistema educativo y la enseñanza musical, los cuales abordaron la temática propuesta desde otro ángulo. El espacio y la compañía de la entrevistada conjuntaron muy bien, el proceso de la conversación. Desde mi experiencia señalo que durante la plática si hubo una constatación de nervios de

mi parte, situación que fue un tanto extraña, pues conozco muy bien a la maestra, pero, en el plano musical, lo que confirma que el experimentar un encuentro desde otra perspectiva, en este caso a través de la entrevista, da una postura de reconocimiento con el otro y contigo mismo, desde un punto de vista distinto. Esta entrevista fue la primera que se realizó, por lo que te das cuenta de cuáles son tus miedos, tus limitaciones y al mismo tiempo se presenta un panorama de cuáles pueden ser tus rutas a seguir, mejorar o cambiar en el camino que se recorre por medio de un estudio cualitativo y específicamente, a través de la herramienta de la entrevista.

3. El encuentro, que corresponde a la entrevista número 4 (E4), fue en las instalaciones de la ESM. La conversación se llevó a cabo en el salón 213 de la ESM, el cual corresponde, a los salones grandes, donde, se toman clases grupales, de distintas materias, o clase de música de cámara, o de instrumento que solicite acompañamiento. El ambiente, fue tranquilo en un principio pero, hubo irrupción, en dos ocasiones, lo que torno tensa la plática, se continuó después de 40 min, pues el maestro debía firmar su salida y saludar a unas personas. La entrevista se concluyó en las áreas de pasillos al aire libre, del CENART, que por un lado daban cierta privacidad, pero, por otra parte, el ruido que se escuchaba, afectaba la calidad de sonido en la grabación de audio.

El encuentro con el entrevistado tuvo sus percances, de entrada, la primera vez que se le solicito la plática, tuvo que ser cancelada debido a los festejos de noviembre y el encuentro pudo concretarse unos 15 días después. El día que finalmente se concreta la entrevista, y ya en el salón de la escuela, donde se llevaba a cabo la charla, esta fue interrumpida primero por alumnos que solicitaban el espacio pues, al parecer esperaban una clase, que por cierto no estaba confirmada, acto seguido los guardias de la escuela, de nueva cuenta interrumpieron, lo que causo se cortara el momento de la entrevista, se tuvo que salir justo cuando el maestro parecía haber entrado en confianza, ya que estaba contando una anécdota que nos sacó un par de risas.



La pausa duro alrededor de 40 min y continuamos con el dialogo que tuvo que ser concluido a las afueras de la Institución.

La mencionada situación de las interrupciones fue un tanto confusa, ya que, por una parte, el corte de la plática fue abrupto y nos sacó de concentración, en segundo lugar, por la postura que tomo el maestro, al mostrarse molesto por la situación, tanto que fue el quien decidió ya no aceptar un cambio de salón, si no salir y concluir con el trabajo de campo afuera de la escuela. Al final, la situación fue muy benéfica, pues, a pesar del ruido normal del exterior del lugar, el entrevistado tuvo una postura más relajada, como al principio de la conversación que se llevaba a cabo en el salón. La plática con todo y los cambios de espacio, las interrupciones y el ruido que nos acompañó al final, se concluyó de manera prolifera y con varias aportaciones al presente trabajo.

Realizar este trabajo permite reflexionar la experiencia en la investigación, por lo que se puede decir que: la experiencia es una parte importante de los procesos fenomenológicos en la investigación; ha sido un tema de interés también para Pinar (1988), Maxine Greene (1988) y Madeleine Grumet (1988). Recordemos que Dewey (1934) en el libro “Art as Experience”, nos habla de la cualidad de la experiencia y que el proceso mediante el cual se vive depende del uso cualitativo. Este modo de pensar constituye uno de los caminos por los que se manifiesta la inteligencia humana. La experiencia que Dewey llama “arte” es algo que la cultura en general y la escuelas particularmente pueden fomentar.

Eisner (1998), nos dice que el pensamiento cualitativo está inmerso en la vida diaria y que la experiencia tiene su origen en el intercambio de lo que podemos experimentar a través de nuestros sentidos y con nuestro entorno. Tener conciencia de algunos aspectos del mundo será lo que brinde la experiencia en sí.

Lo que ilustre, interprete y valore lo que se ha vivido. Esta postura es relevante ubicando al docente en la tarea de describir sus actos educativos, ilustrando los procesos vividos como obras de arte que pueden ser utilizadas por otros educadores como referentes para sus estudios.

En síntesis, la investigación cualitativa es una cuestión de interpretación, especialmente la interpretación del investigador de lo que los respondientes y participantes dicen y hacen. Un compromiso clave de la investigación cualitativa es ver las cosas a través de los ojos de los entrevistados y los participantes. Esto implica un comportamiento como dice Gibbs (2007), de ver los acontecimientos, las acciones, las normas, los valores, etc., desde la perspectiva de aquellos a los que se estudia. El investigador entonces tiene que ser sensible a las diferentes perspectivas mantenidas por grupos diferentes y al posible conflicto entre la perspectiva de aquellos a los que se estudia y la de quienes hacen el estudio. El análisis es en sí mismo es una interpretación y, de esta manera, una construcción del mundo que se es analizado.

## Capítulo IV

### “El corazón de la investigación; análisis de datos en el músico docente”

#### ***4.1 Comprender, describir y analizar; ¿cómo se hace el análisis de datos?***

El análisis de datos cualitativos, se ve en ocasiones como la esencia de la investigación cualitativa, mientras que la recogida de datos se concibe más como el paso preliminar para preparar las posibles reflexiones. Algunas formas de fenomenología, donde se les da importancia a los enfoques biográficos y narrativos, resaltan la idea de que los datos cualitativos tienen significado y que se pueden interpretar, no solo para revelar la variedad de asuntos sobre los que las personas hablan, sino también para reconocer y analizar de qué modo enmarcan y dan forma a sus comunicaciones.

La forma recomendada por Gibbs (2007), para conocer, describir, comprender y analizar los fenómenos de nuestro interés, en un estudio o investigación cualitativa, es a través de los códigos o categorías que se irán construyendo por el mismo investigador, para reconocer los sucesos, experiencias o comportamientos de los sujetos o grupos a analizar. La codificación es un proceso de análisis fundamental para muchos tipos de investigación cualitativa. Básicamente, consiste en identificar uno o más pasajes de texto que ejemplifican alguna idea temática y relacionarlos con un código, que es una referencia abreviada a la idea temática. Se puede recuperar todo el texto codificado con la misma etiqueta para combinar pasajes que sean ejemplo del mismo fenómeno, idea, explicación o actividad, en la investigación.

Los autores que escriben sobre análisis cualitativo, utilizan diversos términos para hablar sobre códigos y codificación. Se utilizan palabras tales como índices, temas y categorías. Cada una refleja un aspecto importante de la codificación.

En el análisis fenomenológico, un término que se utiliza en lugar de códigos es “temas” Smith (1995) y King (1998). De nuevo, esto captura parte el espíritu de lo que implica vincular secciones de texto, con ideas temáticas que revelan la experiencia que las personas tienen del mundo.

La codificación según (Gibbs, 2007, p.35), se puede utilizar de diversas formas. La más común, es la categorización del contenido temático de los datos. Esto facilita la recuperación y la comparación relativamente rápida de datos marcados con el mismo código que son ejemplos de alguna acción, entorno, estrategia, significado, o emoción, en la que se está interesado. Para Gibbs, es importante preguntar ¿qué es lo que se puede codificar o categorizar? en una investigación de tipo cualitativo; al respecto comparte los siguientes puntos:

1. Actos y comportamientos específicos: lo que las personas hacen o dicen.
2. Acontecimientos: suelen ser hechos breves y únicos o cosas que alguien ha hecho, no es infrecuente que el entrevistado los cuente como una historia.
3. Actividades: son de duración más larga que los actos, tienen lugar a menudo en un entorno particular y puede haber varias personas implicadas en ellas. Por ejemplo, trabajar o estudiar en una institución.
4. Estrategias prácticas o tácticas actividades dirigidas a una meta. Como sería el egreso de la carrera, o el conseguir un empleo.
5. Significado: una amplia gama de fenómenos que está en el centro de gran parte del análisis cualitativo. Los significados y las interpretaciones son una parte importante de lo que dirige las acciones de los participantes ¿Qué conceptos utilizan los participantes para comprender su mundo? ¿Qué normas, valores, reglas y costumbres guían sus acciones? ¿Qué significado o trascendencia tiene para los participantes?

6. ¿Cómo interpretan los acontecimientos? ¿Cuáles son sus sentimientos? ¿Qué símbolos utilizan las personas para comprender su situación? ¿Qué nombres usan para los objetos, acontecimientos, personas, roles, entornos y equipo?
7. Participación: la implicación o adaptación de las personas a un entorno. Por ejemplo adaptarse a un nuevo empleo.
8. Relaciones o interacción: entre personas, consideradas simultáneamente. Las cuales influyen en la construcción de una identidad.
9. Condiciones o limitaciones: el precursor o causa de acontecimientos o acciones, cosa que limitan el comportamiento o las acciones. El ejemplo podría ser, la economía que obliga a alguien a tomar un empleo.
10. Entornos: el contexto entero de acontecimientos sometido a estudio. Ejemplo escuela de formación profesional.
11. Reflexivo: el papel del investigador en el proceso, como la intervención ha generado los datos.

Una de las funciones del análisis cualitativo, según (Gibbs, 2007, p.39), es encontrar patrones y producir explicaciones. Hay dos lógicas de explicación opuestas, la indicación y la deducción, y la investigación cualitativa utiliza de hecho ambas.

- La inducción es la generación y justificación de una explicación general basada en la acumulación de muchas circunstancias particulares pero similares.
- La explicación deductiva avanza en sentido opuesto, ya que una situación particular se explica por deducción a partir de una aseveración general sobre las circunstancias.

Los enfoques tanto inductivo como deductivo, se ocupan de aseveraciones generales, pero gran parte de la investigación cualitativa examina lo particular, lo distintivo o incluso lo único. De igual forma (Gibbs, 2007, p.42) comparte, dos enfoques más, que ayudaran en la guía del análisis de datos, estos son:

- El enfoque nomotético que se interesa por las dimensiones generales en las que todos los individuos y situaciones pueden variar. Da por supuesto que el comportamiento de una persona particular es el resultado de leyes que se aplican a todos. Expresándolo en entornos que tienen en común y explicarlo en función de esos rasgos observados como comportamiento, acciones y resultados.
- El enfoque ideográfico estudia al individuo, el lugar, el acontecimiento, el entorno, etc., como si fuera un caso único. El foco se pone en la interacción de factores que podrían ser completamente específicos para el individuo. Lo que dice Gibbs al respecto, es que aun cuando dos individuos tal vez compartan algunos aspectos, otras diferencias entre ellos les afectaran inevitablemente de manera substancial.

Gran parte de la investigación cualitativa, dice Gibbs (2007), se ocupa de explicar lo que las personas y las situaciones tienen en común, y al mismo tiempo señalar las referencias teóricas y los conceptos existentes en relación al fenómeno estudiado. Para Eisner (1998), es común que se experimente desde lo que se es capaz de ver, por lo que se pueden establecer “categorías” en una observación, que son útiles pues de ellas se conoce a las “especies” y su experiencia dentro de la investigación. Lo que Dewey (1934), distingue son dos modos de atención, el primero es “el reconocimiento al proceso de establecer categorías” y el segundo “la percepción al proceso de la exploración visual” (p.111).

Otra forma de darle significado a una interpretación, está relacionada con el tipo de experiencia y la situación estudiada; “la investigación cualitativa, se trata de cuestiones de significado” (Eisner, 1998, p. 85).

En este sentido la investigación cualitativa se interesa en cuestiones de motivación y en la cualidad de la experiencia llevada a cabo por quienes están en la situación estudiada ¿Qué motivó al niño a estudiar música? ¿Qué sintió ella cuando solicito ese empleo? Entonces, el poner atención a la conducta del sujeto se vuelve necesaria. “El investigador es a la vez un observador del mundo social y una parte de ese mismo mundo” (Gibbs, 2007, p. 52).

A continuación, se presentan algunos extractos significativos de las entrevistas realizadas, sus narraciones han sido ordenadas y comentadas de acuerdo a los ejes temáticos de la investigación, los cuales son: la formación, el egreso, la profesionalización, la identidad del músico y la reconfiguración de la identidad de estos artistas en el ámbito educativo. En este sentido se presentan algunos enunciados o párrafos del maestro o (a) participante, con la finalidad de relacionar lo obtenido en el trabajo de campo, con diversas ideas y propuestas mencionadas desde el marco teórico, así como con opiniones de tipo personal; tratando de darle un hilo conductor al contenido escrito y plasmar la idea, el comentario o la reflexión a manera de una narración semiformal.

Es importante recordar que en el capítulo de metodología y desde la presentación detallada de los participantes, se les designo a los profesores un alias, por ejemplo (E.2) que corresponde al número de entrevista, es así que si se tiene alguna duda o se quiere ver más a detalle como esta descrito este personaje y relacionar lo que se escribió en el análisis por ejemplo (E.5), se puede ir al capítulo de metodología para dar mayor detalle a esta breve narración. Con respecto a la estructura, se presentan los ejes temáticos de la investigación y dentro de estas categorías de análisis se encuentran algunas subcategorías también señaladas, para dar mayor énfasis a la ruta conceptual que se siguió en el trabajo de campo con la entrevista y a través de la investigación como tal.

Al final de cada apartado, se hará una breve reflexión en torno al tema que se presenta y a manera de pequeños cierres a los ejes temáticos, para que aclaren de manera general la categoría comentada. Al mismo tiempo y en cada uno de estos apartados se pretende dar respuestas a las preguntas que dieron sostén a esta investigación. Cabe señalar, que para el análisis de categorías, se reconoce como importante todo aquello que los entrevistados construyen desde la parte humana, como son los sentimientos, la forma de pensar y de actuar su propia realidad como músicos profesionales insertos en el ámbito educativo. Con el fin de representar un conjunto de dimensiones de la experiencia musical en relación a la educación.

## **Formación, egreso, profesionalización y la identidad de los músicos como maestros; Ejes temáticos de la investigación**

### **4.2 Experiencias significativas en la formación de la carrera musical**

Para Ferry (1990), desde el ámbito educativo lo que se entiende por formación se relaciona con “una función social de transmisión del saber, como suele decirse del saber-hacer o del saber-ser” (p.34). Para Bachelard (1975, p.90), existen en todas las carreras lo que denominó: “obstáculos pedagógicos y epistemológicos” dentro de la formación profesional. Weber (1992), incorpora nuevos elementos para conceptualizar la noción de “profesión” su sentido dirigido al “esfuerzo y dedicación” e incluso de sacrificio se relaciona en gran medida con este tipo de formación profesional.

De este eje temático, lo que se buscó analizar se relacionó a las experiencias que marcaron positiva y negativamente al entrevistado en el transcurso de su carrera musical.



Con el fin de reconocer cuál es la influencia que pueden ejercer los docentes y las instituciones profesionales de música en los estudiantes de esta disciplina y cómo podría esto al mismo tiempo tener un impacto en la enseñanza musical.

La pregunta que se realizó en torno a este eje temático dirigió la mirada para describir: ¿Cuáles fueron las experiencias más significativas que nuestros participantes vivieron en la formación como músicos? Lo que se buscó con esta cuestión, fue el indagar cómo los músicos participantes se formaron musicalmente hablando; es decir, cómo fueron sus primeros encuentros con la música, si hubo alguna influencia familiar para que ellos se adentraran a esta disciplina, así como saber cuál fue su experiencia en relación a la transmisión del saber musical, cómo la vivieron ellos como estudiantes y que aciertos u obstáculos personales encontraron desde su propia formación profesional musical.

### *El acercamiento al arte: herencia familiar y cultural.*

Llano (2002), describe desde el texto “Los músicos en Cali (Colombia): profesión, prácticas y público en el siglo XX”, que a finales de los años noventa, la profesión musical está relacionada en un 17.85% con la herencia de la profesión del padre o con cierta tradición musical familiar o incluso con una sensibilidad artística familiar, lo que se pudo comprobar en tres de las entrevistas realizadas en este trabajo, por ejemplo de la categoría los “primeros encuentros con la música” nos dice uno de los participantes como influenció su decisión de estudiar música por el contexto y la cultura de su lugar de origen, “pues el simple hecho de que donde soy es muy común el que se trate de estudiar la música o se practique algún instrumento” E.3 (p.2) “empecé a estudiar así más o menos la música bueno de una forma empírica de transmisión, en este caso de abuelo a nieto” E.3 (p.2).

Hablando en términos de formación, es sumamente interesante que se mencione la cultura musical por transmisión dentro de las comunidades, pues es una forma única de vivir la experiencia de enseñanza, entre familiares, amigos y vecinos, lo que hace este proceso más orgánico, por ende que posibilite el acercamiento artístico de una manera más amable, sobre todo para los que son más pequeños.

Una de las profesoras entrevistadas también comentó, al respecto “empecé de muy temprana edad con clases de piano particular y después con clases de arpa...” y “empecé a estudiar seriamente cuando me fui a High School, que es prepa” E.1 (p.1). La maestra tiene una influencia pluricultural, ella es hija de madre japonesa y padre alemán, nacida en Nueva York; Se mencionan las nacionalidades de los padres, pues en estos países es común inculcar desde pequeños el arte, sean o no profesionales de estas disciplinas en un futuro.

Otro profesor comparte que “hay varios eventos, que han marcado mi proceso formativo, en diferentes etapas. En la niñez, que es cuando empiezo, con la música, con el violín, pues definitivamente, la experiencia de escuchar la música, en la casa” E.4 (p.2). El Maestro expresó al final de la entrevista que su padre fue violinista, sólo que este no se formó de manera profesional, lo que corrobora que muchas veces el gusto por el estudio musical puede pasar de generación en generación, un poco retomando la postura del oficio o del artesano y de la herencia por el gusto artístico.

Algo que Hemsy (1995), comparte desde el texto de “Pedagogía musical” es que los padres, otros familiares y más tarde los maestros, serán los encargados de “introyectar” la música y colocarla en el foco de la percepción infantil. “En pedagogía esta adecuación y aproximación del objeto musical al educando por parte del enseñante es lo que se conoce con el término de incentivación” (Hemsy, 1995 p.56). Se trata según la autora, de lograr que el alumno resulte naturalmente atraído por el hecho musical y se involucre de manera personal en él.

Continuando con el E.4, cabe señalar que el hijo de este reconocido maestro, también se ha decidido por tocar el violín de manera profesional, incluso ahora se perfecciona haciendo una maestría de interpretación en China, lo que es casi imposible de lograr para un estudiante “normal” que se encuentre en esta carrera, porque no se está hablando de cuestiones económicas sino de tener las herramientas necesarias para desarrollarse en un contexto altamente especializado, donde las escuelas de música profesional profesan, el estudio del instrumento hasta sangrar, literalmente.

Es decir, lo que conforma la situación específica de este profesor, brinda un poco de claridad acerca del ideal que se propone en las instituciones especializadas de música, y responde a grandes rasgos porque muchos otros estudiantes o egresados de estas escuelas, no logra cumplir con estas expectativas que muchas veces sólo toma en cuenta como importantes a un porcentaje disminuido de alumnos, “los virtuosos”, los más desatacados, los que en algún momento pueden pertenecer a la llamada “elite del ámbito musical”.

### *Primeros encuentros con la música*

Retomando los porcentajes que Llano (2002), comparte, se muestran otras formas de tomar la decisión de estudiar música donde un 82.14% de los casos han estado motivados por experiencias musicales en edad escolar y juvenil: iniciación musical infantil, actividades musicales en los colegios, academias musicales particulares, casas de la cultura, actividad cultural barrial, etc. A continuación y desde esta misma subcategoría se muestran algunos relatos afines al tema de la formación inicial musical “mi mama se puso muy proactiva con respecto a nuestra formación (de mi hermano y yo) y nos sometió a una serie de pruebas E.2 (p.3) El entrevistado continua con su relato desde una de la subcategorías nombrada los Inicios en la práctica musical y la influencia familiar, “nos metieron a un programa digamos como de cursos de verano y cursos complementarios que estaban destinados para cierto tipo de perfil”. E. 2 (p.4).

Continua y resalta “Entonces mi mamá ávida y veloz fue a la escuela de música cerca de la casa, y me inscribió pues a las clases” cierra recordando que “yo no quería ir pero a la tercera clase ya no podía soltar la guitarra” E.2 (p.4) (después el participante estudio flauta). En este relato se puede ver como muchas veces la insistencia de los padres pueden llevar a reconocer las aptitudes artísticas, aunado a lo que socialmente se puede definir como la vocación, que también tiene una relación directa con la identidad personal y profesional.

En otro fragmento uno de los entrevistados comenta cómo fueron sus primeros encuentros con la disciplina y su especialidad; la profesora menciona que como parte de su formación musical, tuvo los primeros acercamientos musicales en la infancia, jugando y en distintas actividades que realizaba con su familia, “me gustaba, pues, tocar instrumentos, cantar o sea, agarraba el pandero, agarraba lo que hiciera sonido que tuviera en mi casa”. E.6 (p.2).

### *Problemáticas de la formación en una escuela de música.*

En esta disciplina y ya en la carrera profesional, hay muchas situaciones que tienen connotaciones negativas en la formación de nuevos estudiantes, uno de los participantes comparte, “Yo recuerdo haber tenido un profesor que nos maltrataba, no nos explicaba los procedimientos de una audición, o de la afinación pero, si nos regañaba y nos decía que no servíamos para la carrera.” E.5 (p.3). Otro reconocido músico y maestro comparte un relato similar, “me cambiaron con el que fue mi maestro unos años y es curioso porque el profesor es la antítesis del maestro ideal.” E.2 (p.5). Continua y explica “su método de dar clases pienso que sería incluso como ilegal, o sea era una persona que casi nunca venia y cuando venía era muy probable que llegara intoxicado medio alcoholizado, se quedaba dormido en las clases, en realidad, yo quizá en 4 años, no tuve una clase de más de 10 minutos y en mi mente yo asumía que así era, ¿me explico?” E. 2 (p.5).

Continua y relata cómo fue el primer encuentro ya en la escuela profesional, “el 90% de su clases eran agravios, ¿me entiendes?, insultos, humillaciones, entonces, mi mamá nunca fue a interceder por mi yo le decía y ella me respondía él es el maestro, él tiene la sartén por el mango hay que funcionar, esa era su lógica, haz funcionar las cosas esto es así él es el que decide y ya” E. 2 (p.5). El maestro concluye el comentario y dice “pero, en toda esta lógica como de maltrato, en realidad yo entendí que finalmente, que no era personal” E.2 (p.5).

Las entrevistas, la observación y la propia experiencia de cursar una carrera de instrumentista, permiten corroborar que muchos estudiantes de esta disciplina han sufrido alguna vez o varias veces un trato denigrante o humillante por parte de los maestros. Lo que podría arrojar algunas ideas de ¿por qué? a veces la continuidad de un alumno dentro de una institución especializada, no es duradera o totalmente feliz para el desarrollo, aunado a que el trato agresivo o hiriente de algunos profesores no sólo puede marcar de manera permanente a un alumno en vías de formación, sino que muchas veces este futuro artista podría presentar un rechazo hacia la música, o peor aún egresar de una institución profesional que lo ha maltratado y vivir con el concepto erróneo de que así se debe enseñar.

Ahora que pasaría entonces, si este alumno ha creado un constructo equivocado con relación a la enseñanza y de pronto se viera dando clases... E.6 opina que “nuestra educación [y en este caso, la educación musical] es un poco de te lo tragas” concluye y dice “cuesta mucho desligar esa parte, no involucrarte en el juego emocional, es muy difícil” E.6 (p. 9). De esta misma entrevista la participante reflexiona y comparte que “algo que no hay, [algo] que nos enseñe, como una educación emocional, donde [te digan] ¿Qué haces con la frustración? Y ¿Qué haces con el enojo? Y ¿Qué haces cuando te humillan?” E.6 (p.9).

Esto por supuesto que representa un problema, si se piensa en la imitación como una forma de enseñar. Se habla entonces de las maneras en que ocurre esta transmisión del conocimiento. Si bien prosiguen en la formación del músico muchos elementos que son humanos los cuales no se consideran, pues se asume que ellos deben saber ya muchas cosas que al no conocerlas marcan un umbral de ansiedad y por supuesto de frustración o enojo, aquí el papel del maestro es fundamental pues de lo contrario esta parte humana y formativa se queda sin cubrir.

### *Estudios musicales en el extranjero*

En este sentido se buscó reflexionar acerca de los procesos y los resultados de esta disciplina, pero también en cómo se vive la formación del músico profesional, cómo funcionan los sistemas escolares en esta carrera y cuáles son los encuentros y desencuentros al estudiar música en una escuela especializada, no sólo en el país, sino también tomando en cuenta los estudios en el extranjero, lo cual fue otra subcategoría que se hizo presente a través de los relatos de los músicos docentes que compartieron parte de su experiencia en este tema. Estas fueron algunas opiniones, “Y tres años después me fui a Paris a estudiar y me pase casi seis años allá” E.2 (p.5). Continúa su narración y enfatiza: “y ahí si es importante que yo te diga que además de mi entrenamiento musical técnico instrumental; yo si recibí una formación pedagógica o sea yo si fui entrenado en términos especializados para enfrentar la dinámica de dar clases en el sistema conservatorio francés, entonces a mí me certificaron” E.2 (p.6).

Otro maestro comparte “que eventos me pueden haber marcado, pues, desde luego el haber obtenido la oportunidad de irme a estudiar a la entonces Unión Soviética, a Rusia, a Moscú, creo que eso fue un acontecimiento muy importante para mi vida y para mi formación” E.4 (p.4). El maestro continúa en su narración y nos dice que el suceso “es una parte muy importante de mi vida musical, creo que ahí es donde realmente recibo la formación integral,

más sólida como músico, como violinista y como ser humano también, prosigue y reafirma que “en muchos sentidos creo que fue una experiencia pues, irrepetible.” E.4 (p.4).

Retomando el asunto del trato hacia los alumnos, dentro de una escuela profesional de música, el maestro comparte una anécdota que describe un poco como es la situación, sobre todo en otros países, “te cuento que estuve en Moscú, y fue una experiencia maravillosa pero, también ahí mismo viví experiencias bastante crudas, bastante duras ¿no? y dentro del mismo proceso de aprendizaje del instrumento...” E.4 (p.4).

Enfatiza y cuenta la pequeña historia de un compañero latino que también estudiaba en Rusia “él se bañó, se arregló, se puso muy coqueto” continua el comentario, “empieza a tocar con la acompañante y tocan una obra y la mujer lo para y le dice: la próxima vez que venga por favor venga menos arreglado y más estudiado, usted ha dejado una cantidad de mugre, y porquería que no se imagina, toca usted como puerco le dice, pero, así hablaban...” E.4 (p.5) concluye el relato.

De la descripción anterior, se confirma que el trato denigrante, o en ocasiones muy severo, por parte de los maestros de música, puede ser un factor que se tome como necesario para aprender un instrumento, lo que conlleva una cadena de enseñanza-aprendizaje, que muchas veces no es la correcta, o la más fructífera, hablando desde una perspectiva que tome en cuenta el lado emocional y de autoestima que un alumno pueda tener, pues en efecto el aprender este arte sobre todo en el dominio instrumental requiere muchísimo esfuerzo y dedicación, pero también podría ser una decisión personal el estudiar de la manera solicitada por la institución, o no.

### *El conservatorio: un modelo tradicional*

La enseñanza en los conservatorios nos dice Lavignac (1950), es sobre todo dogmática. “El profesor es considerado impecable e infalible, lo que diga debe ser aceptado como artículo de fe y el ejemplo que da debe ser imitado servilmente” (p.35). Para Hemsy (2002), el cantante o instrumentista, enseña a sus alumnos a tocar o cantar como el, a respirar, a pronunciar, a sostener el arco como él; “les comunica algo de su propio estilo, los forma a su imagen, tanto que cuando se les escucha, se puede decir: este es alumno de tal profesor” (p. 52). Es lo que Lavignac (1950), llama “formar escuela”.

De lo hasta ahora expuesto, lo que se recupera del eje temático de formación profesional, se relaciona a situaciones específicas de la carrera de músico y que todos los participantes mencionaron de alguna manera, por ejemplo el tiempo que dura la carrera, la disciplina que se debe tener, los procesos solicitados para entrar a una escuela de música o permanecer en esta, cuestiones que definen a gran escala como funciona este tipo de formación. “Estudí ahí cuatro años y después fui el conservatorio cuatro años. En total ocho años de prepa (musical) y conservatorio” E.1 (p.1).

En otra entrevista coinciden con la información “ahí estuve 8 años; estuve dos años en la escuela media del conservatorio de Moscú primero, un año de preparatoria, de idioma, y después estuve 5 años los 5 años del Conservatorio estatal Chaikovski de Moscú” E.1 (p.4). El mismo entrevistado recuerda que “alguna maestra que tuve de violín que también era, hay que decirlo, una maestra muy dura” continua en su narración “Todavía no sacaba el violín y ¿Usted otra vez?, y yo aquí, o sea y uno se quedaba así, pero era así de duro” cierra el relato y reflexiona, “cuando te das cuenta de la que la vida es todavía más dura agradeces eso” ” E. 4 (p.5).



Otra subcategoría que se hizo presente en este eje fue “el proceso de selección en una escuela profesional de música”, la entrevistada especifica que “te hacen dos exámenes, uno teórico – práctico, y uno de instrumento” E.6 (p.4). La misma entrevistada continua y comenta, “en ese examen si los pasabas con más de ocho podías hacer el de instrumento” E. 6 (p.4). Concluye y menciona “Y pues, estuve un año, en medio superior, en la Escuela Superior y tres años de prope (ciclo de medio superior) en la Nacional, y otros cinco de licenciatura, y tarde en titularme como dos años más” E.6 (p.6). Esta misma profesora menciona algo importante relacionado a la disciplina musical, “hay una conexión muy fuerte con tu maestro, también, una presión que ejerce sobre ti, en el sentido de que tienes que tocar, que te tiene que salir la pieza, [que] tienes que prepararte para el concurso, es una presión psicológica fuerte” E.6 (p.9) .

Desde este comentario uno de los maestros reflexiona acerca de la forma en que se ve al músico, “entiendo al profesional de la música; que se le señala como muy disciplinario, ¿Pero cómo no lo va ser? Si tienes que dedicarle horas a hacer propio un instrumento, como si fuera una extensión de su cuerpo”. E.5 (p.5). Describe el esfuerzo de estudiar la carrera musical y lo relaciona con una metáfora [para] “ejecutar un extracto [musical] tiene que dominarlo de tal manera como si fuera su respirar, o levantar un brazo”. E.5 (p.5).

Por lo que es posible deducir por qué esta carrera, desde sus planteamientos técnicos y prácticos están dirigidos específicamente al dominio del instrumento, pues para lograr un lugar destacable ante las expectativas institucionales y dentro de la misma competencia del gremio musical, el estudio, la entrega física, emocional y de jornadas extenuantes de tiempo dedicado al instrumento musical, es básico para formar parte de esta identidad colectiva que se ha esforzado por mantener estos estándares de aprendizaje y desarrollo.

## ***Reflexiones acerca de la formación musical***

### **¿De que manera la formación que recibe un intérprete abona a la experiencia de enseñar?**

Desde otro de los argumentos teóricos que se encontró a lo largo de la investigación se recupera la tesis doctoral (inérita) de Delgado (2003), la cual nos habla de la formación del músico, la transmisión del saber musical a través de las generaciones como un proceso clave para comprender la naturaleza del mismo hecho musical. El autor propone a los docentes de música de enseñanza superior reflexionar sobre el rol: profesor/a de música en instrumento poniendo en discusión lo epistemológico, lo pedagógico, lo didáctico, y lo cultural. Como se mencionó desde Michaud (1997), muchos alumnos de las escuelas de arte se dan cuenta de que no serán artistas en el sentido de tener un escenario para interpretar sus obras, sino que quizás sólo ejercerán profesiones relacionadas al arte. Desde este punto de vista si se piensa en la formación de estos estos estudiantes de arte, lo que se resaltaría es el conservar en un futuro las posibilidades de orientación y de calificación, incluyendo las profesionales.

El problema que señala Michaud (1997), en relación a la formación de artistas, no es el de formar en sí, sino el de formar para algo. “Las bases sí, pero ¿para llegar a dónde, para hacer qué?” (p.49). Y este es justo uno de los problemas que encierra la formación del músico, pues ocurren procesos incluso desencanto cuando se descubren que no van a dedicarse a algo que no es precisamente la interpretación musical, sino que quizás tendrán un desarrollo en el área educativa, la cual por cierto es una actividad demeritada en los conservatorios. Se observa entonces, desde el autor, que las escuelas de arte deberían contribuir a proporcionar medios de expresión, que no solo sean técnicas, así como otorgar a los alumnos una cultura que les permita orientarse tanto en la vida como en el pensamiento.

Lo que sugiere este autor es que los medios de expresión y cultura funcionarían como posibilidades de articulación: “en un principio el alumno debe recibir una formación que le proporcione una estructura que lo ayude a ser articulado, para valerse por sí mismo, en varias y posibles rutas de desarrollo” (p.50-51). Para Michaud (1997), cuando se habla de transformación, en el sentido de enfatizar el proceso que tiene la formación del sujeto “donde el sujeto mismo, en interacción con los otros (como resultado de acciones sociales), ira transformándose y “construyéndose” una identidad” (p.50).

La formación entonces, podría desdoblarse para ser aplicada en otras áreas de trabajo laboral, en medios, en grabación, en composición, en la docencia, etc. Lo cual conlleva el trabajo hacia otras cosas, por ejemplo, el conformar una identidad. De manera que la formación para este autor “es un proceso de transformación de sí mismo en función de resignificar lo que ha ido o imagina ser, en relación a lo que imagina será” (p.51), dándole un nuevo sentido a los deseos, las fantasías, y las identificaciones que se viven al prepararse de manera profesional ya sea en el arte o en cualquier otra disciplina y ejercer en otros terrenos como la docencia.

### **4.3 ¿Qué sucede al egresar de las escuelas especializadas?**

Pacheco (2008), menciona algunos elementos importantes con relación al ámbito del egreso escolar superior, ya que algunos de los objetivos son “lograr una posición que permita legislar las normas de ejercicio de la profesión” (p.47), y de esta manera realizar acciones que tiendan a la superación permanente en el grupo profesional. Otro factor importante que menciona Pacheco (2008), cuando habla de egreso es poder contar con un conjunto de conocimientos propios de una carrera profesional y tener la posibilidad inclusive de participar en los mecanismos de su enseñanza. Así como “la adopción de un código ético que permita desarrollar una noción de servicio” (p.52).

Al referirnos al egreso escolar, lo que se intenta es dar cuenta de cuál puede ser la expectativa que se tiene cuando se egresa de una institución especializada en artes. Pues hasta el momento el imaginario de desempeñarse en la o las áreas para las que se fue formado, es el que impera. La función de esta debería estar dirigida a propiciar bases tanto técnicas, como sociales y emocionales, para enfrentarse a la realidad laboral, desde esta perspectiva, lo que dice Michaud (1997), es que “las escuelas de arte deben ofrecer múltiples y ricas oportunidades a los alumnos. La responsabilidad de aprovecharlas o no es suya” (p. 27).

Es decir lo que Michaud (1997), sustenta es que los estudiantes de arte por supuesto que se replantean el futuro profesional, y ya sea que se concentren en el éxito comercial o en la simple posibilidad de continuar haciendo arte, una vez que los alumnos salen de la escuela, se preguntan como en cualquier profesión ¿Qué hacer para no necesariamente morir de hambre? Las posibles funciones de una escuela de arte se inscriben según Michaud, dentro de una problemática general que se puede definir mediante tres términos: aprender, practicar y producir. Lo que reflejaría desde un punto de vista, cual es el sentido de la sociedad y sus instancias de “desarrollo”, en lo que concierne a las profesiones artísticas, pues no se puede olvidar que la sociedad actual esta instaurada en un modelo capitalista, en donde los “productos” deben reflejarse de manera pronta, por lo que se podría decir que entre más una escuela especializada enseñe el dominio de numerosos medios de expresión más le será fácil a los alumnos afrontar por su propia cuenta lo que se les presente al salir de la institución que los formo. Por lo que desde este punto de vista Michaud (1997), propone “La idea de una competencia doble o de un oficio doble para ser considerada, dentro de las escuelas de arte” (p.28).

Al respecto Díaz Barriga (2006), nos dice que el mundo del trabajo experimenta una gran transformación, es así que lo que antes se consideraba una perspectiva del empleo para toda la vida, “cede el paso a un modelo de trabajo flexible en el contexto de una mundialización de los productos y fundamentalmente, de los procesos” (p.71).

Por ello, se podría decir que algo que caracteriza las condiciones de la formación profesional y su egreso actual es el impacto en las nuevas demandas del sector laboral. Desde la subcategoría “la Introducción al trabajo”, el apartado abarca varias posibilidades de análisis, como la salida de la escuela y las primeras aproximaciones profesionales.

Al reflexionar sobre los tipos de actividad profesional que puede realizar el músico, y que otras posibilidades de desarrollo hay en el campo musical. Se encuentra que el egreso académico y la experiencia en el desarrollo profesional de los músicos es diversa y cambiante. Por ejemplo, Bachelard (1975), señala que un saber tiene esa doble naturaleza, “ser objetiva a partir de variados procesos inter e intrasubjetivos; el saber no se deslinda del sujeto y de los sujetos que están en juego en el movimiento de incorporación-imitación-innovación” (p.132).

Serrano (2005), señala que “la producción del saber no escapa a las coordenadas institucionales donde se confecciona” (p.14). En esta categoría temática el tipo de pregunta que se construyó fue: ¿Qué paso cuando saliste de la escuela? ¿Cuáles fueron tus primeras aproximaciones al trabajo profesional? la interrogante, pretende observar como fue el desarrollo profesional, de los músicos participantes, que se muestran en el presente trabajo de investigación, con la finalidad de dar claridad, a los procesos de resolución artística, que cada individuo, aquí entrevistado tuvo desde la formación, el egreso y la implicación laboral específica. Los factores que determinen dicha resolución profesional, parecen determinados, por el contexto social, económico, entre otros aspectos que se muestran más a fondo en el resumen de las categorías de cada entrevista.

### Primeras aproximaciones al trabajo

Como hemos podido constatar en otros apartados, la educación está cada vez más ligada con la vida laboral y con el mercado de trabajo. Y en algún momento educar para el empleo se comienza a convertir en una finalidad central de la educación. Al respecto, algunos párrafos de las entrevistas nos aclaran cuales son las posibilidades que los participantes han considerado, como fuente de desarrollo profesional y en este caso personal, con respecto al desenvolvimiento musical y tomando en cuenta cuál fue la ruta laboral que siguieron al salir de la escuela; desde este punto de vista conocer también cuáles fueron las razones por las que se encontraron inmersos en la docencia.

Una de las maestras comparte que “terminando de titularme comencé a tocar en un dueto con mi flautista, tuve varios proyectos, una obra de títeres, hice también unos conciertos didácticos con ritmos latinoamericanos, y así varios proyectitos” E.6 (p.14), de esta misma entrevista se incluye “Una vez titulada si continúe tocando el arpa, entonces a veces voy a eventos privados o a veces mi maestra me invita a las orquestas” E.6 (p.14). Otro profesor comparte y aclara “Yo tomo lo clásico como técnica y pues si he tocado en cuartetos y orquesta y si trato de darle musicalidad a lo clásico, pero casi no me siento tan a gusto, como con el popular” E.3 (p.7), continua y especifica que “para aplicarlo en tu gusto [el conocimiento específico] en lo que a ti te guste o lo que a ti te deje, lo que hay para vivirla [la música] y ya” E.3 (p.7), concluye el comentario y dice “Yo siempre había estudiado lo popular, pues porque prácticamente eso fue nuestra formación o mi formación de chico” E. 3 (p.4). En una opinión similar pero desde otra entrevista se mencionó, “Yo trabajaba en la música popular, que también es una fuente maravillosa de trabajo pero, era muy inestable” E.5 (p.6).

En el texto “Jóvenes músicos, formación académica y mundo laboral” de Vilar (2008), se menciona que debido a la falta de un mercado artístico, los músicos “de escuela” o académicos han integrado agrupaciones de música popular. Sin embargo, nos dice Vilar, los intérpretes de instrumentos sinfónicos son los que menos opciones tienen de trabajar en el ámbito de la música popular. El autor concluye y reafirma “no obstante, si se consideran los tipos de trabajo que los músicos desempeñan, a excepción de los compositores de música “clásica”, cada vez es más difícil hablar de músicos académicos” (p.21).

### *El músico interprete en el plano laboral*

Ahora, desde la perspectiva idealizada de un músico y su desarrollo laboral como tal, se comparten dos extractos de participantes que han podido cumplir con este constructo profesional; el maestro relata a grandes rasgos como fue su inserción en el plano laboral como solista “llega ya la llamada del maestro y me programa, toco y creo que fue un buen concierto y ya después de eso, el propio maestro me empieza a programar con la filarmónica de la ciudad de México” E.4 (p.6), el maestro continua y dice “tuve la fortuna de que... existieran ese tipo de personajes ¿no?, porque yo no ni venia de familia de abolengo musical, ni tampoco venia de una buena familia, como se dice ¿no?. De dinero, de influencias” E.4 (p. 6). Concluye este comentario.

La otra entrevistada que dio una explicación similar nos dice, “Yo tengo el lujo de dedicar mi vida a la música” E.1 (p.5) continua y comenta “yo no puedo sobrevivir de estar tocando como solista, en giras internacionales, pero tampoco lo he buscado... E.1 (p.5), cierra esta parte y prosigue “a mí me gusta mucho la variedad de cosas que un músico puede hacer” E. 1 (p.6). Continua en su relato “Puedo hacer la enseñanza, la docencia, puede ser de los recitales de música de cámara, tocar como solista, ¿no? Tocar en una orquesta, tocar en opera, tocar en una compañía de danza, tocar con un grupo de teatro, es que es básicamente, sin límite lo que se puede hacer, ¿no?” E. 1 (p.6).

Lo que se resalta de estos extractos es que justo este espacio ilimitado de desarrollo que menciona la profesora, no se ajusta a todas las posibilidades escolares y es cuando alumnos egresados quedan fuera de un sistema laboral que muchas veces resulta acotado o poco prometedor para la población general de una escuela especializada.

En el caso particular de la desatacada músico y maestra, cabe mencionar que ella ocupa el 60% de los trabajos importantes de la ciudad, ya sea en orquestas, o como solista de ellas, con ensambles de música de cámara, tanto en lo contemporáneo, como en lo clásico y tocando obras nuevas que le ofrecen compositores importantes del país; lo que vuelve aún más reducido este campo de trabajo especializado, por lo menos en este instrumento, también por que se tiene “menos nombre” en términos profesionales, que esta profesora. Michaud (1997), nos dice que “lo que cuenta aquí, es el grado de dominio, de la competencia técnica que se alcanza. Y considera a la escuela profesional de arte “como un lugar de producción artística” (p.29).

Al respecto Michaud (1997) menciona el asunto del egreso de una escuela de artes, como un enfrentamiento con la realidad económica; la que tendrán que enfrentar los alumnos una vez que salgan de la escuela. “Ser artista es, se quiera aceptar o no, una profesión, salvo que uno tenga la suerte de nacer en familia que le permita vivir de sus rentas” (p.32). Los alumnos desde lo que nos dice Michaud, tendrán entonces que vivir de su arte en el mejor de los casos, el resto deberá buscar alternativas de desarrollo racionado al arte.

### *El músico profesional y la transmisión del saber*

Los estudiantes de muchas escuelas profesionales de música, en su mayoría, desean ser músicos en el sentido de la palabra que se mostró antes, sin embargo, gran parte de ellos trabaja también como profesor de música, ya sea de instrumento, dando teoría musical, o



canto o de director de coro, o bien en el ámbito de la educación básica. Se observa así una gran amplitud de posibilidades de actuación profesional relacionadas al campo docente en esta especialidad. Es este sentido, se preguntó entre los participantes ¿Cuál fue la razón por la que te viste inmerso en la docencia? ... A lo que respondió “esa fue una sugerencia de mi maestro, como diciendo si te quieres quedar en Francia esa es muy buena herramienta [la enseñanza], o sea no te van a contratar si no tienes ese papel” E.2 (p.7). “entonces en realidad eso fue por lo que me decidí a entrar a esa formación”; el maestro continua y dice “un poquito pensando en un futuro abriendo mis posibilidades y teniendo una herramienta más en la vida” E.2 (p.7).

Michaud (1997), nos invita a la reflexión preguntando ¿Por qué un artista se convierte en profesor de una escuela de arte?, o en profesor simplemente, “Aun cuando la manera de iniciar este tema parece brutal, hay que empezar por considerar las razones económicas para reconocer tanto su peso como sus límites” (p.39). Ser profesor nos dice el autor, implica desde luego, recibir un salario cuyo monto puede variar. Sea cual sea este monto, este salario constituye una garantía de recursos en forma regular. Por tal motivo, “las vocaciones de profesor se ven multiplicadas en los periodos en los que el mercado se vuelve poco seguro o disminuye” (p.39). Pero también se observa un cierto rechazo o desprestigio por esta profesión.

### *El estudio y el trabajo en la carrera musical*

Desde este mismo punto de vista, otra maestra comparte un poco de su historia personal, al respecto y desde sus experiencias de trabajo, al salir de la escuela, relata que “bueno, cuando me título, en México tú debes saber, está muy difícil la cuestión de las orquestas, primero en México el arpa es de los instrumentos menos conocidos” E. 6 (p.13). Continua y relata “al mismo tiempo [trabajé] en la primaria, súper lejos que hacia como tres horas de camino, pero pagaban bien y por esta razón es que me quedo ahí a trabajar” E.6 (p.10).

Prosigue en su narración y desde la subcategoría “Vivencia laboral y académica” nos comparte “nada más dure uno o dos ciclos escolares en esa escuela porque la distancia era muchísima, y la escuela era cada vez más absorbente” E.6 (p.11). Continúa con su argumento “La escuela de música es muy absorbente, [pues] aparte de tus clases los otros maestros te dejan tareas, [menciona algunas de las asignaturas musicales] contrapunto, armonía, conjuntos corales, entrenamiento auditivo, son muchas tareas, todas requieren su tiempo” E.6 (p.11), ya para cerrar el comentario menciona, y “necesitas también mucha disciplina diaria [para el] estudio del instrumento, que es para lo que estas estudiando” E.6 (p. 11). Al final remarca “justo cuando dejo esta escuela, aparece una [escuela] más cercana a mi domicilio, dije [que] sí, porque seguía necesitando el dinero” E.6 (p.12), continúa y concluye con el comentario iniciado “bueno finalmente sigo ahí por cuestiones económicas”. E.6 (p.12) Y “ese maestro me ayuda para poder hacer mi examen para ingresar a la secretaria de educación pública”. E.6 (p.12).

Desde esta perspectiva, la educación definida por el CIM, Consejo Iberoamericano de la Música (1994), dirige la mirada a la sociedad (educativa) para que pueda ser tomada como “una herramienta para el cambio social”. Para Hemsy (1995, p.63), la transmisión de conocimiento musical debe considerar algunos cambios generales con relación a los perfiles de los estudiantes de música que egresan de las escuelas de nivel superior, algunas de estas sugerencias toman en cuenta por ejemplo:

- Las creencias de personalidad de las nuevas generaciones, las estructuras mentales de los alumnos, la necesidad de expresión, las distintas formas de comunicación, así como las expectativas y aficiones musicales, de cada sujeto.
- Los nuevos modelos institucionales para la formación musical profesional; las nuevas carreras musicales y sus respectivas salidas laborales como son el campo audiovisual, el de la comunicación y el de la educación, así como la integración artística en conjunto con la música. En este sentido un punto a considerar es el planteamiento de la entrada en el sistema educativo observando todas sus aristas.

## **Reflexiones acerca del egreso y la profesionalización del músico**

### *¿Cuáles son las repercusiones de no contar, con un bagaje conceptual y práctico de pedagogía musical?*

Para, Díaz Barriga y Pacheco (2007), la globalidad que se vive en la actualidad, limita las condiciones de beneficio para las profesiones en términos de oportunidad, permanencia, y desarrollo ocupacional. Lo que mencionan los autores, acerca de la profesiones y el egreso de estas, es que el elegir una profesión significa “iniciar un proyecto de vida, desempeñar un papel útil en la sociedad en la que se vive, así como darle sentido y recompensa emocional a la vida individual, por contribuir desde la profesión, a una mejor calidad de vida en general” (p. 105).

Cuando Hemsy (1995), habla acerca del perfil profesional del músico, la autora dice que las instituciones de formación musical del nivel superior, deberían ofrecer a los futuros músicos: Nuevas carreras musicales y programas de estudio que desde su estructura puedan integrar las disciplinas tradicionales junto a las nuevas orientaciones; así como ofrecer opciones laborales alternativas, que puedan tomar en cuenta todas estas nuevas inquietudes profesionales relacionadas al ámbito musical.

El progreso y el afianzamiento de los procesos educativo-musicales en la actualidad requieren que se brinden a los alumnos suficientes oportunidades para desarrollar dos aspectos que se consideran desde los autores expuestos, como básicos y complementarios para el aprendizaje de la música. Es decir, reconocer la necesidad de aportar por un lado, un nivel más profundo de conciencia respecto de las acciones e intervenciones musicales y por otro, una mayor cuota de creatividad y participación en el propio aprendizaje.

#### 4.4 Problemáticas de transmisión en el conocimiento musical

Desde los puntos de vista de la formación y la salida escolar, se puede observar que en la época actual existe cierta tensión entre el ejercicio profesional y la formación superior. Es decir, el desempeño profesional en las disciplinas artísticas, experimenta nuevos retos que nos hacen reflexionar, hacia donde se dirigen los procesos de formación en las escuelas especializadas, sobre todo, al egresar de ellas y al buscar obtener una correlación entre los conocimientos adquiridos y el plano laboral real de la actualidad. En este sentido se reconoce también que la incorporación al sistema educativo, requiere tener otras habilidades y mirar este panorama desde donde corresponde, como un ejercicio profesional.

Al respecto Touriñán (2001), nos dice que “toda práctica requiere además de conocimientos teórico-técnicos, sensibilidad para conocer e intervenir en los procesos subjetivos presentes en el “qué hacer” y “que ser” de la persona en formación” (p.16) y al introducirse en el ámbito profesional. Para Touriñán, la formación es “un proceso de transformación del sujeto a partir del cual va adquiriendo o transformando capacidades, formas de sentir, de actuar, de imaginar, de comprender, de aprender y de utilizar sus estructuras para desempeñar prácticas sociales determinadas” (p.21).

Desde esta descripción lo que puede relacionarse con la cuestión que aquí se investiga, es como un músico que se ve inmerso en la docencia se transforma a sí mismo, por medio de la práctica y la experiencia que estas nuevas configuraciones de empleo le brindan. El presente apartado aborda el tema principal pero, visto desde los obstáculos, virtudes y desencuentros que se pueden presentar a través de la experiencia del músico en la transmisión del saber en su especialidad.

Desde el análisis de las problemáticas de la transmisión; Robles (2011), especifica que “un tema en sí, puede ser subdividido y puede darse la situación de que partes individuales constitutivas del tema se coloquen en tensión recíproca y sean evaluadas de diferente manera” (p.17). Así por ejemplo, una maestra entrevistada en la subcategoría “problemáticas en la enseñanza musical”, puede marcar la diferencia en relación a su trabajo, ya que aparece un aspecto de contenido que le agrada, pues se trata de la música en sí, pero por otra parte, la situación de la enseñanza ser muy agobiadora para ella, por todo lo que conlleva dar clases de esta materia. La pregunta que se lanzó para este eje temático fue: ¿Cómo ha sido tu experiencia en la transmisión del saber musical?, ¿Qué posibilidades y qué problemáticas, encuentras en tu propia transmisión de conocimiento?

### *Músicos profesionales y experiencia docente*

Es así, que cuando se habla de músicos- profesores lo que se estaría buscando es una recuperación, que no es lo mismo que una imitación o una repetición, de lo que hicieron algunos maestros que conocieron en el pasado. Muchas veces el constructo social que se tiene en relación a la práctica pedagógica es erróneo pues se ha considerado que el trabajo docente, es un trabajo fácil en comparación con otras profesiones. La razón quizás, es que la actividad docente es una de las más conocidas por los individuos en general, debido al contacto directo que tenemos con ella desde edades tempranas cuando nos incorporamos al sistema educativo como alumnos.

Sin embargo, la realidad es que el dar clases no es nada fácil y menos cuando la preparación no está enfocada a la enseñanza, de cualquier forma cuando se está frente a un grupo, o alumno, las estrategias previas y las que se crean a través de la práctica, pueden apoyar en nuestro quehacer como docentes, al respecto nuestros participantes opinan: “cuando yo inicie como docente, me di cuenta que había mucho trabajo ahí” E.5 (p.7).

Otra entrevistada nos dice “tengo la habilidad pero, es muy cansado dar una materia [como música] y todo el mundo piensa que es de las más fáciles, pero no es de las más fáciles, o sea que hay un estigma” E.6 (p.19). En otra entrevista un profesor comparte que “la transmisión del conocimiento tiene mucho que ver con quien es uno, yo creo” E.4 (p.8).

### *Encuentros y desencuentros en la educación*

Cuando se habla de enseñanza musical ya sea especializada o general, la actitud de apropiamiento profesional de muchos maestros es distinta, por ejemplo se pueden tener connotaciones negativas, ¿Cómo es tu experiencia en la docencia actualmente? “pues mira yo la concibo un poco agotadora en el sentido de que es cansado dar clase de música” E.6 (p. 16). En este mismo enunciado la entrevistada reconoce, “pero, también tiene su parte de satisfacción cosas como gratificantes, pues te das cuenta que tu cansancio no fue en balde” E.6 (p.16). Sus respuestas se perciben en confrontación, por el mismo hecho de que el trabajo docente no es sencillo sobre todo en la apropiación desde otro profesional que no meramente es la de profesor.

De la misma perspectiva se reconoce la docencia como un detonante importante no sólo para los alumnos sino también para el profesor, “yo creo que la enseñanza musical es como lo más cercano a la sociedad” E. 3 (p.9). Otra entrevistada opina “las virtudes para uno que enseña, es que tú aprendes... tú aprendes enseñando muchísimo” E. 1 (p.9). Al mismo tiempo en la enseñanza no sólo aprendes de tu especialidad sino del interactuar, el reconocimiento del otro y de ti mismo, al momento de enseñar “y te forma a buscar alternativas, soluciones, te forza (sic) a crecer como músico”. E.1 (p.2).

Es así como se destaca que la enseñanza es un proceso de intercambio entre el profesor y el alumno, “entonces en realidad ahí fue donde entendí que hay diversos entornos educativos

y que los entornos educativos si deben modular la estrategia de enseñanza que tienes para con ellos”. E.2 (p.9). Aunque es agotador y de alguna manera desafiante pues hay que entrar a en un terreno desconocido, que es la generación de las clases, utilizar estrategias de enseñanza – aprendizaje, evaluar y proyectar contenidos entre otras varias cosas. Por lo que “También la enseñanza, es una postura ideológica ante la vida, es una postura ideológica e histórica”. E.5 (p.8). Considerando que las condiciones de la enseñanza esto puede ser diverso, pues no es lo mismo enseñar a una persona que a un grupo de 30, o bien trabajar con adultos que con niños, son características y cargas de trabajo distintas.

### *Formación musical y expectativa de enseñanza*

En cualquiera de estos casos, se podría decir que la formación docente se inicia desde el momento en que alguien se asume en el rol de profesor y comienza a recuperar aquellos elementos consientes e inconscientes vinculados con la práctica docente. “Bueno la experiencia de la enseñanza ¿no? de la pedagogía, creo que es algo que desde mis inicios ha estado allí muy presente” E.4 (p.7).

Por otra parte el llegar a la docencia puede ser inducido también desde la formación “el entrenamiento pedagógico que recibí en realidad fue a instancias de mi maestro” E.2 (p.7) en este caso el profesor al que se refirió tenía una preparación específica que compartió con su alumno “y me dijo bueno esta esto y yo normalmente soy asesor, soy tutor de docentes en formación” E.2 (p.7). Lo que se pudo observar en las entrevistas de los participantes músicos, fueron distintas formas de llegar a la docencia “hice mi examen y pues si me gusto, siempre me ha gustado dar clases” E.3 (p.7). El entrevistado continúa y comenta “Así hice mi servicio social dando clase en Oaxaca con la orquesta de niños”.

En esta respuesta se nota un gusto por compartir la música dentro de una comunidad específica. Se reconoce que la labor de enseñar, cumple con una función social y al mismo tiempo promueve apertura al crecimiento personal “daba clases a niños y también fue una buena experiencia porqué en realidad dar clases tiene que ver con cómo con un panorama de formación que tiene que estar adecuada a todas las expectativas del alumno...” E.2 (p.8). Lo que denota el posible enriquecimiento incluso al enseñar. Desde este punto se señala entonces la necesidad de acercarse y reconocer el terreno de la docencia, el cual no es tan simple como lo han querido mostrar.

### *El maestro de música; una figura idealizada*

Michaud (1998), nos dice que el artista ofrece un polo de identificación. Así que todo o casi todo es prestable cuando se aprende en una escuela de arte: “desde los tics de lenguaje; las formas de vestir, hasta los tonos y, sobre todo, las formas artísticas y las características estilísticas” (p.38). En este sentido, resulta normal el hecho de que un alumno de una escuela de arte comience por imitar a su o a sus maestros, incluso en las formas de enseñar. Otro factor que destaca en esta reflexión de Michaud, la cual es muy común que se dé entre los artistas que se están formando, se centra en la admiración de un personaje que en este caso es el maestro, ya sea por su trayectoria, por sus logros artísticos o por la cantidad de alumnos “exitosos” que han transitado por su cátedra, “empecé mi formación digamos más en serio, en la cuestión violinística, tuve suerte realmente de en primer instancia, caer con un muy buen maestro, tuve un gran maestro, con una formación impecable” E.4 (p.3).

Otra circunstancia que permite al alumno la admiración o el agradecimiento hacia su profesor es la técnica meramente musical, y también que el profesor en cuestión haya estudiado fuera del país, “cuando él –maestro anterior- se fue y luego vino uno nuevo a la escuela él venía regresando de Francia y así como todo una nueva era, ideología, y ahí sí ya un entrenamiento fundamentalmente técnico ¿no? mis escalas, mis arpeggios, mis sonidos de las



obras, no sé qué, la articulación” E.2 (p.6). En el ámbito de la enseñanza musical es muy importante el reconocimiento de los alumnos “fue un personaje muy importante, para la vida violinística en México, formo a muchos violinistas, a buenos violinistas” E.4 (p.3).

Lo que se puede observar desde esta imagen de “devoción” que se le hace al maestro de música, no siempre tiene resultados positivos sobre todo para el alumno, “algo que sucede mucho en los maestros de instrumento, bueno creo que nos sucede a todos, es que es que hay una proyección en los alumnos” E.6 (p.8) la entrevistada nos dice, “nos apropiamos de los alumnos y una [en] parte, que quieres hacer lo que tú no lograste hacer” E.6 (p.8). Continúa y cierra el comentario “esto sucede mucho con los maestros de música, con los maestros de instrumento” E.6 (p.7). Es así que los estándares del “buen maestro” en la disciplina musical muchas veces no corresponde con todos los perfiles de profesores que se tienen, sobre todo en las escuelas especializadas, “Y después, de que se va la maestra, se regresa a Rusia pues, yo me quedo prácticamente, huérfano y estoy ahí un año, dos años, sin maestros o con maestros pues por poco tiempo y que no realmente me marcan” E.4 (p.4). Lo cual denota en cierto sentido la dependencia que puede tener el músico con su propio profesor de instrumento.

### *Formación musical; maneras de aprender a enseñar*

Ahondando en lo que se aprende desde la formación, cabe señalar que siendo el trabajo docente una labor de recuperación de lo que uno aprende, las posibilidades de desarrollo no siempre son las mismas para todo el que ejerce como profesor “enseñaba el pulso, los compases, el pentagrama, las notas, pues como a mí me las enseñaron en la escuela de música, o sea de una manera muy formal” E.6 (p.12). De esta misma entrevista se recupera cual importante es para un músico cumplir con ciertos esquemas que se fueron aprendiendo desde la formación “bueno ahora que soy maestra, te das cuenta que muchas veces es mejor empezar de cero a enseñar, que después ir quitando técnicas o malos hábitos de otra

gente o ya mescolanza de diferentes técnicas” E.6 (p.5). Michaud (1998), comparte que es mejor que se amarre a un solo maestro y no a varios puesto que un proceso de identificación plural resulta casi contradictorio. “¿Cómo estaríamos dispuestos a escoger varias características cuando uno busca consolidar una certeza y escapar de las dudas?” (p.40).

Se reconoce entonces, lo importante que es formar profesionales del arte que en algún momento de sus vidas también puedan tener la experiencia de enseñar “yo creo o estoy muy consciente de que todos enseñamos como nosotros aprendimos y eso cuesta mucho trabajo quitarlo” E.6 (p.9). Para Shön (1993), la formación es permanente o continua. Pues no sólo resulta indispensable formarse periódicamente, nos dice el autor, sino que algunas veces es necesario volverse a escolarizar, “cuando la primera formación presenta demasiadas fallas y debe volverse a orientar, cuando los oficios y la generación de empleos cambian o cuando el desempleo causa estragos” (p.102). Desde esta postura, no sólo se habla de transmitir de manera errónea la técnica, o la postura, sino una manera de estar en el mundo y esto puede tener un efecto negativo en los alumnos generales y de escuelas especializadas.

### *Panorama de la enseñanza musical*

Retomando una de las subcategorías que abordaron la experiencia docente, se presentan algunas opiniones positivas y en desacuerdo que los participantes dieron con relación al panorama de la enseñanza musical, ya sea especializada o de las escuelas generales. Para Díaz Barriga (2008), se deben “identificar los problemas de la práctica educativa, buscar una comprensión de los mismos y sobre todo generar estrategias didácticas propias a lo que el autor denomina “construir articulaciones teórico- técnicas” (p.104).

En este sentido, las opiniones de los músicos maestros fue diversa, pues para algunos, las problemáticas que se les presentan día a día, tienen que ver con el contexto y las personas a las que dirigen su práctica docente “si viéramos, como se enseña en otras partes del mundo, en otros países y como son las aulas musicales, en otros países, pues nadie se tendría que aburrir con la música” E.6 (p.15).

La entrevistada continua con su explicación y aclara como vive ella la docencia en nuestro país, “Pero como enseñas música en un salón con 40 niños, sin enchufe, sin grabadora y con un pizarrón y un plumón, te las tienes que ingeniar” E. 6 (p.15). Otra opinión similar nos relata, “es difícil dar un poco clases en el sector público cuando no hay ayuda, tanto de los directivos o de los niveles más altos, de los mismos padres” E.3 (p.8). El entrevistado quien vive una situación similar a la anterior participante, opina al respecto de ámbito escolar, continua y dice “porque tanto te encuentras con gente que no está dispuesta a aprender, como te encuentras gente que si está dispuesta a aprender y a trabajar y que si le hechan ganas, como que te encuentras con gente que de plano nada más va a dar lata” E.3 (p.7).

Al parecer, mucho de lo que puede afectar estas experiencias como docentes de música, tiene que ver sobre todo con la poca difusión, apoyo y espacios adecuados para una clase de arte, “yo creo que uno de los problemas de la educación es que no se tienen los recursos para poder dar la materia” E.6 (p.15). Otra opinión nos dice por ejemplo “me di cuenta que se van [los maestros] sin planeación, que improvisan, este que creen que el alumno es auditorio” E.5 (p.9). El entrevistado continua en su explicación “nadie, entra al aula para ver cómo se está trabajando, por eso usan muestras en donde usan a los alumnos como si fueran artistas en pequeño, y ya están buscando escenarios y que puedes estar bien, ¿no?” E.5 (p.9). En este sentido se habla de trabajar con la expectativa de cumplir un programa o de lucirse ante los directivos con el trabajo de los niños u adolescentes, pero no de que estos alumnos aprendan o bien tengan una experiencia de aprendizaje a través del arte.

## Reflexión acerca de la experiencia docente

*¿Cuáles son las expectativas que encuentra el músico profesional al ser maestro?*

Lo que nos comparte Anzaldía (2004), desde su texto “la docencia frente al espejo” nos habla de cómo la formación superior se puede volver un acto académico alejado de la realidad profesional. “Muchos reconocemos que fue en la práctica profesional donde todos aquellos conocimientos adquirieron un significado real” (p.43). Es así que desde este autor se reconoce que el vínculo que se establece entre maestros y alumnos determina no sólo el éxito o el fracaso en el aprendizaje de los contenidos, sino que incluso “marca” la relación del alumno con los contenidos. Para concluir gran parte de las entrevistas, se les pregunto a los participantes ¿Cuál podría ser un consejo que ellos le darían a otro músico que se viera inmerso en la transmisión de este conocimiento?

Y de esta misma interrogante saber cuáles son algunos objetivos que estos músicos maestros buscan en su experiencia como docente. Una maestra comparte como ha sido su camino “pues, un poco mi objetivo de la clase, más allá de que aprendan a leer notas o aprender a leer ritmos, es aprender a sensibilizarlos, transmitirles que la música siempre es como una manera diferente de expresión, y una manera también de hacerles conscientes, de que la música también, es una cosa con la que viven los seres humanos, que nos acompaña todo el tiempo, también es un acompañante” E.6 (p.17)

La entrevistada continua y aclara que “poco a poco fui modificando mi modo de enseñanza, enseñando menos teoría, con más práctica haciendo la música de una manera más vivencial, todo en base a la experiencia todo en base a la imitación y a la expresión y enfocada mucho al juego” E.6 (p.12) dentro de sus consejos a un futuro docente-músico nos dice “primero que se ponga del otro lado, [el maestro de música] que observe quien es y que edades son con las personas con las que van a tratar, y qué es lo que hay que hacer” E.6 (p.17).

Otro maestro nos comparte algo significativo en su experiencia como docente “yo espero que con alguno de mis alumnos pues poder ser una influencia y yo sé que tarde o temprano el alumno me diga oiga maestro quiero hacer esto [u] lo otro con la música o pintando, dependiendo de cuál sea su contexto”. E. 3 (p.9)

Continúa y nos dice que ya ha visto resultados desde su práctica educativa “Muchos chavos que tocan, en proyectos de hecho, grupos, coros, solistas y exposiciones en lo visual.” E.3 (p.8). Para describir el ámbito educativo también se tomaron en cuenta el ideal y la expectativa que un músico puede tener, cuando se encuentra en la docencia por ejemplo dos maestras nos compartieron algo al respecto, “Bueno empecé a dar clases en Nueva York... y daba clases en Manhattan School of music, que era una escuela bastante reconocida de música” E.1 (p.1) Continúa y comenta “Entonces yo daba clases y principalmente fue interesante por qué no era gente de Estados Unidos eran coreanas, chinas,” continúa y dice “y los papas les mandaron a vivir a Nueva York, y les compraban arpas y así...” E. 1 (p.2).

La otra profesora comenta que “también estoy dando clases de apreciación musical en la escuela de danza de la ciudad de México, les doy clases a los niños de ballet folclórico y contemporáneo” E.6 (p.14). Finaliza el comentario y reflexiona “es muy diferente la enseñanza, a alumnos que les interesa el arte o que ya están formándose como bailarines, a niños que están en un salón esperando la clase, porque no les fascina o sea si lo hacen, pero...” E.6 (p.14).

Muchas veces el ámbito artístico, no sólo se idealiza al maestro, sino a la institución y a un perfil específico de alumnos, un constructo que desde cierto punto de vista vuelve mucho tiempo atrás y nos dice que el arte y su enseñanza siguen en una postura elitista, donde sólo unos pocos logran entrar. “Yo creo que aun siendo un concertista exitoso, si es importante también, ser un buen pedagogo, que tengas esas herramientas...” E.5 (p.7).

Al final lo que este eje temático, intento resaltar dirigió la mirada a los procesos y resoluciones que músicos-docentes logran llevar a cabo día con día, tanto en su labor como artistas como en su función de agentes sociales responsables de transmitir saber, cultura y una postura ante la vida. “Entonces más bien se trata de generar individuos sensibles a la música donde hay un curriculum oculto que puedas vehicular a través de la disciplina, la constancia, el rigor pero, en realidad que tenga que ver con nutrir un vínculo emocional sano con la música” E. 2 (p.9). Es así que “La gente que yo percibía que era feliz haciendo lo que hacía, también, lo transmitía en su práctica docente...” E.5 (p.5).

#### **4.5 El “ser músico”, identidad profesional del artista**

##### *¿Quién es el músico para él, y los demás?*

Para Habermas (1993), toda sociedad debe definir su identidad. Dando las respuestas a estas preguntas ¿Quiénes somos? ¿Qué somos los unos para los otros? ¿Dónde estamos? ¿Qué deseamos? ¿Qué nos hace falta? “Sin estas “definiciones”, no hay mundo humano ni sociedad, ni cultura pues todo quedaría en el caos indiferenciado” (p.115). Para hablar de la identidad del músico, ya sea desde la formación, el egreso o la profesionalización, así como el dirigir la mirada a la reconstrucción de esta identidad en el plano laboral, se han tomado en cuenta algunos extractos de las narraciones que los participantes compartieron en relación al tema.

Algunas de las preguntas que se hicieron para detonar la reflexión en torno a la identidad, fueron ¿cómo se define al músico? (El “ser músico”) o ¿qué características posee esta disciplina, como tal? Cabe mencionar que no a todos los participantes se les hizo este tipo de preguntas específicas, pero dentro de sus relatos el tema salió a la luz, ya sea por anécdotas de formación, de profesión o por recuerdos y reflexiones que coinciden con algunas de las

descripciones que los mismos participantes dieron de su propia disciplina, las cuales nos brindan un panorama de aproximación narrativa, para reconocer al músico profesional, es decir la identidad de este tipo de artistas. Para Michaud (1998), la construcción de la identidad personal del artista va de la mano con la identidad social que este desarrolle. El músico antes que profesional es un artista, y como tal lo que podría identificarle de alguna manera, es la sensibilidad, la disciplina, la observación y el gusto por la creación, el trabajo individual y grupal.

Desde este contexto, se reconocen varias situaciones muy interesantes que los participantes dejaron en sus narraciones, para describir al músico, por ejemplo de la subcategoría “El lugar de origen y la música” uno de los maestros relata cómo se vive la identidad musical en una comunidad mexicana, se le pregunta ¿De dónde eres? “De Oaxaca En todo Oaxaca es así, que estudias música.” E.3 (p.3) continua y especifica “todos mis tíos son músicos, todos tocan algún instrumento, aunque no se dediquen a la música, ¿no? todos tocan. En el caso de mi mamá, ella canta y canta muy bien” E.3 (p 3). Aquí lo interesante es justo la tradición cultural, artística y sin pretensiones, algo que le da identidad al músico no académico, pero al final músico también. Al respecto en la subcategoría “identidad profesional del músico intérprete” una de las maestras comparte en su relato como concibe al músico “Yo creo que un músico tiene que ser un artista ¿no? Una persona creativa, tiene que ser una persona con mucho sentimiento” continua en su descripción, “y poder con la capacidad de transmitir eso” E.1 (p.4)

Otra participante en la subcategoría “Transmisión y diversidad del ser músico” relacionó su vida como músico a la siguiente reflexión “actualmente, me surgió la necesidad de tener una identidad musical, de saber qué hacer con la música” E.6 (p.14) continua y platica “me puse a componer y actualmente tengo un proyecto de composición y estamos a nada de sacar el disco, de canciones más, músicas y letras que hice y arreglos” E.6 (p.14).

Continúa con el relato y enfatiza “la música, el teatro y la danza son artes del presente, que quiere decir, que en el momento se ejecutan, no hay un antes ni un después, solo en el momento se vive, o pues la riegas o en el momento brillas y tiene que ver mucho con tus emociones” E.6 (p.9) Cierra el comentario y comparte que “en este arte se necesita mucho un control mental, una preparación psicológica” E.6 (p.6). Ambas opiniones nos relatan a grandes rasgos cual es la descripción que se tiene del ser músico.

Para describir desde un punto de vista social, por así decirlo, uno de los maestros nos comparte en su narración quien cree que es el músico y cual sería para él, su función como individuo en una comunidad, de la categoría “Construcción social y artística de la identidad musical” el entrevistado reflexiona y opina al respecto “el músico no está nada más ahí para hacer pasar el rato, el músico está ahí para digamos llevar al espectador a una experiencia que lo haga vivir su vida de una forma más profunda aunque sea solo por unos minutos y en ese sentido me parece que el músico en realidad es una persona que genera memoria o deberíamos generar memoria” E.2 (p.10).

El maestro continúa con su explicación “En ese sentido desde mi punto de vista el músico tiene que ser alguien que permita al espectador a su auditorio, a su público acceder a experiencias que solo a través de la música puede tener, entonces en ese agente social se convierte” E.2 (p.10). El mismo maestro en la subcategoría “Identidad artística y musical” Enfatiza y explica “Mira la pregunta de quién es el músico, es una pregunta fuerte y no es una pregunta con, cómo bastante polisémica o sea al final del día hay muchos niveles de respuesta a eso... pero en realidad yo te diría que... desde mi punto de vista el músico en realidad, es antes que nada es un agente social, yo lo percibo, bueno me asumo sobre todo en la educación, como un agente social, en el sentido que es cierto que nos debemos a nuestro arte y a nuestra disciplina”. E.2 (p.9). Desde estas reflexiones se puede tener una cercanía a la identidad del músico, vista desde lo humano, lo social, lo cultural y como un arte. Por otro lado, la identidad del músico, también depende de las características que describen al ámbito musical, como tal. ¿Cuáles son estas?



### Características y formas de identificar la disciplina musical

A este propósito, se retoman y comparten los relatos de los entrevistados con respecto a la identidad que ellos reconocen para conformar esta disciplina, los cuales logran una aproximación al mundo de la música, como una carrera profesional. Los tópicos que se pudieron recuperar para abordar la identidad del músico y de la carrera musical, se reconocen por ejemplo, la disciplina, la entrega, la cantidad de tiempo que se necesita para estudiar un instrumento o las aptitudes cognitivas y psicomotrices que solicita esta carrera para poder lograr un mejor desarrollo, académico o profesional, también se mencionan aspectos que pueden ser negativos en esta formación artística, como lo es por ejemplo el maltrato que reciben los estudiantes de esta carrera, o el exagerado ambiente competitivo que se puede vivir en el ámbito musical profesional, por mencionar algunos. A este tipo de circunstancias se les puede englobar como las características que los participantes relacionan, para describir su disciplina. A continuación, se muestran los párrafos que argumentan lo antes mencionado.

Desde una de las subcategorías relacionadas al tema y nombrada “Identidad profesional del músico intérprete” se encontraron las siguientes aportaciones: la entrevistada da su opinión acerca del músico como profesional, “Bueno un músico, es una persona que tiene el deseo tanto ¿no? de hacer música de ejecutar obras,” E.1 (p.3). Continúa en su descripción “Porque el sacrificio es tremendo, entonces un músico tiene que tener, la disponibilidad de hacer un sacrificio, pero bastante grande, y creo que es algo que la mayoría de gente no perciben, ¿no? no entienden”. E. 1 (p.3). Prosigue con la opinión “un músico es una persona que está dispuesto, lo aman suficientemente (La música) que pueden hacer este tipo de sacrificio y tiene el apoyo... es muy importante de la familia” E. 1 (p.4). Particularmente, de este breve relato resaltan dos situaciones, por ejemplo hablar de tener el deseo de interpretar obras, como requisito principal, lo que sugiere que el músico en este sentido no vislumbra otra posibilidad de desarrollo, más que el sólo tocar.

Y segundo hablar del sacrificio, del enorme sacrificio que se tiene que hacer para lograr algo en el ámbito musical, lo que señala la disciplina, la entrega y el tiempo a dedicar, antes mencionados. Al final menciona el apoyo de la familia, otro factor importante en esta disciplina.

Desde la subcategoría “la entrega y la disciplina musical” otro entrevistado opina de manera similar compartiendo que “yo relaciono a la música, más que como cualquier otra disciplina, con un apasionamiento; con esta entrega”. E.5 (p.3) Continúa y completa “recuerdo, que era una actividad en donde eras, o representabas el tiempo que estudiabas”. E.5 (p.4). El profesor habla de la entrega, el apasionamiento, y el tiempo que se debe dedicar a esta carrera. Otro maestro mencionó también el tiempo de dedicación al instrumento, como algo primordial para el desarrollo profesional de esta disciplina, “cuando ya me siento sólo o sea de no tener maestro y que estoy... sólo ante el mundo” continua, “justo ahí fue que empecé a estudiar como poseído porque digamos que cuando estaba en Moscú, estudiaba y creo que no era un mal estudiante, para nada, pero nunca había estudiado como estudie ya cuando me vi solo” E.4 (p.6).

Cabe mencionar que el nivel académico, técnico y de interpretación musical, que solicitan algunas escuelas de países como Rusia, por ejemplo, es el triple al que se solicita en una escuela de Latinoamérica, ya que los estudiantes de música, comienzan sus carreras desde muy temprana edad, digamos desde los dos años, lo que les da una ventaja técnica y practica por encima de los estudiantes que quizás empezaron sus estudios de manera formal a los 10 años.

Por ende, si el maestro menciona un periodo de mucho estudio, o sea de más tiempo que cuando estaba en Moscú, se está hablando de jornadas que abarcan las 10 a 12 horas de trabajo con el instrumento, por día, lo que para muchos profesionales de otras carreras sería

imposible, exagerado o no creíble. En este sentido el tiempo invertido si es un factor de gran importancia en este arte.

Del mismo modo y retomando el primer relato, la maestra nos aclara que cuando se le pregunta sí, existen, tipos de músico, ella responde. “Si, estoy hablando de un músico profesional, un músico o una persona puede ser un músico hasta cierto punto y no dedicarse tanto...” (p.5) continua y explica “hay muchos... que lograron entrar en una orquesta y nunca llevan el instrumento a casa, y nunca tocan fuera de la orquesta...” (p.6) procede con el comentario y aclara por ejemplo “Entré en una orquesta, pero ahí va, hasta ahí, ¿no? Yo personalmente, no considero a esta gente, realmente músicos” E.1 (p.6) continua y comenta “Pero si son... (Risas), porque están ganando la vida como músicos ¿no? Continua “Pero, no están con el compromiso y no está la variedad de entrega que... yo pienso debe, de veras, debe hacerlo” E. 1 (p.6) cierra esta opinión.

Con este cierre de la descripción que hace la entrevistada, se logra una idea más detallada de lo que ella mencionaba como el enorme sacrificio y la entrega a la disciplina, ya que el trabajar en una orquesta no es suficiente para considerar que es un músico realmente se está entregando. En estos párrafos surgen algunas interrogantes al respecto, y se relacionan tanto a la entrega, como el apasionamiento, antes mencionados ¿pues serán los factores de sacrificio, tiempo extenuante y entrega absoluta, lo que haga la diferencia de un músico a otro?, hablando en relación al desarrollo profesional de estos artistas, entonces, ¿cuál es el fenómeno o las experiencias que podrían caracterizar a un “buen músico, como profesional”?

Para Hemsy (2002), la pedagogía que se observa a nivel superior en la educación musical cuenta, entre sus causas, nos dice la autora “un antiguo y arraigado mito que otorga a la música cualidades absolutas en tanto objeto estético ideal, propiedad de unos pocos privilegiados (los músicos dotados), objeto trascendente y autónomo respecto de cualquier tipo de intervención humana y, por lo tanto, de la acción pedagógica” (p.51).

Desde lo que menciona Hemsy, entonces, no sólo el tiempo y la entrega son suficientes para ser un músico profesional, a esto debe incluirse las cualidades específicas cognitivas y psicomotrices también mencionadas, las cuales podrían ser la razón que quizás responda al porqué no todos los músicos llegan a desenvolverse de la misma manera en el plano laboral, pues no todos poseen las mismas aptitudes musicales.

Esta situación que compara el talento de unos con otros, podría significar desde cierto punto de vista, un sentimiento de frustración o baja autoestima que muchas veces no se ha tomado en cuenta en las escuelas profesionales de música, ya que el gusto por un arte y el estudiarla como una carrera, no significa que todos sus estudiantes deban tener el mismo nivel de interpretación o de empleo laboral, de hecho esta situación argumenta el que estas escuelas profesionales, muchas veces deja del lado otras fuentes de desarrollo profesional a través de la música y no sólo reconocer al intérprete destacado como válido para considerar a ese estudiante o profesional como exitoso en el ámbito musical.

En la subcategoría nombrada “perspectiva del músico intérprete”, uno de los participantes comento algo al respecto de este tema, “es mucho tiempo el que se debe dedicar, mucha convicción, y sacrificar muchas cosas, para todo, para montar obras y luego hay obras intocables así muy difíciles muy complejas y pues meterte en esta onda de la virtuosidad y de pronto eso es muy trastornarte, bueno a mí se me hizo muy trastornante” E.3 (p.8). En congruencia con lo anterior se mencionan a continuación, algunos de los aspectos negativos que los participantes reconocieron desde su propia experiencia y que pueden existir en la carrera de música. Por ejemplo uno de los maestros habla del trato o de la edad necesaria para estudiar un instrumento de manera profesional, “tiene que ver desde luego con una información tan ceñida, tan acotada ¿no?, o sea ya tu llegabas a los 7 años y te dicen ya estas viejo, [risas] para el violín, prosigue con la reflexión “cuanta gente no vi que le dijeran, tu no sirves para la música...” E.4 (p.6).

Este tipo de comentarios abunda en la formación académica de estos artistas, de hecho los estudiantes llegan a tomar esta postura hacia ellos mismos y creer que lo hacen mal, que no sirven para esta disciplina, que no son aptos para la carrera o que no tienen talento; es posible que todas estas ideas que el músico puede llegar a concebir de sí mismo sean todos estos conceptos sembrados, por parte de los docentes que justo por no saber cómo enseñar podrían estar compartiendo de manera errónea este arte, o por lo menos considerar que existe la posibilidad de la exageración, la cual obedece a estereotipos que rigen las escuelas profesionales de música que pertenecen a un sistema occidental que no siempre corresponde a las exigencias que se viven en un país como México.

Desde la subcategoría “obstáculos en la transmisión del saber musical” uno de los participantes relata cómo vivió parte de su formación como músico profesional “me confrontaron con mis limitaciones y técnicas, y tuve que iniciar mi carrera desde el principio, y pues eso me marco también... Y son de las cosas que pienso, también le dan una particularidad a esta carrera” E.5 (p.4). Dicha situación se puede agravar aún más con las personas que tienen oportunidad de estudiar en el extranjero. A esto uno de los profesores comparte que “Sobra decir que obviamente hay una parte en cuanto a la identidad que es culturalmente importante de descifrar, es decir las diferentes culturas se enseñan de diferentes formas” E.2 (p.7).

Por ejemplo en la subcategoría nombrada “ventajas y desventajas de estudiar en otro país” uno de los participantes nos relata cómo vivió algunas de sus experiencias como estudiante en una escuela de Francia, “De por sí ya me sentía en desventaja en el aspecto musical, entonces tuve que estudiar mucho, mucho, mucho y aceptar como esta idea de que era el más viejo, era el peor, era el más tapado en el sentido de que no entendía nada, ¿no? en los concursos siempre quedaba al último”. E.2 (p.7). Concluye el comentario: “como sea esto me llevo años el cómo establecerme en esa realidad y normalizarme con ella y después entrar a esta formación me costó mucho trabajo” E.2 (p.7).

Como se hizo notar antes, dentro de esta carrera artística existen situaciones académicas y profesionales, que pueden ser consideradas como negativas, pues podrían frenar el desarrollo de muchos músicos que no alcanzan los estándares propuestos por programas de estudio que poco abordan la actualidad social y laboral; así como por docentes que muchas veces no cuentan con las cualidades específicas para enseñar o con el bagaje pedagógico suficiente para renovar sus clases, pero hasta ahora, todo lo anterior, es también una de las características que le dan identidad a esta disciplina.

### *El músico interprete en el campo laboral*

Ahora bien, al hablar de tanto rigor y dominio solicitado por las escuelas, los conservatorios y universidades de música, se reconoce, por una parte que no todos los estudiantes o profesionales de esta disciplina llegaran a las metas establecidas como “buenas” o “exitosas”, según los estándares de este tipo de instituciones, pues el desarrollo individual de cada estudiante, dependerá de muchos factores que no necesariamente, tenga que ver con la falta de talento o entrega hacia la disciplina.

Esto quiere decir, que al momento de formarse, egresar e incurrir en el ámbito profesional, muchos músicos que se desarrollen en otros ámbitos relacionados a la música, pero que no están de lleno en el ámbito de la interpretación musical, tendrán que aprender nuevos conocimientos que les permitan desenvolverse en otro campo laboral, ajeno al suyo. En el mejor de los casos esto reconfigurará la identidad del músico, proporcionándole mayores posibilidades de adaptación al mundo del trabajo en la actualidad. Desde la subcategoría “una visión del músico virtuoso” uno de los participantes reflexiona al respecto y dice “el solista, tiene eso de que, una onda muy compleja, o sea que hay que estar mucho tiempo y yo le voy más a lo que te comento con mis alumnos, ser una persona que aporta, yo le iría más a eso que al virtuosismo, o sea reconocer sus límites” E. 3 (p.9)

La connotación negativa a esta situación, podría ser la frustración e impotencia de no poder cumplir con los estándares solicitados por esta identidad colectiva, artística e impuesta por la carrera musical, pues como se puede observar el músico profesional en su mayoría está muy arraigado al perfil del intérprete. En la subcategoría “primeras aproximaciones al trabajo; el músico profesional” uno de los participantes comenta “termino el Conservatorio de Moscú, y yo pues tenía la idea clara, de regresar a México, y venir hacer aquí una labor, hacer una carrera como solista” E.4 (p.6).

Sin embargo, el contenido de la escuela choca, en ocasiones de manera muy profunda, con el mundo que rodea al estudiante, construido a partir de la imagen de los concertistas, o grandes músicos que interactúan en enormes salas de concierto, que siempre visten elegantes y que desarrollan su vida en medio de un glamour artístico, que no siempre se puede lograr, a esto se le suma, que no es nada fácil entrar a ciertos círculos del desarrollo artístico, en la subcategoría “el músico intérprete en el campo laboral” uno de los entrevistados recuerda “Yo no fui un músico... antes de irme, pues nadie me conocía y mientras estaba allá pues menos” E.2 (p.8). “porque es un círculo muy cerrado en el sentido de darle juego a sangre nueva, no es el reflejo de la tradición que buscan para laborar y bueno pues mucho menos si yo no estaba conectado con nadie, nadie me conocía y pues no tenía una red”. E. 2 (p.8). Es así que se ofrece una propuesta escolar muy lejana a la realidad laboral que los alumnos egresados pueden encontrar. Se trata entonces, de acercar al estudiante a otro tipo de elementos que le sean pertinentes para desarrollar una mejor comprensión del mundo profesional, en las distintas facetas que a un artista se le puedan presentar

Para Schütz (1977), nuestros intereses diarios se muestran como un sistema dinámico de relevancias que cambian a medida que cambiamos de situación y toman diferentes significados e importancia conforme a los motivos que orientan nuestras acciones. Este proceder se puede ver ejemplificado en esta reconstrucción de la identidad profesional, que ha sido uno de los supuestos a defender y que devienen del planteamiento del problema.

Para Schütz, el dilema de la vida cotidiana, que podría afectar la identidad de estos artistas, también se expresa en las relaciones de los actores sociales implicados entre sí y en cómo comprenden y constituyen esta realidad social y laboral. Desde esta perspectiva, se reconoce entonces, cuáles fueron las opiniones de los participantes ante la experiencia educativa y si existe o no un confrontamiento con su propia identidad como artistas.

### *Formación, transmisión y el ser músico*

Cabe recordar, que uno de los factores que introduce al músico profesional en la docencia, está relacionado al ámbito económico, ya que las fuentes de empleo para estos artistas es insuficiente y muchas veces no se cumple con el perfil antes señalado, al respecto esto fue lo que se encontró en las opiniones de los participantes. Desde la subcategoría “el desarrollo profesional del músico y sus implicaciones en la educación” al preguntarle a una de las entrevistadas ¿Qué fue lo que la motivo a dar clases? respondió: “Al principio, nada más fue trabajo, honestamente” E. 1 (p.7). Otro participante comentó al respecto “Y bueno de pronto me habló el que en ese entonces era el jefe de arte y cultura del Cedros y pues necesito un maestro de flauta, ¿te interesa? Y pues bueno yo entre ganando poco en realidad aun con ambas escuelas y eso hacía, entonces cuando regresé me puse a dar clases” E.2 (p.8)

De ambas opiniones llama la atención que se mencione la necesidad de trabajar y la cuestión del dinero como prioridad, otro entrevistado relata, en relación a su experiencia laboral, “comencé a trabajar, tenía la necesidad de trabajar, comencé en la docencia” E.5 (p. 6), el profesor nos señala cuál ha sido su postura ante la enseñanza musical, “si digo, yo no proyecte ser maestro, y dar clases de música en la escuela pero, tampoco digo yo termine ahí, no lo proyecte, tuve necesidad de trabajar.” E.5 (p.8).



Desde estos comentarios, se puede reconocer que en efecto como se ha mencionado antes, el músico profesional busca desenvolverse como artista y no en la docencia, lo que conlleva todo un ajuste de conocimientos y habilidades que tienen que ver con la enseñanza, entonces, en ese momento es cuando el músico profesional, inicia un proceso de reconstrucción en la identidad laboral, personal y del colectivo al que pertenece.

Para especificar con más claridad esta situación de conflicto entre los conocimientos específicos y lo educativo, nos dice Bolívar (2007), que “cuando la identidad de un profesor de matemáticas, lengua o historia) choca con las demandas del ejercicio profesional (atender las vidas de los alumnos, poner orden en la clase, educar), se genera —ya de entrada— la primera crisis de la identidad profesional” (p.17), que puede entrar en una segunda crisis, nos dice el autor en caso de que tal conflicto se instale como parte de su identidad como docente.

El caso de la música reconoce Bolívar (2007), tal vez sea aún más complejo, primero porque existe como especialista, junto con educación física y lengua extranjera, en educación primaria y secundaria. Y segundo, por la larga tradición didáctica centrada en los conocimientos de la educación musical, los cuales podrían dificultar el paso de lo instrumental a lo educativo.

Al respecto, y en voz de los participantes, estas fueron algunas opiniones que argumentan la necesidad de conocimientos pedagógicos para poder dar clases como especialistas de su disciplina. De la sub categoría “formación, transmisión y el ser músico” una entrevistada reflexiona y comenta como se siente como profesional de arte al dar clases, “evidentemente, como músico que eres, porque no somos maestros” E.6 (p.21) continua y dice, “los maestros, los normalistas estudiaron para ser maestros y a la mejor tienen una serie de herramientas que los músicos no tenemos” E.6 (p.21)

Prosigue y habla de la dirección que tiene su profesión, “pues nuestra formación musical, no está enfocada, hay una clase de pedagogía musical, un par de clases de eso pero, no está enfocada nuestra licenciatura a dar clases” E.6 (p.21) continua en su relato, “te enseñan a ser músico y ejecutante, pero no a dar clases” E.6 (p.21) concluye el comentario y dice “el ser maestro de música es algo que se va dando con el tiempo, aprendiendo con la experiencia, empíricamente” E.6 (p.21).

De igual forma en la subcategoría “la reconstrucción de la identidad musical en el plano de la enseñanza” otro maestro comparte “yo no soy normalista, yo soy un músico instrumentista, continua y dice “nunca tuve pedagogía, eh nunca tuvo esas materias de como estar con grupo” enfatiza “entonces pues el objetivo de la escuela es saber vivir, va sobre resolución de cosas, y tienes que saber hacer eso y acomodarte a lo que tu sociedad te va pidiendo, saber hacerlo” E.3 (p.9).

De este mismo relato se recupera otro dato relacionado, donde el profesor comenta “Soy de la idea de que esta profesión o bueno no sé si sean lo mismo el instrumentista que el dar clases pero si hay una gran diferencia ¿no?” E.3 (p.9) prosigue “Hay instrumentistas que de plano no les llama la atención hay otros que sí, existe el mito que el profesor de música o que esto en la música es como que instrumentista frustrado” E. 3 (p.9) continua y enfatiza “yo digo que no, yo he tocado para mucha gente, grandes grupos o como sea, y yo digo que no, simplemente es lo que a ti te ha dejado” E.3 (p.9)

A esta situación inicial, donde la confusión y la crisis de identidad profesional se hacen presentes, se le suma la posible frustración que algunos músicos podrían sentir al laboral como docentes y no como músicos intérpretes, al respecto en la sub categoría “el músico profesional frente a la práctica docente”, a una de las entrevistadas se le pregunto lo siguiente ¿Desde su punto de vista, considera que un músico, al dar clases generales, tiene una confrontación con está identidad musical? Ella respondió: “Si, yo creo que sí, porque estos

músicos que están dando clases, estudiaron para ser músicos profesionales” E.1 (p.11) prosigue en su explicación “y lo que están haciendo es importante pero, no entra en lo que pensaban, seguramente, que iban a ser ya con el título de licenciado en música” E.1 (p.12) continua y dice “pero, por razones, de económicas, ¿no?, por la cuestión de trabajo, lo están haciendo...” E.1 (p.12) concluye el comentario. Otra entrevistada opino “si me dijeran das clases o tocas, pues, evidentemente siempre elegiría tocar” E.6 (p.19).

En este sentido, lo que resulta un poco alarmante, es la existencia de profesionales artistas que llegaron a la docencia y al no sentirse satisfechos por la labor que realizan en la enseñanza, se podría tener el riesgo de no acercarse y conocer las formas o maneras de provocar en el otro aprendizajes por lo que estarán compartiendo todos estos hábitos negativos antes mencionados, como son el maltrato a los alumnos, el poco interés por que realmente se aprenda en sus clases, así como el seguir transmitiendo de manera errónea la enseñanza musical, por ende si alguno de los alumnos de este maestro mal encauzado, quisiera dar clases, es decir se viera inmerso en el ámbito educativo, seguirá reproduciendo la cadena de enseñanza a medias, o alejada de lo artístico, de lo humano y de la creatividad individual y dentro de un grupo.

Al respecto en la subcategoría “el desarrollo profesional del músico y sus implicaciones” se le pregunta a uno de los maestros ¿De qué depende, [que los músicos] no disfruten de la parte docente? el reflexiona y dice: “Yo pienso que de sus limitaciones, yo pienso que también la preparación determina mucho, eso...” E.5 (p.5). El entrevistado continua con la opinión de los obstáculos que el percibe en la enseñanza musical, “Un maestro, sin tener las herramientas, también pienso que no lo va a disfrutar, pues lo transmite a los alumnos y puede ser esa la razón, no tiene los elementos para compartir...” E.5 (p.5).

Entonces, ¿puede llegar a ser disfrutable para un músico profesional, el dar clases? la respuesta es sí. Hay muchas situaciones inmersas y relacionadas a la educación, a la transmisión de conocimiento especializado, que aportan a la identidad de la disciplina musical y a su enseñanza. De la subcategoría “La reconstrucción de la identidad musical en el plano de la enseñanza”. El entrevistado nos narra todo lo que él ha reconfigurado en su aprendizaje a la hora de enseñar, ¿Entonces comentas que la clase que das es de artes? “Aparece en la tira de materias como música, pero no tiene que ser solo una cosa” E.3 (p.8), continua y comenta “pues hay chavos que no les gusta tanto la música, les gustan más las artes visuales” (p.8), prosigue “y pues como se dibujar, dibujo bien y pues he tomado diplomados, cursos, tanto en instituciones de gobierno como en particular” E.3 (p.8).

De esta misma reflexión, se le pregunta al maestro como percibe la enseñanza de música en el ámbito general. “Siento que apenas se le está dando más importancia, habemos muchos como yo que si son licenciados” E.3 (p.8), prosigue con la opinión “y pues ya no es como antes que agarrabas un fulano de intendencia que tocaba la guitarra y tocas chido, entonces que sea el profe de música, cosas así” E.3 (p.8). Al final el entrevistado comparte que es lo que le hace feliz de ser maestro y músico y relata “El resultado de los chavos, porque si he tenido alumnos que les he dicho pues dedícate a eso, ya metete de lleno. Tanto en lo visual, como es dibujo, como a la música” E.3 (p.7) otro factor positivo para este maestro es “que me ponen ahí, pues en el reconocimiento de ellos mismos (al adentrarse en el arte de lleno)” E.3 (p.7).

### *Encuentro con la enseñanza musical*

Es importante reconocer que los problemas o desencuentros como se mencionaron, no sólo son de tipo administrativo o material, también tienen que ver con la postura que cada músico encuentra de sí mismo ante una responsabilidad de que la otra persona aprenda, en este sentido quizás no sean meramente problemas sino maneras de posicionarse ante la

experiencia como docente, que es a lo que se refiere Díaz Barriga (2008), con “buscar estrategias que le permitan al profesor-músico desarrollar mejor su práctica como maestro e ir así descifrando el entramado educativo del que es parte” (p.111). “Mi objetivo es eso, dejarle [al alumno] vivencias musicales importantes para su vida” E.6 (p. 18). La maestra enfatiza que “las vivencias nos marcan, los ejemplos nos marcan, las experiencias nos marcan” E.6 (p. 18). Otra opinión habla de sus expectativas ante este posicionamiento “Ya me gustaba dar clases y pues por eso decidí, y como pienso regresar de nuevo a mi pueblo y pues ya con esa experiencia, ese colmillo en el sector público.” E.3 (p.7). De esta misma entrevista se toma “Y pues he tenido muchas experiencias buenas, alumnos muy buenos” E.3 (p.8).

En el caso de los maestros especializados sus preocupaciones son un poco distintas pero también requieren de estrategias específicas para que la propia práctica como maestro funcione, “no si les puedo aportar cosas, si les puedo decir aquí, les puedes decir allá a la mejor no conozco esas obras ¿no? pero, puedo aportar y creo que eso propicia una situación de más soltura para ellos, más libertad, y pues sí estoy contento, realmente creo que en ese sentido ha habido un avance” E.4 (p.8). El extracto presenta una preocupación que afecta el posicionamiento del maestro y su función como guía artístico, y al mismo tiempo una estrategia personal de interacción alumno –maestro.

De esta misma perspectiva se da una opinión que muestra otro nivel de enseñanza especializada “daba clases a niños y también fue una buena experiencia porque en realidad dar clases tiene que ver con cómo un panorama de formación que tiene que estar adecuada a todas las expectativas del alumno...” E.2 (p.8). El buscar adecuar un tipo de enseñanza no sólo se da en el ámbito infantil, “es muy importante, ser perceptivos, sabes, con el entorno, con las cosas, con la persona con la cual estas interactuando” E.4 (p.7).

El maestro continua su reflexión “sin irse a dogmas, sin irse a ya cosas que uno aprendió y que son así porque, pues porque así son, creo que eso no, no va por ahí” prosigue en su explicación “pero si va uno aprendiendo a ver que cada caso, es un caso, que cada particularidad es... eso quizás la experiencia” E.4 (p.8). De otro de los participantes un maestro nos comparte, su ideal de transmisión del saber, “Pero, ante todo pienso que es un estado en el que todos tienen que ser felices, en donde el docente... tiene derecho a ejercer su faceta de creador, pienso en resaltar más los procesos...” E.5 (p.9).

¿Si tú tuvieras la oportunidad de decirle a alguien que va enseñar, o que quiere enseñar música, de darle un consejo?, ¿Qué le podrías decir? “Que no deje de prepararse... que en arte, la enseñanza es una disciplina por sí misma y si ser un buen ejecutante me llevo mucho respeto, pero me llevo muchos años de mi vida, pero la enseñanza es una nueva disciplina, a la que tienes que dedicarle como un instrumento...” E.5 (p.11) En conclusión “la transmisión del conocimiento tiene mucho que ver con los miedos que uno tiene, con las certidumbres que uno tiene”, entonces el destacado músico reconoce que “al final no es nada más transmitir, un conocimiento, si no es transmitir una forma de ver la vida, y más haciendo música, o sea como artistas”, para concluir el maestro nos dice “aquí están involucradas muchas cosas ¿no? en la música, en el arte, es como entiendes la vida, como entiendes el contexto, como entiendes la sociedad, y como lo plasmas a través de tu instrumento” E,4 (p.8).

De esta manera se observa a la enseñanza desde una perspectiva más humana, sensible y artística por parte del maestro hacia el estudiante, ya sea por medio de las palabras, de las emociones o de la reflexión que cada quien pueda realizar de su propio ser, al fin y al cabo resaltando la propia identidad de un músico inmerso en la docencia. “El profesor cuenta en medida de la huella que deja marcada, y no solamente como el personaje social que representa”. (Michaud, 1992, p.54)

## Reflexiones metodológicas y analíticas de la investigación

*¿Cómo asume el músico profesional una identidad laboral al estar en el ámbito educativo?*

Para Habermas (1988), la acción comunicativa, se relaciona de diversas maneras con el mundo social, el mundo subjetivo y el mundo objetivo, que en este caso abordan la comunidad de músicos que dan clases. La finalidad de comunicar parte del mundo de estos artistas, es el de tener una referencia de este colectivo y poder opinar de ellos, tomando en cuenta las definiciones comunes contextuales que los definen y los distinguen. La teoría de Habermas, maneja entre otros puntos de vista, el concepto de la “intersubjetividad” el cual nos dice su autor puede reconocerse a través de las experiencias colectivas de los participantes de esta investigación, a través del entendimiento y vía la acción comunicativa. Así como entender los procesos sociales y de socialización dados en las mismas interacciones de estos profesionales del arte.

“La acción comunicativa” como herramienta para llegar al análisis del discurso, “sirve a la integración social y bajo el aspecto de socialización, sirve a la formación de identidades personales” (Habermas II, 1988, p.83). Cuando los participantes de esta investigación relataron a través de las entrevistas realizadas ese saber personal que los caracterizaba, están compartiendo a su vez la pertenencia al colectivo musical y a su propia identidad como profesional. Para entender más a fondo este referente teórico, se reconoce que toda interacción está formada por procesos comunicativos y relaciones sociales, por ende de formación de identidades personales que se integran a estos procesos.

Para Schütz (1932), y desde el enfoque fenomenológico dentro de la investigación cualitativa, se destacan algunos preceptos fundamentales para entender la experiencia de este colectivo, así como vislumbrar el análisis que se ha logrado a través de este estudio.

Los siguientes puntos de vista ya han sido apuntados en el capítulo de metodología, sólo que a continuación se mencionan especificando cómo se relacionan a esta reflexión social y educativa de la profesión del músico. De acuerdo al autor y en congruencia con el trabajo de campo los procesos relacionados a la epojé se describen de esta forma:

1. La realidad social. Lo que Schütz (1977), muestra a través de este concepto, es la suma total de objetos, que son en este caso, los sucesos que se dan dentro del mundo social y cultural como lo es la enseñanza musical, analizada desde su formación, egreso, experiencia en la docencia y reconfiguración de la identidad, la cual se experimenta a través del pensamiento que tienen los mismos músicos en y desde su propio sentido común, lo que viven los músicos profesionales en base a su experiencia como guías de esta disciplina, con el fin de conocer cómo se posicionan en este proceso cotidiano de dar clases y cómo por medio de este se pueden dar múltiples relaciones de interacción social, musical y profesional.
2. El mundo de objetos culturales y de las instituciones sociales. En este precepto particularmente, se puede relacionar con los músicos intérpretes, en cuanto a cómo se han formado y lo que se observa de cómo deben moverse en el ámbito profesional y – desde este punto de vista- tienen que entenderse desde otra perspectiva profesional, como lo es la enseñanza. Para Schütz, "llamar real a una cosa significa que esta guarda una cierta relación con nosotros mismos" (p.86), así todo lo que no guarda relación con nosotros está fuera de nuestra realidad subjetiva. En este sentido, se observa la reconfiguración de la identidad profesional que se vive como artista, formado desde una disciplina y en constante reconstrucción de la profesión vista desde otra perspectiva.



3. Situación biográfica: Esta consiste en el medio físico y socio-cultural definido por el sujeto y dentro del cual ocupa una posición, posee un rol respecto de los demás y adopta una postura moral e ideológica. Desde esta perspectiva, el músico profesional, habita nuevos espacios y se posiciona de manera distinta, toma un nuevo rol profesional y otra forma de habitar estos espacios, como son por ejemplo las aulas de enseñanza general o específica de esta disciplina.
  
4. El lugar del sujeto: El músico profesional que vive en el mundo social de “el ser músico” y al mismo tiempo enseñar, está determinado por su biografía y por su experiencia inmediata. En este sentido se hace claro por lo que arroja el análisis de datos, que a pesar de no contar con una formación especializada en la enseñanza, los músicos profesionales, crean sus propios métodos de compartir el conocimiento, los cuales son tomados de su propia experiencia como estudiantes, los cuales son llevados a la práctica como docentes. La experiencia personal inmediata, tiene relación con la perspectiva de donde el sujeto aprehende la realidad, y la comprensión se hace en relación a la posición que ocupa en el mundo.

El espacio y el tiempo en que transcurre el individuo, determinan sus vivencias, concepto que también se puede relacionar con la identidad profesional, laboral y específicamente la identidad que adoptan, los artistas entrevistados, como maestros de música. En su relación con otros, el sujeto construye categorías y estructuras sociales referidas a su aquí y ahora. De ese modo puede “reconocer relaciones con otros, de las que forma parte, constituyendo un nosotros, en que los sujetos involucrados se reconocen mutuamente y comparten una misma vivencia, por breve que ésta sea (Schütz, 1977, p. 87).

Esta experiencia como la explica Schütz, se da en la corriente temporal interna del sujeto, y la acción se vincula al suceso que se está vivenciando, o sea la enseñanza musical. Y es “en referencia a esta conciencia temporal que se ordenan las vivencias, modificando al sujeto para trascender en el tiempo, ganando vivencias que le permiten enfrentar nuevas experiencias” (p.92).

5. El sujeto y los otros: En este precepto Schütz, habla de “la configuración particular del sujeto sometida a la intersubjetividad, que constituye una característica del mundo social” (p.92). En este sentido y dando pie al uso de la entrevista se hace un análisis de cómo es que el sujeto percibe la realidad, poniéndose en el lugar del otro y de lo que este posicionamiento permite a través del sentido común, dando reconocimiento a otros como análogos al yo. No solo dirigido a los músicos, sino a cualquier profesional del arte, que ha vivido esta recontextualización de su práctica laboral, como guías de su disciplina. “Es en la intersubjetividad donde podemos percibir ciertos fenómenos que escapan al conocimiento del yo, pues el sujeto no puede percibir su experiencia inmediata pero sí percibe la de los otros, en tanto le son dadas como aspectos del mundo social” (Schütz, 1932, p.93). En otras palabras, el sujeto no percibe sus actos, pero puede percibir los actos y las acciones de los otros, como lo hace el estudio cualitativo en este caso, por medio de la entrevista. La intersubjetividad es para la vida porque el mundo del sentido común permite anticipar ciertas conductas para desarrollar la vida social. Así, “cuando uno se dirige hacia otra persona y le pregunta sobre algún tema, está suponiendo una estructura social en la que se reconoce al otro, se asumen ciertos códigos compartidos, se unen a ellos en algo en común, influyen y se dejan influir (Schütz, 1932, p.93).

6. El mundo de los contemporáneos: Aquí se asoma una categoría particular de otros, los asociados; donde se hace necesaria una relación cara a cara ininterrumpida, como lo plantea el proceso de la entrevista, en la que el sujeto en torno al cual se definen los asociados es capaz de conocer a tal punto a otros, que puede orientar su acción hacia las reacciones que se espera de estos. El abordar las entrevistas permitió que los músicos participantes compartieran parte del desarrollo que vive este profesional, ya sea con los primeros encuentros que tuvo con la docencia, o sea desde la formación como artista, el desarrollo laboral, la inmersión al campo educativo, visto desde varias perspectivas y la reconfiguración de la identidad, que en este caso es posible que haya sido distinta para cada uno de los participantes.
  
7. Interpretación del significado: Es aquí donde el sujeto realiza acciones que están cargadas de significados, como cuando aprendes un instrumento musical y todo lo que conlleva la formación artística. Todas las acciones que vive el músico profesional durante la carrera tienen un sentido, un significado. Y aunque el actor, o sea el músico profesional, no haya tenido la intención de significar algo, su acción puede ser interpretada por otro, por ejemplo, a través de la entrevista.

Las vivencias o experiencias personales que se relacionan a la formación profesional, y los encuentros laborales del músico, los cuales se interpretaron de manera subjetiva, pues el sujeto recurre a su repositorio de conocimiento disponible, para asociar aquello que se conoce, y que lo ha formado como artista especializado en la interpretación musical; a lo que se desconoce, como lo es en este caso la experiencia de ser maestros y músicos intérpretes al mismo tiempo.

“El mundo del sentido común se encuentra tipificado en categorías de significado que permiten reconocer los nuevos fenómenos e incorporarlos a la conciencia del sujeto” (Schütz, 1977, p.94), concepto que se puede relacionar con la reconstrucción de la identidad profesional; una experiencia reconocida como novedosa es aquella para la que no se tienen tipificaciones de significado o son erróneas, lo que implica reorganizar estas tipificaciones o bien estas ideas. De todas maneras, “no existe una única interpretación de las vivencias, sino que varían según la perspectiva desde la que sean interpretadas, esto es, según el aquí y ahora que experimenta el sujeto”. (Schütz, 1977, p.94). Las acciones realizadas por el sujeto llevan un significado subjetivo que consiste en un auto interpretación de la vivencia en la que la experiencia inmediata es inaccesible al sujeto.

8. Comprensión y motivos. Se plantea el problema que desde la observación directa no se puede determinar qué acciones son conductas significativas, pues no tenemos acceso a la actitud epistémica del sujeto que realiza la acción, pero quizás a través del análisis de las entrevistas fuese posible llegar a alguna conclusión, que aclare el panorama significativo que explora un músico interprete que vive el proceso de ser docente también, aclarando sus propias formas de vivir la experiencia formativa y repensando las formas de actuar en la enseñanza, asumiendo que su ejercicio profesional se transforma y valora los aspectos del trabajo que recibió desde la formación musical. Por otro lado, la observación y comprensión de actos encierra una dificultad similar que puede ser resuelta a través de las descripciones escritas de esos actos, como es la definición de la conducta de los sujetos, pues la observación de actos implica la comprensión de los significados de ciertas acciones, que en este caso comprenden la formación y la profesionalización en el proceso de enseñanza de la música.

Finalmente, Schütz (1977), nos dice que una “comprensión de observaciones, es la que ejercemos cotidianamente en nuestras relaciones con otros, objetivando lo observado y dándole una interpretación, pero sin arriesgar una interpretación de lo que el actor intenta significar” (p.114). La comprensión motivacional, implica un conocimiento del actor, de su configuración y del significado que podría darle a su acción, como se intenta en este trabajo, a través del análisis de datos de la investigación.

Es posible reflexionar entonces, que los procesos de socialización como músico intérprete y como músico docente tienen factores internos, externos y fases en el tiempo similar o equivalente. Lo que puede llevar a afirmar que se pueden considerar a su vez campos viables de construcción de profesiones –por supuesto claramente interdependientes- pero coherentes, comprensibles y consistentes en sí mismas. Si eso es así, si se puede asentar de forma clara la identidad del músico docente, como una identidad profesional con sentido en sí misma, entonces los sistemas educativos deberían ser capaces de: proveer a los músicos docentes en activo una capacitación necesaria que debe ser ligada a su desarrollo profesional y contextualizada en su propia institución, como forma de mejorar su actuación y el desarrollo de su identidad profesional.

En este sentido el detectar que desde la formación de este artista, habrá personas que desde sus inicios como estudiante de la carrera musical, muestren una identidad si de músico pero, que tiende más a la parte docente y no solo a la interpretación, entonces, se habla de facilitarles el desarrollo profesional a este tipo de estudiantes, consolidando la construcción de su identidad a través de una amplia y variada oferta en los niveles medios y superiores, por ejemplo con materias, cursos o seminarios e incluso titulaciones que incluyan la pedagogía musical.

## **“El músico – maestro; resignificación del aprendizaje en la identidad”**

### **Conclusiones y comentarios finales de la investigación**

La realización de este estudio reconoce la importancia que tiene la institución en el ámbito de educación superior, para Díaz Barriga y Pacheco (2008), debería existir una relación entre los estudios dados en las aulas universitarias y lo que se va a ejercer en la profesión, este asunto abarca no sólo a algunas universidades, sino a todos los espacios de formación superior en los que por supuesto se incluyen las instituciones especializadas de formación artística, lo cual es parte del foco central en este trabajo. Los autores mencionados brindan un claro panorama sobre cómo se conciben las profesiones y la universidad en la actualidad, de tal forma que demuestran cual es la transición en la que se encuentran estos conceptos.

Al respecto (Díaz et al 2008), menciona los siguientes aspectos sobre la relación entre la profesión (el ejercicio laboral) y la universidad:

- En principio, en una línea histórica que va del surgimiento de las profesiones como formas de organización de una estructura ocupacional existente en la sociedad, hasta la actual desarticulación y desfase de las profesiones en la estructura laboral, pues muchas de ellas han cambiado, otras han desaparecido, e incluso existen ahora profesiones jamás pensadas.
- De la legitimación social alcanzada por las profesiones gracias a su arraigo en la institución universitaria, hacia la inoperancia institucional, tanto de la universidad como del destino social e institucional de las profesiones.
- Del apego a las tradiciones intelectuales como una única pauta del desempeño académico y de la formación profesional (para atender las demandas laborales) hacia la urgencia por revisar de manera crítica las limitantes de las prácticas instituidas por tales tradiciones.

Para Pacheco (2007), el valor de lo académico en las instituciones de educación superior generó con el tiempo un nuevo elemento que fue alejando la formación de la realidad profesional; esto se centró en el enfoque por cuidar de manera minuciosa cada disciplina, y el establecer una serie de reglas o normas sobre los procesos de cambio de los contenidos aprobados para ser enseñados; sin contemplar las necesidades sociales del conocimiento, lo cual se ha convertido en un elemento que dificulta enormemente que los planes de estudio puedan incorporar cambios que el mundo del trabajo está reclamando.

Por lo que la educación superior hereda un problema nodal en sus procesos de formación, que consiste en el alejamiento de la construcción de saberes en vinculación a la realidad laboral, ante ello, y en defensa de su propia validez, se refugia en el dominio de lo académico. Este aspecto fue posible de detectar en las entrevistas y a lo largo de la investigación, pues en la formación del músico, se reconoce que en la mayoría de los espacios académicos, sean universidades, escuelas o bien los conservatorios, siguen promoviendo un saber musical que se encuentra desvinculado de la realidad y de la problemática actual del arte en el contexto de nuestro país, puesto que se dedican de manera exclusiva a la formación de intérpretes, directores o compositores, sin tomar en cuenta otras salidas hacia el empleo que exigen reaprender o adecuar nuevos conocimientos a los ya establecidos en la formación musical, en este sentido “el conservatorio tampoco ha asumido su responsabilidad de formar profesores de música” (Hemsey, 1995, p.32). O músicos que sean capaces de adecuarse a las necesidades de distintos entornos de desarrollo laboral.

Guadarrama (2014), describe a las carreras “multiactivas” como lo es la carrera del músico, como una expresión de los mercados desregulados, es decir se refiere a aquellas carreras que necesitan posibilitar diversos saberes con la intención de desglosar las funciones de las personas para tener un ejercicio laboral amplio, pues en la ocupación del músico intérprete, sobre todo, tienen una gran desventaja, ya que resulta complicado generar un ingreso solamente de la ejecución del instrumento, por lo que este artista necesita “diversificarse” para poder subsistir.

Para aclarar cómo Guadarrama (2014), reconoce estas “carreras multiactivas” la autora especifica que se refiere a músicos que deambulan por distintas orquestas del país por periodos cortos; maestros multiactivos que dan clase en diversas escuelas públicas y privadas, o como maestros particulares, y que hacen cualquier trabajo no relacionado con la música” (p.23). En el mismo empleo del músico es posible encontrar a maestros jubilados con pensiones precarias que necesitan seguir activos para sobrevivir; al igual que es frecuente ver a estudiantes con carreras interrumpidas, truncas o abandonadas que trabajan en presentaciones musicales informales: eventos sociales como bodas o funerales, y todos ellos en los llamados grupos de música versátil (orquestas y grupos de música popular y bailable); prestando sus servicios en comercios de distinto prestigio y calidad (restaurantes, bares, cines, televisión, radio, teatros), así mismo pueden tocar en orquestas típicas de música tradicional o en las orquestas y coros juveniles de pueblos y alcaldías en las ciudades.

Lo anterior indica la existencia de un problema en la ocupación laboral, para Guadarrama existe una ausencia de criterios generales que permitan planear una formación musical integral, dadas las características del mercado musical, los trabajos de los músicos presentan gran eventualidad e inestabilidad, enorme desigualdad en los ingresos, variabilidad en los criterios para establecer el precio, establecimiento de acuerdos no escritos, gran flexibilidad en el manejo del tiempo, desprotección en cuanto a salud y pensión, y dependencia de la temporada de conciertos o presentaciones específicas. “La naturaleza misma de los trabajos musicales, unida a los bajos salarios y a la flexibilidad, hace que muchos músicos tengan la responsabilidad de varios trabajos simultáneamente” (Vilar, 2008, p.21).

Entre todas estas ocupaciones que el músico realiza en el plano laboral y que no necesariamente se enfocan a la interpretación, como sugieren los planes y programas de estudio de estas instituciones especializadas, se encuentra la enseñanza de este arte, ya sea en los niveles básicos en la educación general o bien en las distintas escuelas de iniciación artística, universidades o



escuelas profesionales de música, lo que refuerza la idea de incluir desde los planes y programas de formación del músico, un ajuste en cuanto a tener una preparación pedagógica, que pueda complementar los saberes propios del intérprete.

De esta manera y para hablar al respecto de los músicos que se adentran al área de la docencia, este trabajo pretende comprender lo que ocurre con los intérpretes que están inmersos en el ámbito educativo de la música, puesto que hay acciones que irremediablemente cambian la mirada y su perspectiva sobre el fenómeno de “la enseñanza musical”, puesto que se asumen desde lugares distintos, por lo que su rol se modifica y con éste tienden a incorporar un distintivo dentro de su identidad profesional: el ser músico-maestro. Pues como menciona Gohier (2001), la identidad profesional docente “va a confluir en las representaciones que tiene el sujeto de sí mismo como persona, con las representaciones que tiene de los profesores y de la profesión docente” (p.32).

Al respecto, y para hablar de la conformación de una identidad docente en el músico, resulta importante reconocer la influencia de los que fueron sus mentores durante la propia formación, pues una primera aproximación de la práctica docente se reconoce en base a las acciones de los maestros con los que se ha estudiado y con los que existe una afinidad, aquellos que tienen una influencia a lo largo de la vida. Pues estos músicos que laboraran en la docencia, generalmente recuerdan vivencias escolares y tratan de recuperar conductas, actitudes estrategias de enseñanza o evaluaciones, que pueden emplear en el trabajo de educación que realizan, esto ocurre sobre todo si se cuenta con los elementos pedagógicos para ponerlos en práctica.

De lo contrario, se hace presente la necesidad de adquirir nuevos conocimientos, por ejemplo, la habilidad de organizar el tiempo, de dinamizar los aprendizajes, y de lograr la toma de decisiones o resoluciones de las cuestiones que se plantean a la hora de dar clases, sobre todo en las escuelas generales.

En este sentido se pudo constatar que, al profesor de música, le toca hacer una adecuación de lo que él ha aprendido, lo que le supone un reto, pues, debe estar atento a planificar la docencia, así como a cuantificar el trabajo del alumno y evaluarlo de una forma, que le permita comprobar que es lo que ha entendido y si es capaz de representar los contenidos de las lecciones que se le han enseñado. Al mismo tiempo buscará resignificar la experiencia de la enseñanza, conectarla con los saberes musicales, y al menos en la educación básica reconocer la correlación que se pueda tener con otras disciplinas. Todo esto implica que el músico profesional, cuando se ve inmerso en la educación, requiere darle un giro total a su visión de abordaje con respecto a la enseñanza, al mismo tiempo que requiere identificarse con esta nueva figura que es el maestro.

Según Palacios (2009), se requiere una autorrealización en la carrera educativa, por lo que es importante que, en la percepción de la educación musical, se tenga una idea específica sobre la disciplina musical y su desarrollo en la educación. La satisfacción personal, menciona el autor, dependerá entonces, del grado en que la profesión de músico le haya permitido a este sujeto, desarrollar su autoconcepto ideal, y de alguna manera relacionarlo positivamente con la enseñanza.

Por esta razón al describir al músico en esta otra faceta profesional, se señala todo el trabajo mental, emocional y cognitivo que le conlleva hacer una nueva construcción de su visión de la enseñanza y del aprendizaje, lo que le requiere tener claro los procesos que lo identifican con la educación.

Para Pastor (2014), afrontar los nuevos retos que se plantean actualmente, en la educación musical, exige tener una mayor conciencia de la situación presente, así como una actitud de apertura a la innovación. “En la actualidad ocurren varios factores que reclaman una redefinición del modelo vigente de formación inicial del profesorado y de la profesionalización del músico” (p.15). Entre estos factores que comparte el autor, se destaca que:

- a) El alumnado ha cambiado. Las aportaciones de la psicología musical y de la neurociencia en cuanto a la capacidad de respuesta al fenómeno musical y su incidencia en el desarrollo humano dan razón de lo mucho que se ha ampliado el abanico de destinatarios potenciales de la educación musical
- b) Los espacios de la música han cambiado: los escenarios ya no se consideran solamente las salas de conciertos (la cultura), o a las plazas de los pueblos (la fiesta).

Se entiende entonces, que la transformación del músico-docente, es un proceso más amplio de lo que se ha mencionado, pues aparte de todos los nuevos conocimientos necesarios para enseñar, esta reconstrucción también consiste en la interiorización de formas de conducta, actitudes, creencias, estrategias y modelos de actividad docente que se van asimilando a partir del proceso de socialización y actualización por parte de estos profesionales. Dentro de este contexto y desde los relatos de los artistas entrevistados, además de dar a conocer algunos de los procesos internos que vive el músico como maestro, fue interesante dar a conocer las experiencias musicales que estos profesores logran construir a través de su enseñanza.

Otro factor importante que se contempló para describir cómo se asume una identidad docente en estos artistas, se relaciona el contexto; es decir, el tipo de escuela en la que cada uno de estos profesionales de la música da sus clases, pues esto siempre tendrá mucha influencia en cómo se desenvuelva el profesional docente.

Ya que no es el mismo proceso para el que atiende a alumnos de primaria que aquel que trabaja con alumnos de conservatorio.

Es así que cuando un músico se ve inmerso en la educación, el artista y maestro deberá actualizar el tipo de interacciones con las que fue formado, y así poder dar paso a la nueva información para que pueda coexistir con la precedente. Y es aquí, donde se reconocen los llamados ajustes de identidad, dentro del ámbito laboral, los cuales se requieren para enseñar cualquier disciplina. A este propósito se entiende que la identidad profesional de un músico, y la de docente musical, son consideradas como el resultado de la interacción y reconstrucción de significados entre los dos procesos de construcción de una realidad social, personal y laboral.

Para Dollof (1999), la percepción que puede tener el profesorado de música de sí mismo; en especial con los participantes que se encuentran del lado de la interpretación, al estar más enfocados en el desarrollo de habilidades sobre la práctica musical, más que reconocer o trabajar sobre la generación de capacidades, en el transcurso de su práctica tendrán que equilibrar una interacción entre una identidad y otra, para tener en el mejor de los casos una conjunción de ambas. Sin embargo, hay que reconocer como Aróstegui (2004), señala; es importante tener en cuenta que ser un buen músico no siempre va a ser garantía de ser un buen profesor de música, pues no todos músicos por el simple hecho de haber pasado por un proceso de educación ya se están formando como maestros.

Se reconoce entonces, que el desarrollo profesional de esta disciplina, representa un proceso de construcción y reconstrucción de saberes y una adecuación de prácticas específicas que puedan fortalecer la formación recibida y el desempeño laboral de un sujeto, como es el caso del músico y docente.

Otro elemento que se hace presente en esta conclusión, es que la identidad como maestros –no sólo de música- no llega a consolidarse plenamente, pues siempre habrá un espacio de construcción identitaria que en muchos casos es inacabado y de igual forma pasa con los artistas en general, ya que siempre se construyen nuevos horizontes, metas y formas de pensar en el actuar. Se habla entonces, de una constante reinvencción profesional.

Para Díaz Barriga y Pacheco (2008), y en relación a lo anterior, se reconoce que no solo es importante el identificar a la profesión con la empresa, la capacitación, las habilidades y los resultados, sino también es necesario incitar a la búsqueda de un nuevo discurso desde la formación que abarque procesos tales como la comprensión, la crítica y la interdisciplinariedad. Y en este sentido, recordar que el proceso educativo en la universidad (o la escuela especializada) tiene repercusiones dentro de su papel en la sociedad, asumiendo como primordial, que el conocimiento, como componente de la cultura, no está separado de las formas de transmitirlo o enseñarlo como tal. Lo que conlleva a repensar la función de la institución especializada y, con ella el lugar que tienen los músicos profesionales como posibles educadores musicales.

Finalmente, y desde esta investigación fue posible observar que la construcción social de la identidad profesional, favorece no sólo a los artistas comprometidos con su ser y hacer, sino que también responde a la emergencia de propuestas profesionales artísticas, más comprensivas y amplias, que respondan a distintos desafíos, funciones y exigencias establecidas y que puedan corresponder al marco de la educación. En definitiva, el proceso de construcción y reconstrucción de la identidad laboral en un músico profesional que da clases, puede contribuir a la transformación de la escuela donde se encuentre y a la revitalización de la profesión docente musical como tal.

## Bibliografía

- Abeles, H., y Collen, C. (2010). "The Inquiring Music Teacher". Editores Abales, H., y Costurero, F., *Critical Issues in music Education. Contemporary Theory and Practice*. pp. 276-302. University Press Oxford, Nueva York.
- Acha, J. (2001). *La educación artística escolar y profesional*. Trillas. Ciudad de México.
- Amengual, G. (2007). El concepto de la experiencia: De Kant a Hegel *Tópicos*, núm. 15 Universidad Católica de Santa Fé, Argentina.
- Aróstegui, J. L. (2013). El desarrollo de la identidad profesional del profesorado: el caso del especialista de música. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, vol. 27, núm. 3, septiembre-diciembre, pp. 145-159. Universidad de Zaragoza, España.
- Ashforth, B.E., and Mael, F. (1989). Social Identity Theory and the Organization. *The Academy of Management Review*. , 14, 20-39. Universidad de Washington, (EE. UU.).
- Austin, J. R., Isbell, y Russell, J. A. (2012). A multi-institution exploration of secondary socialización and occupational identity among undergraduate music majors. *Psychology of Music*, 40, 66-83. *Theory for Music Education* (EE.UU.).
- Ballantyne, J. (2005). Identities of music teachers: Implications for teacher education, En M. Cooper (ed.), *Teacher education: Local and global: Australian teacher education association conference proceedings*. Gold Coast: Australian Teacher Education Association. Australia.
- Bedamar, M. (2007). Los imperativos de la educación social Localización: REXE: *Revista de estudios y experiencias en educación*, ISSN 0717-6945, Vol. 2, N°. 3, 2003, págs. 55-66 Idioma: español. (Chile).
- Berger, P. L., y Luckmann, T. (1988). *La construcción social de la realidad*, Herder Barcelona, España.

- Bisquerra, R. (2009). Psicopedagogía de las emociones. Editorial Síntesis Madrid, España.
- Bolívar, A., Domingo, J. y Fernández, M. (2001). La investigación biográfico-narrativa en educación, enfoque y metodología. La muralla Madrid, España.
- Bolívar, A. (2006). La identidad profesional del profesorado de secundaria: Crisis y reconstrucción. Aljibe, Archidona (Málaga), España.
- Bouij, C. (2004). Two theoretical perspectives on the socialization of music teachers, Action, Criticism, & Theory for Music Education. En línea, <[http://act.maydaygroup.org/articles/Bouij3\\_3.pdf](http://act.maydaygroup.org/articles/Bouij3_3.pdf). (Suecia).
- Bourdieu, P. (1991). El sentido práctico. Editorial Taurus. Madrid, España.
- Cadrecha, M.A. (1993) John Dewey: Propuesta de un modelo educativo. Revista Aula abierta. Universidad de Ovideo, Uruguay. ]
- Campbell, P. (2001). Etnomusicología y Educación Musical: Punto de encuentro entre música, educación y cultura. Universidad de Washington, (EE. UU.).
- Chapato, M. E. y Errobidiart, A. (Comps.), (2008). Hacerse docente; Las construcciones identitarias de los profesores en sus inserciones laborales. Miño y Dávila Editores. Buenos Aires, Argentina.
- Clementino de Souza, E. (2015). Autobiografías e documentacao narrativa: Redes de pesquisa e formacao. Edufa Salvador, Brasil.
- Concha, O. (1999). De la enseñanza profesional del músico, Tribuna Revista Musical Chilena, N9 192, pp. 75-90. Chile.
- Dawn, B., y Satanberg, A. (2006). "Musicians as Teachers: developing a positive view through collaborative learning partnerships. "International Journal of Music Education, XXIV/3, pp. 219-230. (EE.UU.).
- Delgado, F. (2003). Los Gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956). Tesis Doctoral Inédita. Universidad de Sevilla. Sevilla, España.

- Delgado J.M., Primero, L.E. (Coords.), (2005). La práctica educativa: La construcción del objeto de estudio. Universidad Pedagógica Nacional. Colegio de Estudios de Posgrado de la Ciudad de México. México.
- Dewey, J. (2010). Experiencia y educación. Biblioteca nueva Madrid, España.
- Díaz Barriga, A. (2005). El docente y los programas escolares: Lo institucional y lo didáctico. Ediciones Pomares. Barcelona (España)-México.
- Díaz, T. (2015). Los inicios de la profesión docente en los conservatorios de música. Un estudio desde la perspectiva de los protagonistas. "Becoming a Music Teacher at the Conservatoire. A Study from the Perspective of Beginning Music Teachers" Revista musical chilena versión impresa ISSN 0716-2790. Rev. music. chil. vol.69 no.223 <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902015000100007> Santiago de Chile.
- Dollof, L. A. (1999). Imagining ourselves as teachers: "The development of teacher identity in music teacher Education" Music Education Research, pp.191-207. (EE.UU.).
- Duque, J., Jorquera, M. C. (2008). Identidades profesionales en educación musical: Diversidad de orígenes para un mismo escenario de práctica. "Professional identities in Education: Diversity of origins for the same praxis setting, javier.duque@esmuc.cat, Escuela Superior de Música de Cataluña, M<sup>a</sup> Cecilia Jorquera Jaramillo mcjorquera@us.es, Universidad de Sevilla. Sevilla, España.
- Escorza, J.J., Otero A. J. (1996). Antecedentes Fundamentación e Historia de la Escuela Superior de Música. Separata de Música 4, (15), 2-15. Ciudad de México, México.
- Escuela Superior de Música (1998). Plan de Estudios del nivel Superior, (INBA) Instituto Nacional de Bellas Artes., Ciudad de México, México.
- Eisner, E. W. (1998). El ojo ilustrado; Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa, (traducción al español, Cifuentes, D., López, L., "The enlightened eye Qualitative inquiry and the enhancement of educational practice" Editorial Paidós, 1<sup>a</sup> ed., Barcelona, España.



- Esteve, J., Faubel, J., Zaragoza, M., Molina, C., López De Rego, F. (2006). Elaboración de una guía docente de maestro en educación musical adaptada al programa de convergencia europea en educación superior, estudio financiado por el proyecto Redes (2004) de Investigación en docencia universitaria del Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Alicante. Departamento de música de la Universidad Autónoma de Madrid, España.
- Estrada, M. (2000). La vida y el mundo: distinción conceptual entre mundo de vida y vida cotidiana. *Revista Sociológica*, año 15, número 43, pp. 103-151. Universidad de Hamburgo, Alemania.
- Feiman-Nemser, S. (2001), "From preparation to practice: Designing a continuum to strengthen and sustain", *Teaching teachers College Record*, CIII/6, pp. 1013-1055. [Links]. Suecia.
- Fillottrani, L., y Mansilla, A., P. (2010). Tradiciones en la formación docente en Córdoba, Editores tradición y diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales y musicológicos de la formación musical, Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música - ISBN 978-987-98750-8-7. Argentina.
- Gibbs, G. (2007). El análisis de datos cualitativos en la investigación cualitativa (traducido al español Del Amo, T., Blanco, *Analizing Qualitatives Data*). Ediciones Morata. Madrid, España.
- Gimeno Sacristán, J., y Pérez, A. (1992). Comprender y transformar la enseñanza del curriculum; una reflexión sobre la práctica. Ediciones Morata. Madrid, España.
- González, P. (2019). Arte y música en la educación en México: Discursos, realidades y retos. *Revista Linhas*. Florianópolis, v. 20, n. 42, p. 36-62. Chiguagua, México.
- González y Ortiz, F., X. (2008). Barnett Roland: Los límites de la competencia: El conocimiento, la educación superior y la sociedad. Investigación bibliotecológica. Gedisa. Barcelona, España.

- Guadarrama, R. (2014). Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico; el caso de los músicos de concierto en México. *Revista mexicana de sociología*. Ciudad de México, México.
- Heading, M., y Dawn, J. (2010). "Putting theory into practice: Moving from student identity to teacher identity". *Journal of Teacher Education*, XXXV/3, pp. 75-87. Australia.
- Hemsy de Gainza, V. (1996). *Música y educación hoy*. 1era Jornada de reflexión sobre la música y la educación. Ponencias y documentos. Universidad CAECE, FLAMDEM. Buenos Aires, Argentina.
- Hemsy de Gainza, V. (2002). *Pedagogía musical: Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Grupo editorial Lumen. Buenos Aires (Argentina)-México.
- Hernández R., Fernández C. (2006). *Metodología de la investigación*. 4ta ed. México: Mc Graw Hill. México.
- Jackson, P., W. (1998). *La vida en las aulas*. Ediciones Morata. Madrid, España.
- Kaiser, R. (1994). *La entrevista centrada en la narración en el campo de la investigación educativa*. Caracteres, aplicación y evaluación. *Educación* volumen 49/50 Instituto de Colaboración Científica. Tublingen, República Federal de Alemania.
- Klaus Runge A., Muñoz, D. (2003). *Mundo de la vida, espacios pedagógicos, espacios escolares y excentricidad humana: Reflexiones antropológico-pedagógicas y socio fenomenológicas*. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.
- Landesmann, M. (Coord.) (2006). *Instituciones educativas. Instituyendo disciplinas e identidades*. Casa Juan Pablos. México.
- Longueira, S. (2013). *Los retos educativos en la sociedad del conocimiento. Aproximación a las aportaciones desde el ámbito de la educación musical*. *Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*, vol. 14, núm. 3, pp. 211-240. Universidad de Salamanca, España.

- Louro, A. L., y Medeiros, M. A. (2004). "Pesquisando a partir de si mesmos: Algumas narrativas de alunos de licenciatura em música". *Expressão. Revista do Centro de Artes e Letras (UFSM)*, 2, 140-143. Brasil.
- Llano, I. (2002). *Los músicos en Cali: Profesión, prácticas y público en el siglo XX*. Trabajo de grado en la Maestría de Comunicación y Diseño Cultural. Universidad del Valle. Cali, Colombia.
- Marchago Salvador, J. (1991). *El profesor y el autoconcepto de sus alumnos*. Ed. Escuela Española. Madrid, España.
- Mateiro, T. (2010). *Músicos pedagogos y arteeducadores con especialidad en educación musical: Un análisis sobre la formación docente en países suramericanos*. *Revista de Currículum y Formación de Profesorado*, vol. 14, núm. 2, 2010, pp. 29-40. Universidad de Granada, España.
- Meyer, L., B. (2001). *La emoción y el significado en música*. Alianza Madrid, España.
- Michaud, I. (1992). *¿Enseñar arte? Análisis y reflexiones de la escuela de arte*. Transcrito del ejemplar indito (francés). Biblioteca de las Artes (formato digital). Ciudad de México.
- Mórtola, G. (2005). *Enseñar es un trabajo: Construcción y cambio de la identidad laboral docente*. Noveduc. Buenos Aires, Argentina.
- Pacheco, T., y Díaz Barriga A., (Coords), (1997). *La profesión. Su condición social e institucional*. Centro de Estudios sobre la Universidad. UNAM. México.
- Pacheco, T., y Díaz Barriga, A. (2005). *La profesión universitaria en el contexto de la modernización*. Ediciones Pomares Barcelona (España)-México.
- Palacios, I. (2009). *Bases para el estudio del autoconcepto en los músicos*. *Itamar revista de investigación musical: Territorios para el arte*. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València, España.

- Pastor, P. (2014). Integración pedagógica, músico versátil. Mesa Redonda. Enclave Creativa Ediciones S.L. CEIMUS III – Barcelona 2014 Sesión III- Tradición y renovación en la enseñanza de la música. Consejería de Educación de la Comunidad Valenciana. España.
- Pereyra, M., A. (1997). Michel Gibbons: La nueva producción de conocimiento; la dinámica de la ciencia y la investigación en las ciencias contemporáneas. Centro de educación comparada. Universidad de Granada, España.
- Pérez, M., A. (2008). Evolución de la práctica pedagógica como dispositivo escolar y discursivo en la educación artística – musical. Revista Latinoamericana de Estudios Educativos vol. 4, núm. 496. Universidad de Caldas Manizales, Colombia.
- Pérez, Y. (2007). “Critical analysis on the educational task of the musicians” Análisis crítico sobre el quehacer docente de los músicos, Volumen 7, Número 1 Actualidades Investigativas en Educación. Revista Electrónica publicada por el Instituto de Investigación en Educación Universidad de Costa Rica. ISSN 1409-4703 <http://revista.inie.ucr.ac.cr>. Costa Rica.
- Ricoeur, P. (1995). Teoría de la interpretación; Discurso y excedente de sentido (traducido al español, Monges, G., Interpretation theory, discurso and surplus of meaning). Siglo veintiuno Editores. Buenos Aires, Argentina.
- Robles, B. (2011). La entrevista en profundidad: Una técnica útil dentro del campo antropológico número 52. Bernardo Robles Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH. Ciudad de México.
- Ruiz, G. (2013). La teoría de la experiencia de John Dewey: Significación histórica y vigencia en el debate teórico contemporáneo. Foro de Educación latinoamericano. Buenos Aires, Argentina.
- Sacristán, G. (1993). Comprender y Transformar la Enseñanza. Ediciones Morata. Madrid, España.

- Sánchez-Andrade, J. (2014). Investigación y docencia. Revista Re Sonancias No 16 Avilés-Asturias. España.
- Sanz, M., A., Carbonero M., Antón, L. (2009). Bases para el estudio del autoconcepto en los músicos. Itamar Revista de investigación musical: Territorios para el arte I.S.S.N.: 2386-8260. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universidad de Valencia, España.
- Scribano, A. (2005). Estudios sobre teoría social contemporánea: Bashkar, Bourdieu, Giddens, Habermas y Melucci. Ediciones Ciccus. Buenos aires, Argentina.
- Serrati, P., Miranda, N. (2016). El músico y el docente. Reflexiones en torno al lugar de la pedagogía musical en la escuela primaria. Apuntes de investigación. Foro de educación musical, artes y pedagogía, Vol. 1 (Núm. 1), pp. 33-52. Argentina.
- Shifres, F., Jacquier, M., P., Gonnet, D., Burcet M., I., y Romina Herrera. (Editores). Cultura oral, cultura escrita: "Configuración de un modelo mexicano de educación musical" Memoria y voz de sus fundadores. Universidad Nacional Autónoma de México. "Nuestro Cuerpo en Nuestra Música" Buenos Aires editores. Ciudad de México.
- Shön, D. (1998). El profesional reflexivo, Como piensan los profesionales cuando actúan. (Traducido al español de "The reflective pratitioner, How professionals think in Action"). Editorial Paidós. Barcelona, España.
- Schütz, A. (1932). La construcción significativa del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva. Paidós, 1ª reimpresión en España, 1993. Barcelona, España.
- Schütz, A. (1977). El problema de la realidad social. Amorrortu editores, Maurice Natanson (comp). Ediciones en castellano. Buenos Aires, Argentina.
- Siciliani, J., M. (2014). Contar según Jerome Bruner. Itinerario educativo XXVIII Universidad de la Salle. Bogotá, Colombia.
- Sloboda, J. (2012). La mente musical: La psicología cognitiva de la música. Editorial Antonio Machado, España.

- Taylor, S.J., Bogdan R. (1987), (traducido al español “Introduction to Qualitative Research Methods”). The search of Meanings. Paidós Barcelona, España.
- Touriñán, J. M. y Longueira, S. (2010a). La música como ámbito de educación. La educación musical como educación, como educación artística y como educación profesional y vocacional, en J. M. Touriñán (Coord.) Artes y educación. Fundamentos de pedagogía mesoaxiológica. Netbiblo. Coruña, España.
- Touriñán, J. M. y Longueira, S. (2010b). La música como ámbito de educación. Educación “por” la música y educación “para” la música. Revista Interuniversitaria de Teoría de la Educación, 22 (2), 151-181. España.
- Ujaldón, E. (2011). Informe Bibliográfico sobre la obra de Habermas. Daimon revista Internacional de Filosofía, 255-270. Barcelona, España.
- Vázquez M., J. (2000). Immanuel Kant: El giro copernicano como ontología de la experiencia, Universidad de Santiago de Compostela, España.
- Zabalza, M., A. (2003). Competencias docentes del profesorado universitario. Calidad y desarrollo profesional. Narcea. Madrid, España.

## 1. Ficha básica de la entrevistada

(Datos biográficos)

Sexo: Femenino

Edad: 60

Estado civil: Casada

**Licenciatura y maestrante:** En instrumentista clásico, especialidad: arpa de pedales.

**Profesor de instrumento (arpa) y música de cámara en:** Básico, Medio Superior y Superior. Ha sido profesora de arpa en el Conservatorio de Brooklyn, la Escuela de Música de Manhattan, el Festival de Música de Morelia, Michoacán y actualmente enseña en la Escuela Nacional de Música y en la Escuela Superior de Música.

**Experiencia laboral como interprete:** Arpista Principal en la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, y en la Orquesta Sinfónica de Minería; así como en diversos proyectos independientes y de música de cámara internacionales y nacionales.

**Trayectoria profesional:** Ocupó los puestos de Arpista Principal de la Orquesta Sinfónica del Estado de México, y más tarde en la Filarmónica de la Ciudad de México. Ha tocado como solista y en grupos de música de cámara, actuó también como arpista orquestal en la Orquesta de la Ópera Metropolitana, la Filarmónica de Nueva York, la Orquesta de la Ópera de Nueva York, la Orquesta de St. Luke's y la Filarmónica de Brooklyn.

## 2. Ficha de la entrevista

Fecha: 03 de Junio de 2017

Hora: 5 pm

Numero de entrevista: 1

**Condiciones de la entrevista:** El tiempo que se tomó, fue una hora libre, que tenía la maestra, pues, acto seguido debía esperar a uno de sus alumnos, para su respectiva clase. La entrevista como tal, fue más fluida en su desarrollo, conforme paso el tiempo, pues en un principio, la Maestra se mostraba un tanto seca en sus respuestas. Al finalizar, y ya sin la herramienta de grabación, la charla siguió de manera más cómoda y no aprensiva, se hicieron comentarios relacionados al sistema educativo y la enseñanza musical, los cuales abordaron la temática propuesta desde otro ángulo.

- Nota: Al parecer, el instrumento que se utilizó para grabar la entrevista, fue en un principio, un tope a la comunicación; finalmente y con todo y herramienta se lograron abstraer varias ideas, que apoyaron la construcción del trabajo que se presenta.

Duración: 36 min.

### 3. Descripción del contexto

La entrevista, se realizó en la Escuela Superior de Música, del Centro Nacional de las Artes. Que se ubica en Avenida Río Churubusco 79, 04210 Ciudad de México. La conversación, se llevó a cabo en el salón 204 de la ESM, el cual corresponde a los cubículos de estudio y clase de la especialidad en arpa. El ambiente de la escuela estaba tranquilo, y lo que llevo a escucharse, son los instrumentos que son practicados por los alumnos, situación que al contrario de molestar, dio un carácter específico a la entrevista que está relacionada con la experiencia docente, desde la perspectiva de los músicos ejecutantes.

Entrevista	Observaciones
<p>Entrevistador: Comenzaré preguntando: ¿Cuál es su formación?</p> <p>Maestra: Mi formación... ¿En música?</p> <p>Entr: ¡Si!</p> <p>Mtra.: Bueno empecé de muy temprana edad con clases de piano particulares y después con clases de arpa y empecé a estudiar</p>	<p><b>Formación musical profesional:</b></p> <p>La maestra comienza su narración y nos dice “empecé de muy temprana edad con clases de piano particular y después con clases de arpa...” y empecé a estudiar seriamente cuando me fui a high school, que es prepa”. Se le pide aclarar el punto</p>



seriamente cuando me fui a high school, que es prepa supongo, o equivalente. Fui a una academia de artes en Michigan, dónde recibí clases de música de cámara, clases de arpa, clases de piano; toqué en la orquesta, aparte de las materias normales que un joven recibe en la prepa... ¿no? sciences, (sic) ciencias, biología, ¿no? Todo.

Entr: ¿Era cómo una especie de bachillerato con música?

Mtra.: Eh... si, si una escuela especializada en gente que querían estudiar las artes plásticas, ¿no? música, danza.

Entr: ¿Cómo aquí? ¿Oh?

Mtra.: Si, más o menos, pero más ah, dedicada a gente en la prepa

Entr: Mmm

Mtra.: Nada más ¿no?

Entr.: ¿Y nada más tenían ese nivel y después pasaban a...?

Mtra.: Y luego tienes que ir a otra escuela para estudiar universidad.

Entr: Vendría siendo como las escuelas de iniciación ¿no? ¿Esa qué tomó en la prepa pues?

Mtra.: No, exactamente, no, no era de iniciación, es que es, es similar en Europa, ¿no? Que estudias en prepa, pero, en escuelas especializadas para las artes, o la música en particular, la mía era de las artes total.

Entr.: A ok

Mtra.: ¿Si? Este tipo de cosas.

Entr: ¿Cuánto duró la carrera?

Mtra.: Estudié ahí cuatro años y después fui a... el, la, a el conservatorio cuatro años. En total ocho años de prepa y conservatorio.

de su escuela Entr: Vendría siendo como las escuelas de iniciación ¿no? ¿Esa qué tomó en la prepa pues?

Mtra.: No, exactamente, no, no era de iniciación, es que es, es similar en Europa, ¿no? Que estudias en prepa, pero, en escuelas especializadas para las artes, o la música en particular, la mía era de las artes total". Prosigue y dice "Estudié ahí cuatro años y después fui el conservatorio cuatro años. En total ocho años de prepa y conservatorio"

### **Expectativa musical de la experiencia docente.**

Se pregunta por el tema de la docente ¿Cómo ha sido su experiencia con la docencia, cuánto tiempo lleva dando clases?

"Bueno empecé a dar clases en Nueva York... y daba clases en Manhattan School of music, que era una escuela bastante reconocida de música". Continúa y comenta

"Entonces yo daba clases y principalmente fue interesante por qué no era gente de Estados Unidos eran coreanas, chinas," " y los papas les mandaron a vivir a Nueva York, y les compraban arpas y así..."

Entr.: Muy bien y con respecto a la práctica docente, ¿Cómo ha sido su experiencia con la docencia, cuánto tiempo lleva dando clases?

Mtra.: Bueno empecé a dar clases en Nueva York... y daba clases en Manhattan School of Music, que era una escuela bastante reconocida de música. Pero yo daba clases en lo que le llaman aquí en la Superior ahm, no, no iniciación como... ¡básico! básico y medio superior no? Entonces yo daba clases y principalmente fue interesante por qué no era gente de Estados Unidos eran coreanas, chinas, (me rio) se (sic).

Entr.: Y hablaban inglés o ¿cómo?...

Mtra.: Si, si, si pero los... papas les mandaron a vivir a Nueva York y les compraban arpas y así... (Se queda añorando esa etapa) se (sic), entonces así es donde empecé a dar clases y luego cuando fuimos a vivir en España (Se refiere a su esposo y a ella) y daba clases particulares ¿no? de españoles, gente de todas edades y hasta empecé varias niñas chiquitas, pero cuando nos fuimos (retoma de nuevo la ciudad de Manhattan) a España, no había quien podía seguir con mis clases para los principiantes, entonces todas dejaron de tocar... (Se le ve un gesto de tristeza).

Entr.: ¿Y hacían presentaciones de algún tipo, como recitales?

Mtra.: ¡Si! tocábamos recitales y si, si normal; yo creo que es muy importante que la gente toca ¿no?

Entr.: Claro

Mtra.: Porque estamos solas

Entr.: Si, si

Mtra.: Todo el tiempo en arpa...

Entr.: Si, si

### **Identidad profesional del músico intérprete o ejecutante.**

Mtra.: se sondea acerca de la identidad específica de la disciplina ¿Cuál sería su concepción de músico? “De un músico... Bueno un músico, es una persona que tiene la que tiene el deseo tanto ¿no? de... de hacer música de ejecutar obras, ¿no?.. Continua en su descripción “Porque el sacrificio es tremendo, entonces un músico tiene que tener, la disponibilidad de hacer un sacrificio, pero bastante grande, y creo que es algo que la mayoría de gente no perciben, ¿no? no entienden”.

Hace un paréntesis y comenta que: “Yo me acuerdo, una vez estaba en Carnegie hall, tocando un concierto y una señora viene y me dice... ¡Hay cariño! (tono de ternura e ironía) “¿Pero qué haces para ganar la vida? (risas mías primero y después de la maestra) ¿no?

Enfatiza su narración y complementa “Claro porque como la gente van a conciertos a disfrutar, a relajar y todo. O no están totalmente conscientes de toda la inversión... que un músico tienen que hacer, tons (sic), continua en su relato y comparte que “un músico es una persona que está dispuesto, lo aman suficientemente (La música) que pueden hacer este tipo de sacrificio y tiene el apoyo... es muy importante de la familia, ¿no?

Mtra.: Ahmm, al contrario de otros instrumentos donde tocan sonatas con piano, tocan con otros instrumentos, pero nosotros no... entonces es importante. (Tocar en recitales).

Entr.: Así es... Retomando sus inicios en la docencia, entonces estamos hablando que desde Manhattan y España, cuanto tiempo ha pasado, ósea de cuanto estamos hablando?

Mtra.: Bueno estuve en Manhattan mm, cómo?... nueve años y en España cinco años entonces 14 años en total más eh... cuando llegué a México en el 97 y empecé en 2000 digamos a dar clases en la Facultad de Música.

Entr.: Bueno, tomando en cuenta que se tiene un concepto de músicos acerca, de los mismos músicos eh... ¿Qué desde su punto de vista, hace que el músico sea músico y que lo alejaría de serlo?

Mtra.: Yo no sé, si ¿entiendo? ...

Entr.: ¿Cuál sería su concepción de músico?

Mtra.: De un músico... Bueno un músico, es una persona que tiene la... que tiene el deseo tanto ¿no? de... de hacer música, de, de ejecutar obras, ¿no?.. Porque el sacrificio es tremendo, entonces un músico tiene que tener ahm, la disponibilidad de hacer un sacrificio, pero bastante grande, y creo que es algo que la mayoría de gente no perciben, ¿no? no entienden.

Yo me acuerdo, una vez estaba en Carnegie hall, tocando un concierto y una señora viene y me dice... ¡Hay cariño! (tono de ternura e ironía) ¿Pero qué haces para ganar la vida? (risas mías primero y después de la maestra) ¿no?

Claro porque como la gente van a conciertos a disfrutar, a relajar y todo. O no están totalmente conscientes de toda la inversión...

### **Confrontación de la identidad profesional del músico ejecutante.**

Se prosigue en la descripción de lo la maestra considera ser músico, "Bueno ¡Un músico total!" enfatiza y comenta que "Hay muy pocos músicos en el mundo y supongo que, es similar a todas las profesiones, pero en música, No hay tanta.

Continúa en su explicación "Si piensas en cuantos, hablando de arpa por ejemplo tenemos como diez arpistas en este momento que son encima (sic). Entr: ¿Cómo el top?

Aclara a grandes rasgos cómo ve el panorama musical "si piensas que hay muchos arpistas en Francia, en Estados Unidos, en México, China, Hong Kong, ehm, en Corea, Rusia; hay muchas escuelas muy fuertes en Holanda y realmente ¡Top, top, top! ... quizás diez. Concluyo ¿De todo el mundo? Cierra el comentario "Si, si, entonces yo no digo que nada más esos diez al top, son músicos, ¿no?

La maestra prosigue y aclara que "Yo considero que un músico, como yo por ejemplo. Continúa y comparte que "Yo tengo el lujo de dedicar mi vida a la música" continúa "yo no puedo sobrevivir de estar tocando como solista, en giras internacionales, pero tampoco lo he buscado... cierra esta parte y prosigue "a mí me gusta mucho la variedad de cosas que un músico puede hacer".

Continúa en su relato "Puedo hacer la enseñanza, la docencia, puede ser de los

que un músico tienen que hacer, tons (sic) un músico es una persona que está dispuesto, lo aman suficientemente (La música) que pueden hacer este tipo de sacrificio y tiene el apoyo... es muy importante de la familia, ¿no?

Entr.: Claro; Entonces desde esta perspectiva ¿Habría algo que diga, bueno está haciendo música, pero algunas cosas no le alejan ser realmente un músico? La respuesta es abierta, no es que tenga que decir que algo está mal.

Mtra.: Bueno ¡Un músico total!

Entr.: Si

Mtra.: Hay muy pocos músicos en el mundo y supongo que, es similar a todas las profesiones, pero en música ahm... No hay tanta. Si piensas en cuantos eh, hablando de arpa por ejemplo tenemos como diez arpistas en este momento que son encima (sic).

Entr.: ¿Cómo el top?

Mtra.: Si, si, entonces, no es mucho, si piensas que hay muchos arpistas en Francia, en Estados Unidos, en México, China, Hong Kong, ehm, en Corea, Rusia; hay muchas escuelas muy fuertes en Holanda y realmente ¡Top, top, top! ... quizás diez.

Entr.: ¿De todo el mundo?

Mtra.: Si, si, entonces yo no digo que nada más esos diez al top, son músicos, ¿no? Yo considero que un músico ahm, como yo por ejemplo. Yo tengo el lujo de dedicar mi vida a la música, yo no puedo sobrevivir de estar tocando como solista, en giras internacionales, pero tampoco lo he buscado... a mí me gusta mucho la variedad de cosas que un músico puede hacer.

Puedo hacer la enseñanza, la docencia, puede ser de los recitales de música de cámara, tocar como solista, ¿no? Tocar en una orquesta, tocar en opera, tocar en una compañía de danza, tocar con un grupo de teatro, es que es básicamente, sin límite lo

recitales de música de cámara, tocar como solista, ¿no? Tocar en una orquesta, tocar en opera, tocar en una compañía de danza, tocar con un grupo de teatro, es que es básicamente, sin límite lo que puede hacer, ¿no?" concluye

### Definición del músico

Se pregunta sí, existen, tipos de músico. "Si, estoy hablando de un músico profesional, un músico o una persona puede ser un músico hasta cierto punto y no dedicarse tanto... continua y explica "hay muchos... que lograron entrar en una orquesta y nunca llevan el instrumento a casa, y nunca tocan fuera de la orquesta...Prosigue en el comentario

"Entré en una orquesta, pero ahí va, hasta ahí, ¿no? Yo personalmente, no considero a esta gente, realmente músicos" continua y comenta que "Pero si son... (Risas), porque están ganando la vida como músicos ¿no? Continua "Pero, no están con el compromiso y no está la variedad ¿no? De entrega que... yo pienso debe, de veras, debe hacerlo" cierra esta opinión.

que puede hacer, ¿no?

Entr.: Claro.

Mtra.: Entonces, es difícil definir cuál es, quien es un músico. Yo creo que viene de, de una persona que ehm, está dispuesto a dedicar su vida ¿no? No tenemos días de descanso, no tenemos fines de semana, ¿Me entiendes? No es cómo vas a una oficina de 9 a 5, 40 horas a la semana de lunes a viernes y el fin de semana puedes descansar ¿no?... Si podemos, no debemos (risas) ¿no?, esta es la diferencia ¿no?

Entr.: Entonces algo que dijera esto no lo hace un músico en realidad no habría o sea, no tendría una definición usted para eso, simplemente hay un tipo o tipos de músico ¿no? más o menos ¿así lo entiendo?

Mtra.: Si, estoy hablando de un músico profesional, ahm, un músico o una persona puede ser un músico hasta cierto punto y no dedicarse tanto... y hay muchos... que lograron entrar en una orquesta y nunca llevan el instrumento a casa, y nunca tocan fuera de la orquesta... ¡Hay muchos! si, si, entonces, son músicos, entre comillas, pero no están haciendo el compromiso necesario para ser un músico total ¿no?

Entr.: Sí, que sería un poco... como un trabajo, ya de obrero, por decirlo un poquito así.

Mtra.: Si, si, si

Entr.: Ya no tan artístico, más bien como rutinario.

Mtra.: Y no aspiran a nada ¿no? es más, conforman con eso. (Comienza a narrar) Ok, mi mamá me daba clases de violín, toco lo suficiente, entré en una orquesta, pero ahí va, hasta ahí, ¿no? Yo personalmente, no considero a esta gente, realmente músicos.

Entr.: Ok

Mtra.: Pero si son... (Risas), porque están

### **Identidad personal y profesional del músico**

La entrevistada comparte Características de la identidad del músico. “Yo creo que un músico tiene que ser un artista ¿no? Una persona creativa, tiene que ser una persona con mucho sentimiento” continua en su descripción,” y poder con la capacidad de transmitir eso ¿no? De saber cómo transmitir emociones por medio del instrumento de la música que están tocando”. Prosigue en su descripción Y para poder hacer esto, tienes que estudiar para llegar a un cierto nivel técnico, que tienes la facilidad de hacerlo” cierra el comentario.

ganando la vida como músicos ¿no? Pero, no están con el compromiso y no está la variedad ¿no? De entrega que... yo pienso debe, de veras, debe hacerlo.

Entr.: Bueno más o menos por ahí está el hilo conductor de la otra pregunta... De lo que implica para Usted ser músico, es digamos el compromiso.

Mtra.: Si el compromiso, que normalmente no molesta ¿no? no, no es que dices: ¡haay! ¡Tengo que hacer esto! pero si, si hay veces, que tus amigos te llaman y te dicen: oye el sábado vamos hacer un barbecue (sic) y, vente y ehm ¡No puedes! no puedes porque tienes que estudiar y tú sabes que lo tienes que ajustar el tiempo para estudiar antes de ir ¿no?

Entr.: Si, sobre todo entrega de tiempo, el compromiso.

Mtra.: Requiere de mucho tiempo, porque tienes que estudiar la música en el arpa, tienes que estudiar la música lejos del instrumento ¿no? Si realmente quieres tocar bien, analizarla armónicamente, saber un poco del compositor, la historia del tiempo del compositor ¿no? cosas así, escuchar grabaciones.

Entr.: ¡Si! no es sólo tocar.

Mtra.: No, no, también es toda esta parte de análisis de obras, de ver que es lo que se está tocando, saber un poco del compositor y del país de donde viene, la historia del país ¡Algo! ¿no?

Entr.: Entonces si le pidieran como definir la identidad del músico ¿cuáles serían estas palabras que podría usar?

Mtra.: ¿Definir la identidad?

Entr.: Si es un poco difícil, pero podríamos... englobarlo... en unas oraciones.

Mtra.: Ahmm, Yo creo que un músico tiene que ser un artista ¿no? Una persona creativa, tiene que ser una persona con

### **Experiencia en la educación musical**

Uno de los factores, que predomina entre los músicos que dan clases, es que se acercan a la docencia por necesidad económica o laboral y no por gusto.

Se retoma el tema de la docencia ¿Qué fue lo que la motivo a dar clases? “Al principio, nada más fue trabajo, honestamente” continua y comenta “yo era bastante joven y me pidieron de dar clases y acepté, porque tienes como músico, tienes tu experiencia”... cierra y comenta “Y tú... trabajo de haber logrado hacer lo que estás haciendo...”

mucho sentimiento, y poder con la capacidad de transmitir eso ¿no? De saber cómo transmitir emociones por medio del instrumento de la música que están tocando. Y para poder hacer esto, tienes estudiar para llegar a un cierto nivel técnico, que tienes la facilidad de hacerlo.

Entr.: Sí, porque podemos decir, que no porque hayas estudiado música, puedes lograr esto de ser músico pues... ¿Entonces ser músico no es para todos?

Mtra.: No, no definitivamente no, y tienes que tener también ritmo, un oído ¿no? De que distinguir entre lo bueno y lo malo, no puede ser... es que en matemáticas, por ejemplo, dos más dos, son cuatro ¿no? No hay gris, ni negro, ni blanco, es que es dos más dos son cuatro y ¡no hay de otra! Pero en música no es tan blanco y negro ¿no? Es...

Entr.: Si tiene su parte estructural.

Mtra.: Es muy estructural, ¿no?, ¿no?, pero también, hay una parte enorme de libertad ¿no?, pero tiene que ser hecho de forma intelectual, no puedes hacer lo que te dé la gana ¿no? ¡Y para poder hacerlo! necesitas la técnica y la sabiduría ¿no? de...

Entr.: Si el tipo de inteligencia.

Mtra.: ¡Si, si!

Entr.: Ok, Entiendo... Volviendo un poco al tema de la docencia le pregunto: ¿Qué fue lo que la motivo a dar clases?

Mtra.: Ahmm... Al principio, nada más fue trabajo, honestamente, yo era bastante joven y me pidieron de dar clases y acepté, porque tienes como músico, tienes tu experiencia... Y tú... trabajo de haber logrado hacer lo que estás haciendo... y está muy ahm... otra palabra para decir padre, está muy...

Entr.: Agradable ¿o?...

Mtra.: Agradable o gratifica mucho poder compartir esto con alguien, que no tiene la

## Enseñanza musical

Se continua con el aspecto docente desde la enseñanza básica y la maestra opino que “en principio necesitamos que los chiquitos estén educados en música ¿no?” prosigue y explica “Es algo integral, la música no necesariamente es música clásica tampoco todo el día ¡En todo lo que hacemos! hay música! prosigue y enfatiza “escuchas música en todos lados. Y concluye “Ahora, lo estas escuchando nada más, es como un ruido que... pero si sabes algo de música, entonces lo escuchas de otra forma ¿no?” cierra la opinión.

experiencia y soy un tipo de maestro, que yo pienso que, las soluciones no son iguales para cada persona; igual por eso estoy en contra de las listas de repertorio, que tienen que tocar los alumnos en las escuelas, que deben ser guías ¿no? De tipo de obras pero... no necesariamente, todos deben tocar la misma cosa porque cada personalidad es diferente físicamente y ahm... y a mí me gusta el reto de poder hacerles, poder hacerles tocar.

Y es que, no es nada fácil... y pienso que jóvenes no pueden enseñar, bueno si pueden, pero no... en la misma manera, no tienen suficiente experiencia... ¿no?

Entr.: ¿La experiencia haría el cambio de una buena clase a otra?

Mtra.: Si, si... es que, que si tú has tocado una obra, cuatro veces... y has tocado la obra ¿no? es imposible tocar todo el repertorio. Pero si tú has enseñado la obra ya varias veces y lo has tocado cada vez que lo enseñas es un poco diferente... y los alumnos tienen diferentes problemas, entonces, tú descubres nuevas cosas... esto llamo la experiencia ¿no? en la enseñanza entonces, yo pienso que si uno tiene que tener.

Entr.: O sea, la experiencia vivencial.

Mtra.: Si, si

Entr.: Y usted ¿qué opina de los músicos que complementan su trabajo artístico, con la práctica docente?, que es lo que le he mencionado (antes de comenzar la entrevista) clases no especializadas, los que dan clases en: kinders o primarias o secundarias, que no son específicamente músicos.

Mtra.: No, yo creo que está bien, para varias razones, en principio necesitamos que los chiquitos estén educados en música ¿no? Y un músico profesional, ahmm... cualquier tipo de enseñanza, no tiene necesariamente,

### **Enseñanza musical especializada virtudes y desencantos:**

Se ahonda en el tema de la enseñanza especializada la maestra nos dice que "las virtudes para uno que enseña, es que tú aprendes... tú aprendes, enseñando muchísimo ¿no?" aclara entonces que "al momento de enseñar y te forma a buscar alternativas, soluciones, te forza (sic) a crecer como músico". Continúa y comparte la otra perspectiva de enseñar, "Desafortunadamente la selección de alumnos, no es ideal aquí... en México," prosigue en su explicación en ningún lado realmente ¿no? pero, si tú vas a una escuela muy famosa, la selección es muy rígida es dura" continua y comenta que "entonces no vas a recibir un alumno que no realmente, no tiene interés, ni capacidad, pero lo que sucede aquí, es que aceptas básicamente quien quiere entrar..." cierra el comentario.

### **Percepción de la enseñanza musical.**

Ahonda en su perspectiva de enseñanza "Cansa mucho la enseñanza" explica "porque, como hacen de enseñanza uno a uno, un alumno, un maestro, es como ser mamá, ser amiga, ser psicoanalista, ser maestra de arpa", prosigue "es que son muchas cosas y cada persona que entra, cada hora, entra otra personalidad, otra serie de problemas y es muy cansado". concluye



que ser el instrumento su especialidad, yo por ejemplo en la facultad doy música de cámara tengo piano a cuatro manos, tengo flauta dulce, tengo viola con guitarra, ¿no? Y disfruto mucho de esas clases... Y ellos también porque creo que no soy, no estoy hablando de la técnica, como tocar ¿no? Entonces, yo creo que esto es muy bueno.

Entr.: ¿Aunque no sea de músicos para músicos?

Mtra.: No, no... si

Entr.: Si porque justo esto, sino quien les podría compartir a los niños que no van a ser músicos, porque este tipo de formación les hace falta

Mtra.: Claro, ¡no claro! Es algo integral. Si, si mira, la música no necesariamente es música clásica tampoco todo el día ¡En todo lo que hacemos! Tú vas al súper y están tocando música, tú vas al cine, ¡hay música! Tú vas al cine hay música, tú vas al banco ¡hay música! ¿no? es que escuchas música en todos lados.

Ahora, lo estas escuchando nada más, es como un ruido que... pero si sabes algo de música, entonces lo escuchas de otra forma ¿no?

Entr.: Aunque no sea músico.

Mtra.: Si, si

Entr.: Si, porque, si tienes ya un poco de conocimiento, lo vas a ver con otros ojos.

Mtra.: ¡Si! esto es importante.

Entr.: Forma parte de lo cotidiano.

Mtra.: Si

Entr.: ¿Cuáles serían para Usted, las virtudes y los desencantos de la enseñanza?

Mtra.: Bueno, las virtudes para uno que enseña, es que tú aprendes... tú aprendes,

### **El músico profesional frente a la práctica docente.**

¿Desde su punto de vista, considera que un músico, al dar clases generales, tiene una confrontación con esta identidad musical? "Si, yo creo que sí, porque estos músicos que están dando clases, estudiaron para ser músicos

enseñando muchísimo ¿no? al momento de enseñar y te forma a buscar alternativas, soluciones, ahmm, te forza (sic) a crecer como músico.

Las negativas... (Miradas y risas) es que, desafortunadamente la selección de alumnos, no es ideal aquí... en México, ehmm, en ningún lado realmente ¿no? pero, si tú vas a una escuela muy famosa, la selección es muy rígida es dura, entonces no vas a recibir un alumno que no realmente, no tiene interés, ni capacidad, pero lo que sucede aquí, es que aceptas básicamente quien quiere entrar, entonces, si yo tengo un... un ejemplo, si tengo doce alumnos quizás seis valen la pena... los otros seis ¡No estudian! no estudian y no (Cara de enfado)... o después de ciertos años, lo dejan porque ven que no tienen el interés suficiente, para meter el tiempo, para avanzar ¿no?

Es que, tú te das cuenta rápidamente ¿no? y en nuestro instrumento, el arpa, debemos añadir el costo del instrumento, que está... (Expresión de que es muy caro) entonces, si tienes alumna que se va a titular el viernes, no tiene arpa.

Entr.: Obviamente ahí ya hay un problema.

Mtra.: ¡Hay un grave problema! en realidad hay varias que no están interesadas lo suficiente... o llegan media hora antes de su clase y estudian ¿no? y para mí, esto duele.

Esto duele, porque para mí, es una pérdida de tiempo, hasta cierto punto ¿no?, yo prefiero que me digan, no estudie, entonces le digo: sabes que vamos a repasar tus piezas, pero luego te quedas 40 minutos y estudias ¿no? Y para mí esto duele.

Entr.: Si

Mtra.: Y cansa mucho, cansa mucho... la enseñanza resulta, porque, como hacen de enseñanza uno a uno, un alumno, un maestro, es como ser mamá, ser amiga, ser psicoanalista, ser maestra de arpa; es que son muchas cosas y cada persona que entra,

profesionales" prosigue en su explicación "y lo que están haciendo es importante pero, no entra en lo que pensaban, seguramente que iban a ser ya con el título de licenciado en música" continua y dice "pero, por razones, de económicas, ¿no?, por la cuestión de trabajo, lo están haciendo..." concluye

cada hora, entra otra personalidad, otra serie de problemas, y es, es muy cansado.

Entr.: Si, tienes que adoptar muchas personalidades de pronto.

Mtra.: Si

Entr.: Y es que, es muy cercana la relación

Mtra.: ¡Si! no puedes distanciarte de tu alumno, porque es, es una relación muy... es diferente si enseñas en clase, y tienes veinte o treinta alumnos ¿no? pero nosotros, lo que hacemos en música, es uno a la vez y es muy personal.

Entr.: ¿Cómo se siente con respecto a su práctica docente?

Mtra.: Yo siento, que por, a base de mis años de experiencia, mi práctica de docencia, es buena ¿no? Yo siento... como en cada profesión, más investigación que haces, mejor ¿no? yo no tengo el tiempo ¿no? (Hace un rostro de desilusión) pero por ejemplo, que me fui a Nueva York ahora, y compre... y pedí música, yo no lo voy a tocar, pero, es música que están pidiendo en concursos, entonces pensé ¡bueno! es bueno tenerlo y haber que lo tocan, (sic) pero, hay que estarte actualizando siempre, como cualquier profesión, tienes que estar (sic)...

Yo personalmente, no dedico tiempo suficiente a eso... yo siento ¿no? Pero es muy difícil y te imaginas, yo tengo alumnos de los diez años y tengo alumnos de treinta años, entonces la cantidad de repertorio... Pero, si, si, le dedico lo más que puedo ¿no? Leo las revistas de arpa, en todo el mundo, en internet, y sí pido música, para poder... compartir, eso con los alumnos; pero, no es óptimo ¿no?

Entr.: Pero bueno, finalmente se siente bien, no se siente que...

Mtra.: Si, no estoy haciendo nada ¿eh? Eh... Fraudulente (sic) pues, ¿no?

Entr.: Ok

### **Enseñanza musical**

La entrevistada opina acerca del quehacer docente "Ahora, la cosa de pedagogía, yo creo que lo utilizas incluso con tus mismos compañeros" prosigue "Porque tú, tú, esto de dar clases, te enseña cómo expresarte... verbalmente ¿no?, no musicalmente, pero verbalmente"

Mtra.: Yo, me mantengo al tanto, de que es lo que están pidiendo, cuáles son las obras más tocadas en cada nivel, y que piden en todo el mundo, y sí pido música, y mis amigas arpistas, que son súper dedicadas al arpa, al instrumento, siempre están: ¡hay tienes que conocer esta obra! y me mandan, y me escanean la música, y me la mandan, entonces, si, si, yo estoy contento (sic) con lo que hago, me gustaría tener más tiempo, asistir a conferencias de, de... congresos, por ejemplo, porque, así aprendes más ¿no? Pero, no, no puedo (Hace cara de tristeza) (Risas mías)

Entr.: ¿Desde su punto de vista, considera que un músico, al dar clases generales, de las que hablamos hace un rato, la primaria, la secundaria; al dar estas clases, ¿tiene una confrontación con esta identidad musical?

Mtra.: Si, yo creo que si, porque... estos músicos que están dando clases, estudiaron para ser músicos profesionales... y lo que están haciendo, es importante, pero, no entra en... lo que pensaban, seguramente, de que iban a ser ya con el título... de licenciado en música... pero, por razones, de económicas, ¿no?, por la cuestión de trabajo, lo están haciendo, y yo siempre les digo... que tienen que hacerlo, lo más interesante posible ¿no?, que tienen que buscar formas de hacerlo más original, no es nada más, el himno nacional (risas) ¿no?, los concursos del himno nacional, es algo que todos tienen que hacer, pero... Yo creo, que puede ser deprimente, para ellos ¿no? Ahm y dependiendo del instrumento, que un músico toca, las posibilidades son muy diferentes, en cuestiones de conseguir trabajo... si tú vez una orquesta, hay cuarenta violines y hay un arpa, entonces, haz la matemática ¿no? (miradas), es que ¿no? y sí un arpista gana el trabajo, cuando tiene 22 años, bien, está orquesta ya no es opción para nadie, hasta que esta persona cumple 65, 70 años.

<p>Entr.: Si, entiendo</p> <p>Mtra.: Entonces, en su vida, ya no va haber posibilidad ¿no? Entonces, si es difícil, es deprimente. Por el mismo sacrificio, que hicieron para llegar, ah, ah, conseguir la licenciatura.</p> <p>Entr.: ¿Considera que los alumnos egresados, de las carreteras de interpretación, tienen la preparación suficiente, para dar clases en el sistema educativo?</p> <p>Mtra.: Clases, ¿a qué nivel?</p> <p>Ambas: ¡Cualquier nivel!</p> <p>Mtra.: No... no, yo considero que como hable un poco antes, de experiencia necesaria... Ahmm, no creo que, ¡bueno! sí pueden dar clases, pero, no van a ser, no van a ser lo mismo, a una persona que ha dado clases durante 20 años... ¿me entiendes? Es que una persona, recién titulada... realmente, no va a tener el conocimiento suficiente ¿no? Ahm, por ejemplo, en la Facultad, me pidieron si una persona recién titulada, podría dar clases de partes orquestales y yo dije: ¡pero, nunca ha tocado en orquesta!... ¿no? Entonces, (sonríe) yo digo, que alguien necesita tener algo de experiencia... entonces no, no sé, no creo.</p> <p>Entr.: Y ¿cree usted, que en la formación académica de los músicos profesionales, debería tomarse en cuenta alguna materia que aborde el egreso laboral desde la parte pedagógica?</p> <p>Mtra.: Si, si</p> <p>Entr.: ¿Por qué?</p> <p>Mtra.: Definitivamente, porque ahora, la cosa de pedagogía, yo creo que lo utilizas incluso con tus mismos compañeros, ahm... músicos, tocando música de cámara, porque aunque tú puedes trabajar con músicos profesionales, con títulos y todo, realmente</p>	<p style="text-align: center;"><b>Enseñanza artística</b></p> <p>La maestra opina acerca de lo que ella considera necesario para que un músico pueda dar clases,</p> <p>“Entonces, tienes que hacer, tienes que saber muchas cosas, para poder enseñar un instrumento y tienes que saber cosas físicas del cuerpo ¿no? aparte del, lo musical, la técnica del instrumento, o periodos de música, ¡tienes que saber muchísimo! ¿no?” concluye</p> <p>La maestra enfatiza y comenta al final “puedo añadir que no, un poco me parece que todo lo que he dicho, ha sido cómo negativo (risas) ¿no?” continua y dice “Bueno, dificultades ¿no?, obstáculos, y no quiero que, este es la impresión que uno recibe de lo que estoy diciendo, porque creo, que es un lujo poder enseñar un instrumento” prosigue y cierra</p> <p>“yo creo que hablando de una profesión, la música es algo muy noble y privilegiado”. Concluye el paréntesis</p>
---	---

saben muy poco de otros instrumentos... y también compositores siempre. Y para que la música siga evolucionado, cambiando, ¡hay nueva música! Tienes que enseñar a alguien como tocar tu instrumento... básicamente, entonces yo creo, que es muy importante...

Porque tú, tú, esto de dar clases, te enseña cómo expresarte... verbalmente ¿no?, no musicalmente, pero verbalmente.

Entr.: Aporta a la misma comunicación entre las otras personas, a como socializar.

Mtra.: Es muy importante, ahora, porque en pedagogía, yo no estoy pensando, que nada más es para niños chiquitos, es para cualquier edad.

Entr.: Claro

Mtra.: Entonces, tienes que hacer, tienes que saber muchas cosas, para poder enseñar un instrumento y tienes que saber cosas físicas del cuerpo ¿no? aparte del, lo, lo... lo musical, la técnica del instrumento, o periodos de música, ¡tienes que saber muchísimo! ¿no?

Entr.: Así es... pues ha sido un placer platicar con usted, para concluir ¿Querría decir, algo para cerrar más o menos con lo que estuvimos, este, analizando?

Mtra.: Ahmm, si... puedo añadir que no, un poco me parece que todo lo que he dicho, ha sido cómo negativo (risas) ¿no? Bueno, dificultades ¿no?, obstáculos, y no quiero que, este es la impresión que uno recibe de lo que estoy diciendo, porque creo, que es un lujo poder enseñar un instrumento y es... ¡Mírame a mí! Yo soy de Nueva York y vivo en México y antes vivía en España y es algo que puedes hacer en cualquier lado ¿no?... esto, no se puede decir de muchas profesiones ¿no? Porque hay problemas de idioma, y etcétera, pero, en música no tanto ¿no?...

<p>Ahmm, yo creo, que es algo muy gratificante ¿no? aunque hay muchas cosas muy difíciles de tolerar, ¿no? Los alumnos difíciles de tolerar ¿no?, los alumnos que nos estudian, o que no llegan a las clases, bueno tú te tienes que adaptar ¿no? tú también, yo para no frustrarme, y no sentirme, yo traigo mi carpeta de música, entonces si alguien no llega, me manda un mensaje 5 minutos antes de la clase, no voy a llegar. Ok ¡estoy enojada! pero, yo estudio la hora.</p> <p>Entr.: Aprovecha</p> <p>Mtra.: Aprovecho el tiempo, entonces, yo creo que hablando de una profesión, la música es algo muy noble y privilegiado. Y yo creo, que es algo que la gente no entienden (sic) ¿no? Ahmm... mucho sacrificio, mucho, mucho, mucho sacrificio.</p> <p>Entr.: Así es, cierro está parte y aprovecho para agradecerle su tiempo y compartir que es lo que piensa.</p> <p>Mtra.: Bueno, espero que te sirva y que haya quedado bien. Gracias</p>	
---	--

#### 4. Cuadro de categoría de la entrevista 2

CATEGORÍAS	PÁGINAS
<b>Formación musical profesional</b>	1
<b>Expectativa musical de la experiencia docente</b>	2
<b>Identidad profesional del músico intérprete o ejecutante</b>	3 y 4
<b>Confrontación de la identidad profesional del músico ejecutante.</b>	4 y 5
<b>Definición del músico</b>	5 y 6
<b>Identidad personal y profesional del músico</b>	6
<b>Experiencia en la educación musical</b>	7

<b>Enseñanza musical</b>	8 y 12
<b>Enseñanza musical especializada virtudes y desencantos:</b>	9
<b>Percepción de la enseñanza musical.</b>	10
<b>El músico profesional frente a la práctica docente</b>	11 y 12
<b>Enseñanza artística</b>	14

## **5. Resumen de categorías de la entrevista 1**

De acuerdo con la entrevista número dos, las categorías y subcategorías quedaron organizados de la siguiente manera:

### **Formación musical profesional:**

La maestra comienza su narración y nos dice “empecé de muy temprana edad con clases de piano particular y después con clases de arpa...” y empecé a estudiar seriamente cuando me fui a high school, que es prepa” ( p.1). Se le pide aclarar el punto de su escuela Entr: Vendría siendo como las escuelas de iniciación ¿no? ¿Esa qué tomó en la prepa pues? Mtra.: No, exactamente, no, no era de iniciación, es que es, es similar en Europa, ¿no? Que estudias en prepa, pero, en escuelas especializadas para las artes, o la música en particular, la mía era de las artes total”. (P.1) Prosigue y dice “Estudí ahí cuatro años y después fui el conservatorio cuatro años. En total ocho años de prepa y conservatorio” (p.1), cierra el comentario.

### **Expectativa musical de la experiencia docente.**

Se pregunta por el tema de la docente ¿Cómo ha sido su experiencia con la docencia, cuánto tiempo lleva dando clases? “Bueno empecé a dar clases en Nueva York... y daba clases en Manhattan School of music, que era una escuela bastante reconocida de música” (p.2). Continúa y comenta “Entonces yo daba clases y principalmente fue interesante por qué no era gente de Estados Unidos eran coreanas, chinas,” “y los papas les mandaron a vivir a Nueva York, y les compraban arpas y así...” (p.2).



### **Identidad profesional del músico intérprete o ejecutante.**

Mtra.: se sondea acerca de la identidad específica de la disciplina ¿Cuál sería su concepción de músico? “De un músico... Bueno un músico, es una persona que tiene la que tiene el deseo tanto ¿no? de... de hacer música de ejecutar obras, ¿no?”...(p.3) Continúa en su descripción “Porque el sacrificio es tremendo, entonces un músico tiene que tener, la disponibilidad de hacer un sacrificio, pero bastante grande, y creo que es algo que la mayoría de gente no perciben, ¿no? no entienden” (p.3). Hace un paréntesis y comenta que: “Yo me acuerdo, una vez estaba en Carnegie hall, tocando un concierto y una señora viene y me dice... ¡Hay cariño; (tono de ternura e ironía) “¿Pero qué haces para ganar la vida?” (p.4) (risas mías primero y después de la maestra) ¿no? Enfatiza su narración y complementa “Claro porque como la gente van a conciertos a disfrutar, a relajar y todo. O no están totalmente conscientes de toda la inversión... que un músico tienen que hacer, tons (sic), continua en su relato y comparte que “un músico es una persona que está dispuesto, lo aman suficientemente (La música) que pueden hacer este tipo de sacrificio y tiene el apoyo... es muy importante de la familia, ¿no?” (p.4).

### **Confrontación de la identidad profesional del músico ejecutante.**

Se prosigue en la descripción de lo la maestra considera ser músico, “Bueno ¡Un músico total!” enfatiza y comenta que “Hay muy pocos músicos en el mundo y supongo que, es similar a todas las profesiones, pero en música, No hay tanta. Continúa en su explicación “Si piensas en cuantos, hablando de arpa por ejemplo tenemos como diez arpistas en este momento que son encima (sic). Entr: ¿Cómo el top?”(p.4) Aclara a grandes rasgos cómo ve el panorama musical “si piensas que hay muchos arpistas en Francia, en Estados Unidos, en México, China, Hong Kong, ehm, en Corea, Rusia; hay muchas escuelas muy fuertes en Holanda y realmente ¡Top, top, top! ... quizás diez” (p.4). Concluyo ¿De todo el mundo? Cierra el comentario “Si, si, entonces yo no digo que nada más esos diez al top, son músicos, ¿no?” (p.4) La maestra prosigue y aclara que “Yo considero que un músico, como yo por ejemplo”. Continúa y comparte que “Yo tengo el lujo de dedicar mi vida a la música” continua “yo no puedo sobrevivir de estar tocando como solista, en giras internacionales, pero tampoco lo he buscado...” (p.5) cierra esta parte y prosigue “a mí me gusta mucho la variedad de cosas que un músico puede hacer” (p.5). Continúa en su relato “Puedo hacer la enseñanza, la docencia, puede ser de los recitales de música de cámara, tocar como solista, ¿no? Tocar en una orquesta, tocar en opera, tocar en una compañía de danza, tocar

con un grupo de teatro, es que es básicamente, sin límite lo que puede hacer, ¿no?” (p.5) concluye.

### **Definición del músico**

Se pregunta sí, existen, tipos de músico. “Si, estoy hablando de un músico profesional, un músico o una persona puede ser un músico hasta cierto punto y no dedicarse tanto...” (p.5) continua y explica “hay muchos... que lograron entrar en una orquesta y nunca llevan el instrumento a casa, y nunca tocan fuera de la orquesta...” (p.6) Prosigue en el comentario “Entré en una orquesta, pero ahí va, hasta ahí, ¿no? Yo personalmente, no considero a esta gente, realmente músicos” (p.6) continua y comenta que “Pero si son... (Risas), porque están ganando la vida como músicos ¿no?” (p.6) Continúa “Pero, no están con el compromiso y no está la variedad ¿no? De entrega que... yo pienso debe, de veras, debe hacerlo” (p.6) cierra esta opinión.

### **Identidad personal y profesional del músico**

La entrevistada comparte Características de la identidad del músico. “Yo creo que un músico tiene que ser un artista ¿no? Una persona creativa, tiene que ser una persona con mucho sentimiento” (p.6) continua en su descripción, “y poder con la capacidad de transmitir eso ¿no? De saber cómo transmitir emociones por medio del instrumento de la música que están tocando” (p.6). Prosigue en su descripción “Y para poder hacer esto, tienes que estudiar para llegar a un cierto nivel técnico, que tienes la facilidad de hacerlo” (p.6) cierra el comentario.

### **Experiencia en la educación musical**

Uno de los factores, que predomina entre los músicos que dan clases, es que se acercan a la docencia por necesidad económica o laboral y no por gusto. Se retoma el tema de la docencia ¿Qué fue lo que la motivo a dar clases? “Al principio, nada más fue trabajo, honestamente” (p.7) continua y comenta “yo era bastante joven y me pidieron de dar clases y acepté, porque tienes como músico, tienes tu experiencia... (p.7) cierra y comenta “Y tú... trabajo de haber logrado hacer lo que estás haciendo...” (p.7).

## **Enseñanza musical**

Se continúa con el aspecto docente desde la enseñanza básica y la maestra opino que “en principio necesitamos que los chiquitos estén educados en música ¿no?” (p. 8) prosigue y explica “Es algo integral, la música no necesariamente es música clásica tampoco todo el día ¡En todo lo que hacemos; hay música; prosigue y enfatiza”(p.8) escuchas música en todos lados. Y concluye “Ahora, lo estas escuchando nada más, es como un ruido que... pero si sabes algo de música, entonces lo escuchas de otra forma ¿no?” (p.8) cierra la opinión.

### **Enseñanza musical especializada virtudes y desencantos:**

Se ahonda en el tema de la enseñanza especializada la maestra nos dice que “las virtudes para uno que enseña, es que tú aprendes... tú aprendes, enseñando muchísimo ¿no?” (p.9) aclara entonces que “al momento de enseñar y te forma a buscar alternativas, soluciones, te forza (sic) a crecer como músico” (p.9). Continúa y comparte la otra perspectiva de enseñar, “Desafortunadamente la selección de alumnos, no es ideal aquí... en México” (p.9) prosigue en su explicación en ningún lado realmente ¿no? pero, si tú vas a una escuela muy famosa, la selección es muy rígida es dura” (p.9) continua y comenta que “entonces no vas a recibir un alumno que no realmente, no tiene interés, ni capacidad, pero lo que sucede aquí, es que aceptas básicamente quien quiere entrar...” (p.9) cierra el comentario.

### **Percepción de la enseñanza musical.**

Ahonda en su perspectiva de enseñanza “Cansa mucho la enseñanza” explica” (p.10) porque, “como hacen de enseñanza uno a uno, un alumno, un maestro, es como ser mamá, ser amiga, ser psicoanalista, ser maestra de arpa” (p.10), prosigue “es que son muchas cosas y cada persona que entra, cada hora, entra otra personalidad, otra serie de problemas y es muy cansado” (p10). concluye

## **El músico profesional frente a la práctica docente.**

¿Desde su punto de vista, considera que un músico, al dar clases generales, tiene una confrontación con esta identidad musical? “Si, yo creo que sí, porque estos músicos que están dando clases, estudiaron para ser músicos profesionales” (p.11) prosigue en su explicación “y lo que están haciendo es importante pero, no entra en lo que pensaban, seguramente que iban a ser ya con el título de licenciado en música” (p.12) continua y dice “pero, por razones, de económicas, ¿no?, por la cuestión de trabajo, lo están haciendo...” (p.12) concluye

### **Enseñanza musical**

La entrevistada opina acerca del quehacer docente “Ahora, la cosa de pedagogía, yo creo que lo utilizas incluso con tus mismos compañeros” (p.12) prosigue “Porque tú, tú, esto de dar clases, te enseña cómo expresarte... verbalmente ¿no?, no musicalmente, pero verbalmente” (p.12) concluye.

### **Enseñanza artística**

La maestra opina acerca de lo que ella considera necesario para que un músico pueda dar clases, “Entonces, tienes que hacer, tienes que saber muchas cosas, para poder enseñar un instrumento y tienes que saber cosas físicas del cuerpo ¿no? aparte del, lo musical, la técnica del instrumento, o periodos de música, ¿tienes que saber muchísimo? ¿no?” (p.14) concluye La maestra enfatiza y comenta al final “puedo añadir que no, un poco me parece que todo lo que he dicho, ha sido cómo negativo (risas) ¿no?”(p.14) continua y dice “Bueno, dificultades ¿no?, obstáculos, y no quiero que, este es la impresión que uno recibe de lo que estoy diciendo, porque creo, que es un lujo poder enseñar un instrumento” (p.14) prosigue y cierra “yo creo que hablando de una profesión, la música es algo muy noble y privilegiado”(p.14). Concluye el paréntesis.

**1. Ficha básica del entrevistado**

(Datos biográficos)

Sexo: Masculino

Edad: 41

Estado civil: Casado

Licenciatura y especialidad (flauta transversa), con formación pedagógica.

**Profesor de instrumento:** (flauta), música de cámara y Director de la Banda sinfónica de la ESM, niveles a los que dirige su enseñanza: Básico, Medio Superior y Superior. Ha sido profesor de flauta, en la Escuela Superior de Música y el Colegio Cedros y el centro de las Artes de San Luis Potosí.

**Experiencia laboral como interprete:** Es flautista principal en la orquesta sinfónica de la opera de Bellas Artes, músico activo en distintas agrupaciones dedicadas a tocar música contemporánea, experimental y con nuevas propuestas de exploración musical, realiza proyectos que conjuntan la interpretación musical y la dirección de bandas y orquestas con niños de todo el país.

**Trayectoria profesional:** Graduado del Conservatorio de Paris. Músico destacado por su trabajo individual, con sus alumnos y en las distintas agrupaciones que ha formado o dirigido. Fue Subdirector de la Escuela Superior de Música, así como director del Centro de las Artes del Estado de San Luis Potosí, innovo en sugerir a la ESM, la materia “prácticas pedagógicas” como respaldo a la formación de los alumnos.

**Ficha de la entrevista**

Fecha: 21 de Junio de 2017

Hora: 08:30 am

Numero de entrevista: 2

Condiciones de entrevista: audio grabada

Duración: 00:59:22

## **2. Descripción del contexto**

La entrevista se realizó en la Escuela Superior de Música, del Centro Nacional de las artes. Que se ubica en Avenida Río Churubusco 79, 04210 Ciudad de México. La conversación, se llevó a cabo en el salón 230 de la ESM, el cual corresponde a los cubículos de estudio y clase de distintas especialidades, como pueden ser algunos de los instrumentos melódicos, por ejemplo: la flauta, el violín, la viola, el chelo, entre otros; en estos salones también se puede ensayar música de cámara con ensambles pequeños y practicar el piano. Este día la escuela se encontraba en pleno movimiento, ya que había muchas clases de ensamble instrumental y de tipo teórico-práctico que también son grupales, por lo que había muchos alumnos y un ambiente lleno de energía para comenzar un día de trabajo artístico.

## **3. Condiciones de la entrevista**

La plática con el maestro se dio de manera fluida había tiempo y la próxima clase de flauta que daría sería en una hora, aunque el entrevistado dio la oportunidad de ocupar más de ese tiempo para que pudiéramos tener una charla sin interrupciones, ni prisas, en efecto nuestra plática duró alrededor de 1 hora y 35 minutos. El profesor que también funge como director de la banda de la escuela, se encontraba muy interesado por compartir acerca de los temas relacionados a la docencia, la enseñanza musical y parte de la identidad musical y artística, que fue lo que se abordó principalmente. Más que una entrevista, el encuentro con nuestro participante, fue un recorrido muy detallado de lo que él vive y ha experimentado como alumno y maestro de la disciplina musical.

Entrevista	Observaciones
<p>Antes de comenzar la charla se hace una breve explicación de cómo se plantearon las preguntas y cuál es el objetivo que estas buscan.</p> <p>J: Lo que te preguntare de entrada es cómo definirías la experiencia de tu formación como músico y lo que conlleva el realizar esta disciplina de manera profesional, recordando un poco el proceso por el pasaste como alumno de la carrera de música</p> <p>Ch: Claro, miro yo, bueno soy flautista, flautista profesional, pero no empecé como flautista, de hecho lo primero que yo toque fue la guitarra, fui guitarrista primero he, pues una historia muy curiosa porque mi mama se puso muy proactiva con respecto a nuestra formación, entonces ella cuando estábamos niños mi mama me llevo a mi hermano y yo y nos sometió a una serie de pruebas que en aquel época las llevábamos a cabo en la universidad de las américas, ehm con un programa de niños con capacidades diferentes pero hacia lo sobresaliente. Entonces mi mama nos quiso probar que no sé qué, en algún momento llegaron las este lo resultados y nos metieron a un programa digamos como de cursos de verano y cursos complementarios que estaban destinados para cierto tipo de perfil y después de esos cursos salían unas evaluaciones, en donde resulta que yo tenía como habilidades creativas y no sé qué, y le sugerían que yo hiciera alguna actividad artística.</p> <p>Entonces mi mama ávida y veloz fue a la escuela de música cerca de la casa, y me inscribió a pues a las clases no? y obviamente como el 80% de las casa mexicanas había una guitarra abandonada, pues me metieron a la clase de guitarra, yo no quería ir a la clase de música, así como... Pero como suele ser en mi casa no se me preguntaba y era así no? Yo a la tercera clase ya no podía soltar la guitarra No? y como a los seis meses acabe el primer libro que en aquella época se utilizaba mucho el Sagreras, bueno el primer libro lo termine como en 6 meses entonces la directora de la escuela fue y le dijeron a mi mama que yo tenía mucho talento y ya sabes estas ideas ya medio preconcebidas acerca del talento y la convencieron de que me metiera al violín; entonces después de unos meses de tocar la guitarra pues comencé a tocar el violín; un instrumento que tuve como 6 años no? yo empecé a estudiar música alrededor de</p>	<p><b>PRIMEROS ENCUENTROS CON EL ARTE</b></p> <p>J: ¿Te preguntare de entrada cómo definirías la experiencia de tu formación como músico y lo que conlleva el realizar esta disciplina de manera profesional, recordando un poco el proceso por el que pasaste como alumno de la carrera de música?</p> <p>El maestro inicia su relato de formación: “no empecé como flautista, de hecho lo primero que yo toque fue la guitarra”; “mi mama se puso muy proactiva con respecto a nuestra formación (de mi hermano y yo) y nos sometió a una serie de pruebas que en aquella época las llevábamos a cabo en la universidad de las américas, ehm con un programa de niños con capacidades diferentes pero hacia lo sobresaliente.”</p> <p>Prosigue con su narración y nos detalla sus primeros encuentros con el arte: “nos metieron a un programa digamos como de cursos de verano y cursos complementarios que estaban destinados para cierto tipo de perfil y después de esos cursos salían unas evaluaciones, en donde resulta que yo tenía como habilidades creativas y no sé qué, y le sugerían que yo hiciera alguna actividad artística”</p> <p><b>a) Inicios en la práctica musical y la influencia familiar</b></p> <p>El profesor describe cual fue la postura familiar: “Entonces mi mama ávida y veloz fue a la escuela de música cerca de la casa, y me inscribió pues a las clases ¿no? continua con la particular historia: “y obviamente como en el 80% de las casas mexicanas había una guitarra abandonada, pues me metieron a la clase de guitarra, yo no quería ir a la clase de música, así como que...”</p> <p>“...Pero como suele ser en mi casa no se me</p>

los 11 años

A los 11 comencé con la guitarra a los pocos meses me cambio a violín y en el primer ciclo escolar que fue unos meses después de haber tocado el violín. Hice mi examen para la escuela nacional de música y para la superior ya tenía 12 para entonces. Entonces entre a los dos como guitarrista y mi mamá nunca quiso que fuera a la nacional le parecía que era pesada de vibra así medio extraña parecía hospital me decía no? y en cambio pues la superior estaba en Fernández Leal con la hermosura y mamá simple y sencillamente lo vio como esto es un ambiente más agradable.

Y te voy a decir que ninguna de las dos escuelas. Realmente no me asignaron maestro y me enseñaron a un maestro que nunca vino Roberto Limón que nunca se presentó, nunca tuve una clase con él y eso fue durante un año no? y en la nacional en los poquitos meses que estuve tampoco, o sea me citaron pero nunca me dieron clase. Y mi mamá pues en algún momento dijo pues esto no es normal, vino a hablar con la dirección y en ese momento la directora era justo de guitarra, y le dijo mire señora la única posibilidad es que lo cambiemos de instrumento porque, pues no hay mucho que hacer.

J: Pero tú que hacías mientras tanto, seguías practicando o que pasaba?

A: Yo seguía tomando clases de violín, por eso no era tan grave o sea yo seguí estudiando por mi cuenta, el violín lo toque muchos años, seis años y la guitarra que era el instrumento en el que estaba inscrito en la escuela. Entonces me cambiaron, y me dijeron literalmente hay corno, flauta y fagot (cara de disgusto) no? entonces mi mamá solía llevarnos mucho a escuchar la sinfónica nacional, para que tuviéramos, que conociéramos y a mí me llamaba mucho la atención ese instrumento brillosos y que se tocaba chueco no? entonces yo dije la flauta. La flauta? Estas seguro? Si, si la flauta y no sé qué, pues bueno me metieron a la flauta me cambiaron con el que fue mi maestro unos años que fue Raúl Falco y es curioso porque Raúl Falco es la antítesis del maestro ideal.

Raúl Falco y aquí sí quiero ser como muy específico a él yo le debo mucho pero su método de dar clases pienso que sería incluso como ilegal o sea era una persona que casi nunca

preguntaban y era así ¿no? cierra el comentario y nos cuenta cómo fue su primer encuentro musical: “Yo a la tercera clase ya no podía soltar la guitarra”

“Hice mi examen para la escuela nacional de música y para la superior ya tenía 12 para entonces. Entonces entre a los dos como guitarrista y mi mamá nunca quiso que fuera a la nacional le parecía que era pesada de vibra así medio extraña parecía hospital me decía ¿no? y en cambio pues la superior estaba en Fernández Leal con la hermosura y mi mamá simple y sencillamente lo vio como esto es un ambiente más agradable”.

### **b) Cómo funcionan las escuelas de música**

El maestro comenta sus inicios escolares en la música:

“Y te voy a decir que ninguna de las dos escuelas, realmente no me asignaron maestro; me enseñaron a un maestro que nunca vino, nunca se presentó, nunca tuve una clase con él y eso fue durante un año ¿no? y en la nacional en los poquitos meses que estuve tampoco, o sea me citaron pero nunca me dieron clase.”

Prosigue con el relato: “Y mi mamá pues en algún momento dijo pues esto no es normal, vino a hablar con la dirección y en ese momento la directora era justo de guitarra, y le dijo mire señora la única posibilidad es que lo cambiemos de instrumento porque, pues no hay mucho que hacer”.

El entrevistado enfatiza y comenta: “entonces mi mamá solía llevarnos mucho a escuchar la sinfónica nacional, para que tuviéramos, para que conociéramos y a mí me llamaba mucho la atención ese instrumento brillante y que se tocaba chueco ¿no? entonces yo dije la flauta”



venía cuando venía era muy probable que llegara intoxicado medio alcoholizado, se quedaba dormido en las clases en realidad yo quizá en 4 años tuve una clase de más de 10 min y en mi mente yo asumía que así era, me explico? Y la lógica era él es mi maestro, él sabe, no? entonces eh si él te pide algo encuentro la forma de hacerlo no entonces que podía ir desde digitaciones que notas eran, ritmo no o sea no venían en ningún tipo de explicación de su parte ningún tipo de consigna de su parte, en realidad tocaba muy poquito en clase, yo lo único que hacia es que imitaba a mis compañeros que iban avanzados que yo porque normalmente llegábamos y el daba clase y ahí estábamos y tu podías ver que hacen los otros o en este instinto de supervivencia pues si algo no sale, pues investigabas como podías y obvio que no había

internet y esas cosas entonces era esta idea como de indagación todo el tiempo y la otra cosa que si le debo reconocer a Raúl es que me enseñó a entender la parte emotiva de la música.

J: ¿En qué sentido, de saber lo que es cuando te rechazan?

A: Si porque el 90% de su clase eran agravios, ¿me entiendes? Insultos, humillaciones, entonces fuera de clase y sobre todo yo siempre fui solo, mi mama nunca fue a interceder por mi yo le decía y ella me respondía él es el maestro él tiene la sartén por el mango hay que funcionar, esa era su lógica, haz funcionar las cosas esto es así él es que decide y ya. Yo en un momento me lastime la mano jugando basket ball en la escuela, entonces deje de venir, pues me enyesaron, no sé qué, y no pude tocar como dos meses y era la época como de los exámenes y mi mama dijo bueno es el fin yo pienso que te va a reprobar, y de repente llegan las calificaciones y pues tenía un nueve ¿no? entonces me dice mi mama no te vi tan mal.

Entonces en algún momento voy, de hecho mi mama fue y le preguntó: Oiga maestro como ve a este muchacho yo pensaba que le iba a ir peor y no sé qué, y él le dice no pero es que Aníbal pues tiene que estudiar más porque ya el próximo año se va el ciclo superior le dijo a mi mama. Y de repente le dice mi mama no pero es que él está en el ciclo infantil, y el maestro ¿Cómo? Pues que edad tiene; no pues tiene trece. Ah no, no entonces va excelente, (risas de ambos) y es que el maestro no sabía ni en que

## PERCEPCIÓN ESTUDIANTIL DE UN MAESTRO DE MÚSICA

El reconocido flautista recuerda puntos clave en su formación: “me metieron a la flauta me cambiaron con el que fue mi maestro unos años que fue Raúl Falco y es curioso porque Raúl Falco es la antítesis del maestro ideal.” Prosigue en su relato, “Raúl Falco y aquí sí quiero ser como muy específico a él yo le debo mucho pero su método de dar clases pienso que sería incluso como ilegal o sea era una persona que casi nunca venía cuando venía era muy probable que llegara intoxicado medio alcoholizado, se quedaba dormido en las clases en realidad yo quizá en 4 años no tuve una clase de más de 10 minutos y en mi mente yo asumía que así era, me explico?”

Continua en su explicación: “Y la lógica era él es mi maestro, él sabe, ¿no? entonces eh si él te pide algo encuentra la forma de hacerlo”

El relato iniciado prosigue, “si algo no sale, pues investigabas como podías y obvio que no había internet y esas cosas entonces era esta idea como de indagación todo el tiempo” “Lo que si le debo reconocer a Raúl es que me enseñó a entender la parte emotiva de la música”.

J: ¿En qué sentido, de saber lo que es cuando te rechazan?

“Si porque el 90% de su clase eran agravios, ¿me entiendes? Insultos, humillaciones, entonces fuera de clase y sobre todo yo siempre fui solo, mi mama nunca fue a interceder por mi yo le decía y ella me respondía él es el maestro él tiene la sartén por el mango hay que funcionar, esa era su lógica, haz funcionar las cosas esto es así él es el que decide y ya”

La narración del entrevistado continua, “y es que el maestro no sabía ni en qué año iba yo... pero, en toda esta lógica como de maltrato, en realidad yo entendí que finalmente no era personal, ¿no? yo veía como este maestro me trataba a mí y a mi mamá fuera de clase y era...”

año iba yo... pero, en toda esta lógica como de maltrato en realidad yo entendí que finalmente no era personal, no? yo veía como este maestro me trataba a mí y a mi mamá fuera de clase y era... Bueno de hecho mi mamá todavía lo tiene por una finísima persona, obviamente analizándolo pues si había una serie de cosas que no estaba bien, pero en realidad digamos cuando él se fue y llegó Miguel Ángel Villanueva a la escuela él venía regresando de Francia y así como todo una nueva era, ideología ¿no? en realidad con el yo adquirí mis bases fundamentales, o sea ahí si ya un entrenamiento fundamentalmente técnico ¿no? mis escalas, mis arpeggios, mis sonidos las obras, no sé qué, la articulación y tres años después me fui a París a estudiar y me pase casi seis años y ahí si es importante que yo te diga que además de mi entrenamiento musical técnico instrumental; yo si recibí una formación pedagógica o sea yo si fui entrenado en términos especializados para enfrentar la dinámica de dar clases en el sistema conservatorio francés, entonces a mí me certificaron.

Entonces digamos que en ese sentido la confrontación con la parte docente no fue tan en shock, fue muy difícil para mí esa formación ¿no? porque en realidad si tuvo que ver con dar muchas clases, de que te estuvieran observando, de que te estuvieran analizando, sobra decir que obviamente hay una parte en cuanto a la identidad que es culturalmente importante que descifrar es decir las diferentes culturas se enseñan de diferentes formas. Entonces priorizan diferente el lenguaje de la educación es diferente; a mí toda esta parte de choque cultural me fueron muy difíciles, para mí fueron los dos años más miserables de mi vida, porque en realidad yo me sentía bastante inepto ¿no? para hacer eso.

De por sí ya me sentía en desventaja en el aspecto musical, entonces tuve que estudiar mucho, mucho, mucho y aceptar como esta idea de que era el más viejo, era el peor, era el más tapado en el sentido de que no entendía nada, ¿no? en los concursos siempre quedaba al último como sea y me llevo años como establecerme en esa realidad y normalizarme con ella y después entrar a esta formación me costó mucho trabajo y no es menor que la gente extranjera que pase por esas situaciones es rarísimo, cuestiones del idioma y también esto que te digo de la idea de solo lo va hacer la gente que se quede ahí y de

Prosigue con la plática, “Bueno de hecho mi mamá todavía lo tiene por una finísima persona, obviamente analizándolo pues si había una serie de cosas que no estaba bien”, cierra el comentario.

### **LOS ESTUDIOS MUSICALES EN EL EXTRANJERO**

La charla sigue su curso, “cuando él –maestro anterior- se fue y llegó Miguel Ángel Villanueva a la escuela él venía regresando de Francia y así como todo una nueva era, ideología ¿no? en realidad con el yo adquirí mis bases fundamentales, o sea ahí si ya un entrenamiento fundamentalmente técnico ¿no? mis escalas, mis arpeggios, mis sonidos de las obras, no sé qué, la articulación”

El maestro da un giro al relato “y tres años después me fui a París a estudiar y me pase casi seis años allá” continua su narración y enfatiza: “y ahí si es importante que yo te diga que además de mi entrenamiento musical técnico instrumental; yo si recibí una formación pedagógica o sea yo si fui entrenado en términos especializados para enfrentar la dinámica de dar clases en el sistema conservatorio francés, entonces a mí me certificaron”, concluye el comentario.

#### **a) Ventajas y desventajas de estudiar en otro país.**

El entrevistado relata de manera específica su experiencia en el extranjero: “Entonces digamos que en ese sentido la confrontación con la parte docente no fue tan en shock, fue muy difícil para mí esa formación ¿no? porque en realidad si tuvo que ver con dar muchas clases, -pruebas que se dieron en Francia- de que te estuvieran observando, de que te estuvieran analizando, sobra decir

un sistema muy particular que es el de la función pública francesa para ser maestro de conservatorios del estado, entonces bueno tuve que hasta pasar mis exámenes de la función pública, ¿me explico?

O sea todas las regulaciones gubernamentales que te hacen funcionario público y los reglamentos, y los códigos y los formatos, y cosas que a menos que vayas a quedarte a vivir ahí, pues es está de más es exagerado. En realidad fue interesante, porque esta situación de shock traumático yo lo tuve más como en un entorno de laboratorio, quizás más despiadado pero pues no tuvo mayores consecuencias.

Yo después de eso me regrese a México y pues regresé a los 26 años y una de mis primeras ofertas de trabajo fue de Roberto Medina para venir y dar clase aquí y a los meses me propuso la subdirección académica que yo no acepte, al principio, la acepte hasta la segunda vez que me la ofreció que fue un par de años después...

J: Bueno ese punto me interesa mucho, de hecho te adelantaste y está muy bien porque va muy relacionado, te pregunto ¿en qué momento de tu trayectoria musical, decides que es pertinente acercarte a la práctica docente y bueno cuales fueron los motivos de tomar esta decisión?

A: Pues mira en el entrenamiento pedagógico que recibí en realidad fue a instancias de mi maestro, yo termine el conservatorio en Paris y me dijo, bueno que vas hacer ahora, no sé pero me gustaría quedarme otro tiempo y me dijo bueno esta esto y yo normalmente soy asesor, soy tutor de docentes en formación y me dice porque no haces la prueba ¿no? Normalmente la gente allá, bueno hay ocho centros regionales en toda Francia ¿no? para hacer ese tipo de formación normalmente la gente lo hace en dos o tres años, porque cada año se presentan dos o tres postulaciones y admiten 15 o 20 personas ¿no?

Y bueno le dije si como no... yo en realidad estaba terminando en dos conservatorios uno cerca de Versalles y con mi maestro en Paris y mi maestro de Paris me dijo, bueno inténtalo... total que cuando entre al centro de formación los dos estaban muy sorprendidos y me decía mi maestro revisa otra vez la lista y le digo ahí está mi nombre, y el en serio de veras? Porque esa

que obviamente hay una parte en cuanto a la identidad que es culturalmente importante de descifrar, es decir las diferentes culturas se enseñan de diferentes formas”.

En la descripción se hace remembranza de la situación vivida: “De por sí ya me sentía en desventaja en el aspecto musical, entonces tuve que estudiar mucho, mucho, mucho y aceptar como esta idea de que era el más viejo, era el peor, era el más tapado en el sentido de que no entendía nada, ¿no? en los concursos siempre quedaba al último

Concluye el comentario: “como sea esto me llevo años el cómo establecerme en esa realidad y normalizarme con ella y después entrar a esta formación me costó mucho trabajo”

## **LA PRÁCTICA DOCENTE EN EL MUSICO INTERPRETE**

Se inicia el tema de la docencia y de los primeros encuentros que tuvo el entrevistado con ella: “Yo después de eso me regrese a México y pues regresé a los 26 años y una de mis primeras ofertas de trabajo fue de Roberto Medina para venir y dar clase aquí y a los meses me propuso la subdirección académica que yo no acepte, al principio, la acepte hasta la segunda vez que me la ofreció que fue un par de años después”

J: Te pregunto ¿en qué momento de tu trayectoria musical, decides que es pertinente acercarte a la práctica docente y bueno cuales fueron los motivos de tomar esta decisión?

“Pues mira en el entrenamiento pedagógico que recibí en realidad fue a instancias de mi maestro, yo termine el conservatorio en Paris y me dijo, bueno que vas hacer ahora, no sé pero me gustaría quedarme otro tiempo y me dijo bueno esta esto y yo normalmente soy asesor, soy tutor de docentes en formación y me dice porque no haces la prueba”

fue una sugerencia de mi maestro, como diciendo si te quieres quedar en Francia esa es muy buena herramienta, o sea y no te van a contratar si no tienes ese papel no y si no estás en esa lista.

Al final de cuentas puede ser algo nuevo para ti, entonces en realidad eso fue por lo que me decidí a entrar a esa formación un poquito pensando en un futuro abriendo mis posibilidades y teniendo una herramienta más en la vida.

Y ya cuando regresé a México es curioso porque, lo primero que hice fue dar clase. O sea en realidad yo como músico activo me tarde como dos años en estar esa actividad. Yo no fui un músico... antes de irme, pues nadie me conocía y mientras estaba allá pues menos y cuando regrese aquí pues obviamente mi primer reflejo fue entregar curriculum a las orquestas y lo que sea y nadie me pelo, porque es un círculo muy cerrado en el sentido de darle juego a sangre nueva, no es el reflejo de la tradición que buscan para laborar y bueno pues mucho menos yo no estaba conectado con nadie, nadie me conocía y pues no tenía una red.

Y bueno de pronto me hablo el que en ese entonces era el jefe de arte y cultura del Cedros y pues necesito un maestro de flauta, ¿te interesa? Y pues bueno yo entre ganando poco en realidad aun con ambas escuelas y eso hacía, entonces cuando regrese me puse a dar clases y fijate que no; o sea de flauta es donde daba clases porque aquí no, aquí empecé dando clases de música de cámara nada más. Y bueno en el cedros le daba clases a niños y también fue una buena experiencia porque en realidad dar clases tiene que ver con, como con un panorama de formación que tiene que estar adecuada a todas las expectativas del alumno, que yo tengo y las que están relacionadas con mi entorno de trabajo muchas veces son falsas entonces ahí fue donde me di cuenta de que tienes que venir y dar una buena clase en lo fundamental con contenido, con seguimiento con evaluación, si tienes que entender cuál es el desenlace y cual y lo que desemboque natural de tu labor.

Entonces más bien se trata de generar individuos sensibles a la música donde hay un curriculum oculto que puedas vehicular a través de la disciplina, la constancia ¿no? el rigor, pero en realidad que tenga que ver con nutrir un vínculo emocional sano con la música ya para que

Continúa con la explicación y comparte, “Porque esa fue una sugerencia de mi maestro, como diciendo si te quieres quedar en Francia esa es muy buena herramienta, o sea y no te van a contratar si no tienes ese papel”

La narración sigue su rumbo, “Al final de cuentas puede ser algo nuevo para ti”, prosigue “entonces en realidad eso fue por lo que me decidí a entrar a esa formación”; se comenta “un poquito pensando en un futuro abriendo mis posibilidades y teniendo una herramienta más en la vida” Concluye.

### **EL MÚSICO INTERPRETE EN EL CAMPO LABORAL**

El músico y profesor inicia esta parte contándonos: “Y ya cuando regresé a México es curioso porque, lo primero que hice fue dar clase. Continúa con la descripción personal, “O sea en realidad yo como músico activo me tarde como dos años en estar en actividad. Yo no fui un músico... antes de irme, pues nadie me conocía y mientras estaba allá pues menos y cuando regrese aquí pues obviamente mi primer reflejo fue entregar curriculum a las orquestas y lo que sea y nadie me pelo”, da énfasis en esta explicación: “porque es un círculo muy cerrado en el sentido de darle juego a sangre nueva, no es el reflejo de la tradición que buscan para laborar y bueno pues mucho menos si yo no estaba conectado con nadie, nadie me conocía y pues no tenía una red”.

Prosigue con la plática “Y bueno de pronto me hablo el que en ese entonces era el jefe de arte y cultura del Cedros y pues necesito un maestro de flauta, ¿te interesa? Y pues bueno yo entre ganando poco en realidad aun con ambas escuelas y eso hacía, entonces cuando regrese me puse a dar clases”

después se vuelvan en realidad buenos consumidores de lo que hacemos ¿no? y ellos a lo mejor serán los próximos mecenas, o el público a la mejor serán los consumidores de los discos y por ahí quizás tengo uno o varios alumnos que se decidieron dedicar a la música y están ahorita cursando sus carreras profesionales, pero también tengo muchos que ya son abogados, ingenieros y no sé qué y que son melómanos asiduos ¿no? entonces en realidad ahí fue donde entendí que hay diversos entornos educativos y que los entornos educativos si deben modular la estrategia de enseñanza que tienes para con ellos.

J: ¿Cuántos años llevas ya, con la docencia desde ese momento?

A: Este debe ser mí... como trece años.

J: Bueno ya bastante trayectoria

- Se hace una pausa debido a que el sonido de las escalas (ejercicios de técnica) de un piano estaban sonando demasiado y me aproxime a cerrar la ventana para que el discurso fuera grabado de manera más clara

J: Se hace un paréntesis para hablar de la identidad:

Entonces bueno cuando se habla de la identidad se enuncia un sentido de sí mismo, de la autoimagen, que orienta y da significado a las acciones particulares de una persona, la identidad personal les permite a los sujetos reconocerse a sí mismos en el presente y en su espacio, mediante las preguntas ¿quién soy? Ponerse en el futuro ¿Quién quiero ser? Y verse en relación con los otros ¿Quién soy para los demás? Las identidades personales se incluyen dentro de las actividades colectivas es decir los individuos definen lo que son desde el reconocimiento de pertenencia a ciertos colectivos o categorías sociales con las que se identifiquen.

J: Entonces a partir de esto, te preguntaría quien es desde la identidad personal y colectiva el músico y que hace que esto lo sea?

Desde tu experiencia personal si crees que existen algunos factores laborales que pudieran alejar al músico de esta identidad para la que ha sido formado?

## **PANORAMA DE UNA ENSEÑANZA MUSICAL**

El maestro y flautista, comenta de manera muy interesante, su perspectiva en la enseñanza: “Y bueno en el cedros le daba clases a niños y también fue una buena experiencia porque en realidad dar clases tiene que ver con como con un panorama de formación que tiene que estar adecuada a todas las expectativas del alumno, que yo tengo y las que están relacionadas con mi entorno de trabajo muchas veces son falsas entonces ahí fue donde me di cuenta de que tienes que venir y dar una buena clase en lo fundamental con contenido, con seguimiento con evaluación”,

“tienes que entender cuál es el desenlace y cuál es el desemboque natural de tu labor”.

Continua con el interesante relato: “Entonces más bien se trata de generar individuos sensibles a la música donde hay un curriculum oculto que puedas vehicular a través de la disciplina, la constancia ¿no? el rigor, pero en realidad que tenga que ver con nutrir un vínculo emocional sano con la música”

Cierra esta parte y nos comparte “entonces en realidad ahí fue donde entendí que hay diversos entornos educativos y que los entornos educativos si deben modular la estrategia de enseñanza que tienes para con ellos”.

## **IDENTIDAD ARTISTICA Y MUSICAL**

Ya en la plática, se dieron algunos referentes del concepto de identidad:

J: Entonces bueno cuando se habla de la identidad se enuncia un sentido de sí mismo, de la autoimagen, que orienta y da significado a las acciones particulares de una persona... Las identidades personales se incluyen dentro de las actividades colectivas es decir los individuos definen lo que son desde el reconocimiento de pertenencia a ciertos colectivos o categorías sociales con

A: Mira la pregunta de quién es el músico, es una pregunta fuerte y no es una pregunta con, como bastante polisémica o sea al final del día hay muchos niveles de respuesta a eso... pero en realidad yo te diría que... desde mi punto de vista el músico en realidad es antes que nada es un agente social, yo lo percibo, bueno me asumo sobre todo en la educación como un agente social, en el sentido que es cierto que nos debemos a nuestro arte y a nuestra disciplina. Lo primero que es importante decir es que nuestro objeto primordial es entender el código de lenguaje que representa la música y valernos de nuestros medios específicos como nuestro instrumento, para poderla materializar, si tú lo quieres lo podemos decir así.

Entonces lo primero que yo te diría es que lo que no es un músico es un lacayo de su instrumento, o sea eso no debería de ser. Esta idolatría, este culto que se tiene al instrumento como si fuera el en sí mismo, en realidad todo el trabajo que se necesita para dominar la técnica de la utilización de esas máquinas o sea la interface digamos acaba siendo un problema de perspectiva o sea se nos olvida que no es un instrumento sino que en realidad el instrumento debería ser un medio como lo dice su nombre para alcanzar un fin; podríamos decir entonces que ese fin es el lenguaje musical y todo lo que la música puede transmitir. Ahí digamos eh esta un punto que... una vez llegado a ese término entonces el lenguaje musical digamos suponiendo que ya dominamos al punto de ser libres con nuestra capacidad expresiva, entonces ahora que queremos expresar a través de nuestro instrumento o lenguaje que es la música, la música tiene muchas formas muchas facetas, muchos lenguajes muchos estilos, pero, estamos de acuerdo todos que es un lenguaje de comunicación lineal ¿no?

En ese sentido desde mi punto de vista el músico tiene que ser alguien que permita al espectador a su auditorio, a su público acceder a experiencias que solo a través de la música puede tener, entonces en ese agente social se convierte, por eso me parece que la otra cosa que no es el músico, es un entretenedor. No quiere decir que no hay una dimensión de entretenimiento al escuchar un buen concierto de lo que quieras, pero el músico no está nada más ahí para hacer pasar el rato el músico está ahí para digamos

las que se identifiquen. La explicación dio pie a esta pregunta:

A: ¿Entonces a partir de esto, te preguntaría quien es desde la identidad personal y colectiva el músico y que hace que esto lo sea?

“Mira la pregunta de quién es el músico, es una pregunta fuerte y no es una pregunta con, como bastante polisémica o sea al final del día hay muchos niveles de respuesta a eso... pero en realidad yo te diría que... desde mi punto de vista el músico en realidad es antes que nada es un agente social, yo lo percibo, bueno me asumo sobre todo en la educación como un agente social, en el sentido que es cierto que nos debemos a nuestro arte y a nuestra disciplina”.

A continuación el maestro nos hace un par de comentarios personales, acerca de la función del músico, o la expectativa que se tiene de el:

“En ese sentido desde mi punto de vista el músico tiene que ser alguien que permita al espectador a su auditorio, a su público acceder a experiencias que solo a través de la música puede tener, entonces en ese agente social se convierte”

“el músico no está nada más ahí para hacer pasar el rato, el músico está ahí para digamos llevar al espectador a una experiencia que lo haga vivir su vida de una forma más profunda aunque sea solo por unos minutos y en ese sentido me parece que el músico en realidad es una persona que genera memoria o deberíamos generar memoria” Cierra el comentario.

#### **a) Construcción social y artística de la identidad musical**

Se ahonda en el tema de la identidad “Entonces en realidad en términos identitarios para mí el músico es un ente primordialmente de construcción ética ¿no? El maestro comenta atinadamente “Ahora el problema es que la dinámica tanto de mercado como de la dinámica social en la

llevar al espectador a una experiencia que lo haga vivir su vida de una forma más profunda aunque sea solo por unos minutos y ese sentido me parece que el músico en realidad es una persona que genera memoria o deberíamos generar memoria

J: Experiencias estéticas

A: Así es exactamente, entonces en realidad esa es una gran misión y no siempre lo logramos, depende de muchos factores depende de factores de la percepción de las capacidades perceptivas, depende del momento de la percepción o sea, justamente hablando de la experiencia estética, pero eso debería ser nuestra misión y nuestra búsqueda para eso obviamente el músico necesita un gran conocimiento de su mundo interior, tanto o más como de la manipulación técnica de los instrumentos.

Entonces en realidad en términos identitarios para mí el músico es un ente primordialmente de construcción ética ¿no? Ahora el problema es que la dinámica tanto de mercado como de la dinámica social en la que está inmerso el músico claro que lo sume en una especie de paradójica especial, por un lado esta noción casi primitiva de porque hacemos lo que hacemos. Simplemente respondiendo a la pregunta de en qué sano juicio puedes pasar días meses una cantidad de veces increíbles, detrás del instrumento buscando cosas que solo tú puedes oír, ¿me explico? ¿Qué utilidad tiene? Y al mismo tiempo eso tiene que responder a una necesidad fundamental, muy personal, muy básica, de eso me hace feliz. Y no tiene que ver con que con esto me la paso bomba, sino esto me hace feliz, porque luego la gente se confunde.

J: ¿Que implicaría para ti desde la perspectiva laboral y profesional el ser músico?

A: Bueno implicaría, que... Mi ideal sería el de tener un entorno donde se entienda la misión del músico, como un generador de conciencia social y un verdadero motor de bienestar. O sea yo quiero pensar que cuando la gente sale de la opera sale contenta y sale con una energía con un nivel de existencia superior de al que entro.

que está inmerso el músico claro que lo sume en una especie de paradójica especial”

Prosigue y da énfasis en explicar lo siguiente: “Simplemente respondiendo a la pregunta de quien en su sano juicio puede pasar días, meses, una cantidad de veces increíbles, detrás del instrumento, buscando cosas que sólo tú puedes oír, ¿me explico? ¿Qué utilidad tiene? Y al mismo tiempo eso tiene que responder a una necesidad fundamental, muy personal, muy básica, de eso me hace feliz. Y no tiene que ver con que con esto me la paso bomba, sino esto me hace feliz, porque luego la gente se confunde” finaliza la explicación.

### **PERSPECTIVA PROFESIONAL DEL MUSICO INTERPRETE**

J: ¿Que implicaría para ti desde la perspectiva laboral y profesional el ser músico?

“Bueno implicaría, que... Mi ideal sería el de tener un entorno donde se entienda la misión del músico, como un generador de conciencia social y un verdadero motor de bienestar. El entrevistado enfatiza, “O sea yo quiero pensar que cuando la gente sale de la opera sale contenta y sale con una energía con un nivel de existencia superior de al que entro”.

El flautista y profesor nos da una opinión relacionada con la educación: “Por otro lado, por ejemplo en términos de la enseñanza, me parecen que las escuelas, para mí una escuela ideal sería una escuela en donde la función fundamental del músico, lo que lo justifica y lo que le da esta identidad valida de un músico este definida y sobre todo les enseñe a esos chicos a existir en un mundo en donde eso es importante”.

Por otro lado, por ejemplo en términos de la enseñanza, me parecen que las escuelas, para mí una escuela ideal sería una escuela en donde la función fundamental del músico, lo que lo justifica y lo que le da esta identidad válida de un músico este definida y sobre todo les enseñe a esos chicos a existir en un mundo en donde eso es importante.

Uno de los problemas más graves a los que me enfrentado por ejemplo en la clase de prácticas orquestales que ahora dirijo aquí en la escuela, es una falta de fe en sí mismos, en una dinámica de autoestima terrible. Yo me eduqué en el sistema europeo pero también me pase algunos meses haciendo trabajos de orquestación en Estados Unidos y pues así trabajando con gente de allá y me sorprendía mucho que antes de trabajar con la música lo primero que te lanzan es todo este asunto motivacional, literalmente imposible it's nothing, después está el seguimiento de digamos de la factura técnica o sea del rigor y de que todo esté bien hecho, de que tenga un cierto estándar de calidad, eso es cierto pero todo empieza con la onda de ¡Tu puedes! entonces si yo no me imagino, si yo no me concibo como capaz de hacer algo, si en mi mente yo no me construyo como alguien apto para llegar a mis objetivos entonces ya perdí el partido desde antes de empezar,

Entonces en esta idea de que años me llevo en realidad sembrar la idea de que la gente no hace excepcional por donde está. Lo que es extraordinario no es el nivel, es la gente y eso algo que justamente hay que enseñarle a la gente, que hay mucho más allá de la apariencia ahora sí que lo que realmente importa no se ve con los ojos. Lo que nos da la posibilidad de sonar como la mejor orquesta de Estados Unidos.

Que yo venga y les diga eso no va hacer que ocurra si no que ellos tienen que creer que eso es posible, después para que eso ocurra tiene que entender y conocer su condición lo que pueden hacer, lo que no pueden hacer, lo que deberían poder hacer y todavía no pueden hacer y lo que verdaderamente son sus fortalezas y debilidades ¿no? Una vez que conoces eso y entiendes el tipo de trabajo que tienes que realizar, viene la parte más importante, todo ese esfuerzo. Toda esa voluntad al servicio de que lo voy a dar.

## HERRAMIENTAS DE APRENDIZAJE MUSICAL

(Incluir una pregunta que coincida con la respuesta) Entonces en esta idea de que años me llevo en realidad sembrar la idea de que la gente no hace excepcional por donde está. Lo que es extraordinario no es el nivel, es la gente y eso algo que justamente hay que enseñarle a la gente, que hay mucho más allá de la apariencia ahora sí que lo que realmente importa no se ve con los ojos. Lo que nos da la posibilidad de sonar como la mejor orquesta de Estados Unidos.

Que yo venga y les diga eso no va hacer que ocurra si no que ellos tienen que creer que eso es posible, después para que eso ocurra tiene que entender y conocer su condición lo que pueden hacer, lo que no pueden hacer, lo que deberían poder hacer y todavía no pueden hacer y lo que verdaderamente son sus fortalezas y debilidades ¿no? Una vez que conoces eso y entiendes el tipo de trabajo que tienes que realizar, viene la parte más importante, todo ese esfuerzo. Toda esa voluntad al servicio de que lo voy a dar.



#### 4. Cuadro de categoría de la entrevista 2

CATEGORÍAS	PÁGINAS
<b>Primeros encuentros con el arte</b>	3 y 4
a) Inicios en la práctica musical y la influencia familiar	4
b) ¿Cómo funcionan las escuelas de música?	5
<b>Percepción estudiantil de un maestro de música</b>	5
<b>Los estudios musicales en el extranjero</b>	6
a) Ventajas y desventajas de estudiar en otro país	6 y 7
<b>La práctica docente en el músico interprete</b>	7
<b>El músico interprete en el campo laboral</b>	8
<b>Panorama de una enseñanza musical</b>	8 y 9
<b>Identidad artística y musical</b>	9 y 10
a) Construcción social y artística de la identidad musical	10
<b>Perspectiva profesional del músico interprete</b>	11
<b>Herramientas de aprendizaje musical</b>	12

#### 4. Resumen de categorías de la entrevista 2

De acuerdo con la entrevista número dos, las categorías y subcategorías quedaron organizados de la siguiente manera:

##### **PRIMEROS ENCUENTROS CON EL ARTE**

J: ¿Te preguntare de entrada cómo definirías la experiencia de tu formación como músico y lo que conlleva el realizar esta disciplina de manera profesional, recordando un poco el proceso por el que pasaste como alumno de la carrera de música? El maestro inicia su relato de formación: “no empecé como flautista, de hecho lo primero que yo toque fue la guitarra” E.2 (p.3) continua “mi mama se puso muy proactiva con respecto a nuestra formación (de mi hermano y yo) y nos sometió a una serie de pruebas que en aquella época las llevábamos a cabo en la universidad de las américas, ehm con un programa de niños con capacidades diferentes pero hacia lo sobresaliente.” E. 2 (p.3).

Prosigue con su narración y nos detalla sus primeros encuentros con el arte: “nos metieron a un programa digamos como de cursos de verano y cursos complementarios que estaban destinados para cierto tipo de perfil y después de esos cursos salían unas evaluaciones, en donde resulta que yo tenía como habilidades creativas y no sé qué, y le sugerían que yo hiciera alguna actividad artística”. E. 2 (p.4)

### **a) Inicios en la práctica musical y la influencia familiar**

El profesor describe cual fue la postura familiar: “Entonces mi mamá ávida y veloz fue a la escuela de música cerca de la casa, y me inscribió pues a las clases ¿no? continua con la particular historia: “y obviamente como en el 80% de las casas mexicanas había una guitarra abandonada, pues me metieron a la clase de guitarra, yo no quería ir a la clase de música, así como que...” E. 2 (p.4) continúa en su relato “...Pero como suele ser en mi casa no se me preguntaban y era así ¿no?” E.2 (p.4) cierra el comentario y nos cuenta cómo fue su primer encuentro musical: “Yo a la tercera clase ya no podía soltar la guitarra”E.2 (p.4) concluye.

Y ahonda en el relato “Hice mi examen para la escuela nacional de música y para la superior ya tenía 12 para entonces”.E.2 (p.4). Continúa y comparte que “Entonces entre a las dos como guitarrista y mi mamá nunca quiso que fuera a la nacional le parecía que era pesada de vibra así medio extraña parecía hospital me decía ¿no? y en cambio pues la superior estaba en Fernández leal con la hermosura y mi mamá simple y sencillamente lo vio como esto es un ambiente más agradable”. E. 2 (p.4)

### **b) Cómo funcionan las escuelas de música**

El maestro comenta sus inicios escolares en la música: “Y te voy a decir que ninguna de las dos escuelas, realmente no me asignaron maestro; me enseñaron a un maestro que nunca vino, nunca se presentó, nunca tuve una clase con él y eso fue durante un año ¿no? y en la nacional en los poquitos meses que estuve tampoco, o sea me citaron pero nunca me dieron clase.” E. 2 (p.5)

Prosigue con el relato y cuenta: “Y mi mamá pues en algún momento dijo pues esto no es normal, vino a hablar con la dirección y en ese momento la directora era justo de guitarra, y le dijo mire señora la única posibilidad es que lo cambiemos de instrumento porque, pues no hay mucho que hacer”. E.2 (p.5) El entrevistado enfatiza y comenta: “entonces mi mamá solía llevarnos mucho a escuchar la sinfónica nacional, para que tuviéramos, para que conociéramos y a mí me llamaba mucho la atención ese instrumento brillante y que se tocaba chueco ¿no? entonces yo dije la flauta”. E.2 (p.5). Concluye este relato

## **PERCEPCIÓN ESTUDIANTIL DE UN MAESTRO DE MÚSICA**

El reconocido flautista recuerda puntos clave en su formación: “me metieron a la flauta me cambiaron con el que fue mi maestro unos años que fue Raúl Falco y es curioso porque Raúl Falco es la antítesis del maestro ideal.” E.2 (p.5)

Prosigue en su relato, “Raúl Falco y aquí sí quiero ser como muy específico a él yo le debo mucho pero su método de dar clases pienso que sería incluso como ilegal o sea era una persona que casi nunca venía y cuando venía era muy probable que llegara intoxicado medio alcoholizado, se quedaba dormido en las clases en realidad yo quizá en 4 años no tuve una clase de más de 10 minutos y en mi mente yo asumía que así era, me explico?” E. 2 (p.5) Cierra el comentario.

Y continua en su explicación: “Y la lógica era él es mi maestro, él sabe, ¿no? entonces eh si él te pide algo encuentra la forma de hacerlo” E.2 (p.5) El relato iniciado prosigue, “si algo no sale, pues investigabas como podías y obvio que no había internet y esas cosas entonces era esta idea como de indagación todo el tiempo” E. 2 (p.5) “Lo que si le debo reconocer a Raúl es que me enseñó a entender la parte emotiva de la música”. E.2 (p.5)

J: ¿En qué sentido dices que te sentía rechazado? “Si porque el 90% de su clase eran agravios, ¿me entiendes? Insultos, humillaciones, entonces fuera de clase y sobre todo yo siempre fui solo, mi mama nunca fue a interceder por mi yo le decía y ella me respondía él es el maestro él tiene la sartén por el mango hay que funcionar, esa era su lógica, haz funcionar las cosas esto es así él es el que decide y ya” E. 2 (p.5)

La narración del entrevistado continua, “y es que el maestro no sabía ni en qué año iba yo... pero, en toda esta lógica como de maltrato, en realidad yo entendí que finalmente no era personal, ¿no? yo veía como este maestro me trataba a mí y a mi mamá fuera de clase y era... Prosigue con la plática, “Bueno de hecho mi mama todavía lo tiene por una finísima persona, obviamente analizándolo pues si había una serie de cosa que no estaba bien”, E.2 (p.5) cierra el comentario.

## **LOS ESTUDIOS MUSICALES EN EL EXTRANJERO**

La charla sigue su curso, “cuando él –maestro anterior- se fue y llego Miguel Ángel Villanueva a la escuela el venía regresando de Francia y así como todo una nueva era, ideología ¿no? en realidad con el yo adquirí mis bases fundamentales, o sea ahí sí ya un entrenamiento fundamentalmente técnico ¿no? mis escalas, mis arpeggios, mis sonidos de las obras, no sé qué, la articulación” E.2 (p.6)

El maestro da un giro al relato “y tres años después me fui a Paris a estudiar y me pase casi seis años allá” continua su narración y enfatiza: “y ahí si es importante que yo te diga que además de mi entrenamiento musical técnico instrumental; yo si recibí una formación pedagógica o sea yo si fui entrenado en términos especializados para enfrentar la dinámica de dar clases en el sistema conservatorio francés, entonces a mí me certificaron” E.2 (p.6) concluye el comentario.

### **a) Ventajas y desventajas de estudiar en otro país.**

El entrevistado relata de manera específica su experiencia en el extranjero: “Entonces digamos que en ese sentido la confrontación con la parte docente no fue tan en shock, fue muy difícil para mí esa formación ¿no? porque en realidad si tuvo que ver con dar muchas clases, -pruebas que se dieron en Francia- de que te estuvieran observando, de que te estuvieran analizando, sobra decir que obviamente hay una parte en cuanto a la identidad que es culturalmente importante de descifrar, es decir las diferentes culturas se enseñan de diferentes formas” E.2 (p.7)

En la descripción se hace remembranza de la situación vivida: “De por sí ya me sentía en desventaja en el aspecto musical, entonces tuve que estudiar mucho, mucho, mucho y aceptar como esta idea de que era el más viejo, era el peor, era el más tapado en el sentido de que no entendía nada, ¿no? en los concursos siempre quedaba al último. E,2 (p.7)

Concluye el comentario: “como sea esto me llevo años el cómo establecerme en esa realidad y normalizarme con ella y después entrar a esta formación me costó mucho trabajo” E.2 (p.7)

## **LA PRÁCTICA DOCENTE EN EL MUSICO INTÉRPRETE**

Se inicia el tema de la docencia y de los primeros encuentros que tuvo el entrevistado con ella: “Yo después de eso me regrese a México y pues regresé a los 26 años y una de mis primeras ofertas de trabajo fue de Roberto Medina para venir y dar clase aquí y a los meses me propuso la subdirección académica que yo no acepte, al principio, la acepte hasta la segunda vez que me la ofreció que fue un par de años después” E. 2 (p.7)

J: Te pregunto ¿en qué momento de tu trayectoria musical, decides que es pertinente acercarte a la práctica docente y bueno cuales fueron los motivos de tomar esta decisión? “Pues mira en el entrenamiento pedagógico que recibí en realidad fue a instancias de mi maestro, yo termine el conservatorio en Paris y me dijo, bueno que vas hacer ahora, no sé pero me gustaría quedarme otro tiempo y me dijo bueno esta esto y yo normalmente soy asesor, soy tutor de docentes en formación y me dice porque no haces la prueba” (p.7)

Continua con la explicación y comparte, “Porque esa fue una sugerencia de mi maestro, como diciendo si te quieres quedar en Francia esa es muy buena herramienta, o sea y no te van a contratar si no tienes ese papel” E.2 (p.7)

La narración sigue su rumbo, “Al final de cuentas puede ser algo nuevo para ti”, prosigue “entonces en realidad eso fue por lo que me decidí a entrar a esa formación”; se comenta “un poquito pensando en un futuro abriendo mis posibilidades y teniendo una herramienta más en la vida” E.2 (p.7) Concluye.

## **EL MÚSICO INTÉRPRETE EN EL CAMPO LABORAL**

El músico y profesor inicia esta parte contándonos: “Y ya cuando regresé a México es curioso porque, lo primero que hice fue dar clase. Continúa con la descripción personal, “O sea en realidad yo como músico activo me tarde como dos años en estar en actividad. Yo no fui un músico... antes de irme, pues nadie me conocía y mientras estaba allá pues menos y cuando regrese aquí pues obviamente mi primer reflejo fue entregar curriculums a las orquestas y lo que sea y nadie me pelo”, da énfasis en esta explicación: “porque es un círculo muy cerrado en el sentido de darle juego a sangre nueva, no es el reflejo de la tradición que buscan para laborar y bueno pues mucho menos si yo no estaba conectado con nadie, nadie me conocía y pues no tenía una red”. E. 2 (p.8)

Prosigue con la plática “Y bueno de pronto me hablo el que en ese entonces era el jefe de arte y cultura del Cedros y pues necesito un maestro de flauta, ¿te interesa? Y pues bueno yo entre ganando poco en realidad aun con ambas escuelas y eso hacía, entonces cuando regrese me puse a dar clases” E.2 (p.8)

## **PANORAMA DE UNA ENSEÑANZA MUSICAL**

El maestro y flautista, comenta de manera muy interesante, su perspectiva en la enseñanza: “Y bueno en el cedros le daba clases a niños y también fue una buena experiencia porqué en realidad dar clases tiene que ver con cómo con un panorama de formación que tiene que estar adecuada a todas las expectativas del alumno, que yo tengo y las que están relacionadas con mi entorno de trabajo muchas veces son falsas entonces ahí fue donde me di cuenta de que tienes que venir y dar una buena clase en lo fundamental con contenido, con seguimiento con evaluación”, prosigue y dice que “tienes que entender cuál es el desenlace y cuál es el desemboque natural de tu labor”. E.2 (p.8)

Continúa con el interesante relato: “Entonces más bien se trata de generar individuos sensibles a la música donde hay un curriculum oculto que puedas vehicular a través de la disciplina, la constancia ¿no? el rigor, pero en realidad que tenga que ver con nutrir un vínculo emocional sano con la música” E. 2 (p.9)

Cierra esta parte y nos comparte “entonces en realidad ahí fue donde entendí que hay diversos entornos educativos y que los entornos educativos si deben modular la estrategia de enseñanza que tienes para con ellos”. E.2 (p.9)

## **IDENTIDAD ARTISTICA Y MUSICAL**

Ya en la plática, se dieron algunos referentes del concepto de identidad: J: Entonces bueno cuando se habla de la identidad se enuncia un sentido de sí mismo, de la autoimagen, que orienta y da significado a las acciones particulares de una persona... Las identidades personales se incluyen dentro de las actividades colectivas es decir los individuos definen lo que son desde el reconocimiento de pertenencia a ciertos colectivos o categorías sociales con las que se identifiquen. La explicación dio pie a esta pregunta:

A: ¿Entonces a partir de esto, te preguntaría quien es desde la identidad personal y colectiva el músico y que hace que esto lo sea?

“Mira la pregunta de quién es el músico, es una pregunta fuerte y no es una pregunta con, como bastante polisémica o sea al final del día hay muchos niveles de respuesta a eso... pero en realidad yo te diría que... desde mi punto de vista el músico en realidad es antes que nada es un agente social, yo lo percibo, bueno me asumo sobre todo en la educación como un agente social, en el sentido que es cierto que nos debemos a nuestro arte y a nuestra disciplina”. E.2 (p.9)

A continuación el maestro nos hace un par de comentarios personales, acerca de la función del músico, o la expectativa que se tiene de él:

“En ese sentido desde mi punto de vista el músico tiene que ser alguien que permita al espectador a su auditorio, a su público acceder a experiencias que solo a través de la música puede tener, entonces en ese agente social se convierte” E.2 (p.10)

“el músico no está nada más ahí para hacer pasar el rato, el músico está ahí para digamos llevar al espectador a una experiencia que lo haga vivir su vida de una forma más profunda aunque sea solo por unos minutos y en ese sentido me parece que el músico en realidad es una persona que genera memoria o deberíamos generar memoria” E.2 (p.10)  
Cierra el comentario.

### **a) Construcción social y artística de la identidad musical**

Se ahonda en el tema de la identidad “Entonces en realidad en términos identitarios para mí el músico es un ente primordialmente de construcción ética ¿no? El maestro comenta atinadamente “Ahora el problema es que la dinámica tanto de mercado como de la dinámica

social en la que está inmerso el músico claro que lo sume en una especie de paradójica especial” E.2 (p.10)

Prosigue y da énfasis en explicar lo siguiente: “Simplemente respondiendo a la pregunta de quien en su sano juicio puede pasar días, meses, una cantidad de veces increíbles, detrás del instrumento, buscando cosas que sólo tú puedes oír, ¿me explico? ¿Qué utilidad tiene? Y al mismo tiempo eso tiene que responder a una necesidad fundamental, muy personal, muy básica, de eso me hace feliz. Y no tiene que ver con que con esto me la paso bomba, sino esto me hace feliz, porque luego la gente se confunde” E.2 (p.10) finaliza la explicación.

## **PERSPECTIVA PROFESIONAL DEL MUSICO INTÉRPRETE**

J: ¿Que implicaría para ti desde la perspectiva laboral y profesional el ser músico?

“Bueno implicaría, que... Mi ideal sería el de tener un entorno donde se entienda la misión del músico, como un generador de conciencia social y un verdadero motor de bienestar. El entrevistado enfatiza, “O sea yo quiero pensar que cuando la gente sale de la opera sale contenta y sale con una energía con un nivel de existencia superior de al que entro”. E. 2 (p.11)

El flautista y profesor nos da una opinión relacionada con la educación: “Por otro lado, por ejemplo en términos de la enseñanza, me parecen que las escuelas, para mí una escuela ideal sería una escuela en donde la función fundamental del músico, lo que lo justifica y lo que le da esta identidad valida de un músico este definida y sobre todo les enseñe a esos chicos a existir en un mundo en donde eso es importante”. E.2 (p.11)

## **HERRAMIENTAS DE APRENDIZAJE MUSICAL**

Finaliza con algunos consejos con respecto a la función del músico “Entonces en esta idea de que años me llevo en realidad sembrar la idea de que la gente no hace excepcional por donde está”. Lo que es extraordinario no es el nivel, es la gente y eso algo que justamente hay que enseñarle a la gente, que hay mucho más allá de la apariencia ahora sí que lo que realmente importa no se ve con los ojos. Lo que nos da la posibilidad de sonar como la mejor orquesta de Estados Unidos”. E.2 (p.12)

“Que yo venga y les diga eso no va hacer que ocurra si no que ellos tienen que creer que eso es posible, después para que eso ocurra tiene que entender y conocer su condición lo que pueden hacer, prosigue y va cerrando su comentario “lo que no pueden hacer, lo que deberían poder hacer y todavía no pueden hacer y lo que verdaderamente son sus fortalezas y debilidades ¿no? Una vez que conoces eso y entiendes el tipo de trabajo que tienes que realizar, viene la parte más importante, todo ese esfuerzo. Toda esa voluntad al servicio de que lo voy a dar”  
E.2 (p.12) Termina la entrevista

:



**1. Ficha básica del entrevistado**

(Datos biográficos)

Sexo: Masculino

Edad: 32

Estado civil: Divorciado

Situación profesional:

- a) Grado escolar máximo: Licenciatura
- b) Formación profesional: Licenciado en instrumentista de jazz
- c) Situación laboral en la institución educativa: Docente de la materia de artes (música y artes plásticas) en el nivel de secundaria
- d) Experiencia laboral: 7 años de experiencia

**2. Ficha de la entrevista**

Fecha: 31 de octubre de 2017

Hora: 05:30 pm

Numero de entrevista: 3

Condiciones de entrevista: audio grabada

Duración: 00:42:21

**3. Descripción del contexto**

La entrevista se realizó en la casa que habitaba en esos momentos, esta se encontraba en la Noria Xochimilco, y el lugar normalmente es muy tranquilo salvo algunos perros que solían ladrar, como ese día. Al principio estuvimos en el patio pero algunos ruidos nos orillaron a realizar la mitad de la entrevista en el interior de la casa, al final decidimos platicar de nueva cuenta en el exterior de y de esta esta charla se logró un complemento pequeño que amplió la entrevista.

Entrevista	Observaciones
<p>Bueno me encuentro aquí en Xochimilco, estoy aquí con el profesor C. A. que es licenciado en Jazz con especialidad en contrabajo el estudio por parte de la Escuela Superior de Música y nos va a platicar su experiencia en el campo docente.</p> <p>J: ¿Crees que nos podrías compartir alguna experiencia que te haya marcado en tu formación musical?</p> <p>Ch: Alguna experiencia que me haya marcado en mi formación profesional...</p> <p>J: O varias las qué tu que quieras.</p> <p>Ch: No pues el simple hecho de que dónde soy es muy común que el que se trate de estudiar la música o se practique algún instrumento y pues así alguna experiencia así fuerte, fuerte no, solo veía tocar a los demás y pues quise tocar y ya tocar el instrumento.</p> <p>J: ¿Tú desde que estabas pequeño estudiaste música?</p> <p>CH: Yo empecé a estudiar así más o menos la música bueno de una forma empírica de transmisión de en este caso abuelo a nieto. Empecé con el clarinete, el sax tenor, bueno los instrumentos de boquilla de caña.</p> <p>Y este, pues ya eso, después de salir de la escuela uno va y se pone a estudiar eso</p> <p>J: ¿De dónde eres?</p> <p>Ch: De Oaxaca</p> <p>J: ¿De qué parte?</p> <p>Ch: Del Ismo de Tehuantepec, mi pueblo se llama San Pedro Comiitancillo. En todo Oaxaca es así, que estudias música.</p> <p>J: Mencionaste que por parte de tu familia o sea tu abuela así, ellos te enseñaron, ¿eras muy niño cuando paso esto? ¿Como fue tu acercamiento? O sea cuando hablo de experiencias que te marcaron pues también tiene que ver con estos procesos que también son significativos, en cómo fue tu formación tanto escolar como familiar.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Primeros encuentros con la música</b></p> <p>J: ¿Crees que nos podrías compartir alguna experiencia que te haya marcado en tu formación musical? “Alguna experiencia que me haya marcado en mi formación profesional... “pues el simple hecho de que dónde soy es muy común que el que se trate de estudiar la música o se practique algún instrumento” empecé a estudiar así mas o menos la música bueno de una forma empírica de transmisión de en este caso abuelo a nieto. Empecé con el clarinete, el sax tenor, bueno los instrumentos de boquilla de caña”</p>

Ch. No pues como cualquier niño común, simplemente iba a la escuela, pero regresando de la escuela me ponía a practicar un instrumento en este caso empecé con el clarinete, y así... como una experiencia que me haya imaginado el ser músico, pues no, simplemente me ponía a tocar con los demás. Con vecinos amigos, tíos, eh... todos mis tíos son músicos, todos tocan algún instrumento, aunque no se dediquen a la música, ¿no? todos tocan. En el caso de mi mamá, ella canta y canta muy bien.

J: ¿Canta folclórico?

Ch: Si canta Folclórico, obviamente, pero sin estudiar nada, pues canta bien, ¿no? digo. Se avienta a la mejor unos boleros, son los que le gustan.

J: Oye y cuando ya entraste de lleno a la música, ¿cómo decidiste entrar a la escuela?

Ch: eh... pues fue este; pude haber sido o estuve a punto de caer en la milicia, y también era muy común, de ahí pues me gustaba mucho la veterinaria, entonces pues allá ya tenemos el ranchito, y todo eso y prácticamente casi iba a ser veterinario, ¿no? y ehm, presente el examen de artes tocaba un instrumento me gusto, me llamo la atención y decidí pues bueno lo voy a intentar. Voy a intentar hacerlo en el Conservatorio o en la Superior y si no quedo pues estudio veterinario, y si pues si quede.

Agarre contrabajo porque este, alguna vez eeh, pues si fue... lo que me preguntabas antes de una experiencia que me marco, en un grupo de la danzonera con mi abuelo necesitaba un bajo y pues llego un momento en el que el bajista pues lo chantajeaba o lo decía no vengo, o cosas así, entonces el para evitarse ese problema, me dijo pues toca el bajo; este yo no quería pero, o bueno no se igual si me llama la atención, pero en ese momento no se, talvez me llamaba más la atención el clarinete. Pero también en veces ahí íbamos viendo en el bajo y pues no se me comentan que uno ya nace para un tipo de instrumento, y pues yo empecé con el bajo eléctrico. Ya hasta que llegue aquí pues lo relacione el contrabajo, con el bajo.

Un tío músico me decía estudia la tuba, y ahorita le comento mira es lo que está más solicitado.

## a) El lugar de origen y la música

J: ¿De dónde eres? Ch: "De Oaxaca En todo Oaxaca es así, que estudias música."

"todos mis tíos son músicos, todos tocan algún instrumento, aunque no se dediquen a la música, ¿no? todos tocan. En el caso de mi mamá, ella canta y canta muy bien.

## Formación profesional como músico

J: Oye y cuando ya entraste de lleno a la música, ¿cómo decidiste entrar a la escuela?

"presente el examen de artes tocaba un instrumento me gusto, me llamo la atención y decidí pues bueno lo voy a intentar. Voy a intentar hacerlo en el Conservatorio o en la Superior y si no quedo pues estudio veterinario, y si pues si quede".

"Agarre contrabajo porque este, alguna vez eeh, pues si fue... lo que me preguntabas antes de una experiencia que me marco, en un grupo de la danzonera con mi abuelo necesitaba un bajo y pues llego un momento en el que el bajista pues lo chantajeaba o lo decía no vengo, o cosas así, entonces el para evitarse ese problema, me dijo pues toca el bajo; este yo no quería pero, o bueno no se igual si me llama la atención, pero en ese momento no se, talvez me llamaba más la atención el clarinete. Pero también en veces ahí íbamos viendo en el bajo y pues no se me comentan que uno ya nace para un tipo de instrumento"

J: Y ¿llegaste primero al conservatorio?

Ch: Si pero ahí por la edad no quede, y mis tíos fueron los que me comentaron de la Superior.

J: ¿Aquí ya habías entrado en jazz Directamente?

Ch: Yo siempre había estudiado lo popular, pues porque prácticamente eso fue nuestra formación o mi formación de chico porque un chico alemán toca muy fregón el clásico, su formación siempre va a ser clásica ¿no? Entonces en nuestro caso pues tocar lo popular, nos toca zapatear y aun yo lo clásico yo lo veo como mera técnica mera técnica, el instrumento a desarrollar mera digitación y para aplicarlo en tu gusto en lo que a ti te guste o lo que a ti te deje, lo que hay para vivirla y ya. Solo pocos viven del jazz bien, ¿no? entonces siempre me allegue así al jazz por lo que traigo.

J: Y de ahí por ejemplo que relación tenías con tus maestros como fue esa parte con la institución

Ch: pues siempre (risas) hijo de su madre (más risas) pues siempre ha sido muy buena, siempre me ha ido muy bien con ellos y pues, con el único que a la mejor tuve así un poco de fricción, no fricción si no que en un momento pues ya nos distanciamos un poco fue con Popof, con Nicola el de contrabajo porque él decía que yo la iba armar bien acá, pues muy bien en el clásico, quería que fuera clásico, yo empecé a agarrar lo popular y se sacó de onda, y ya casi al final ya casi no me hablaba y me mando con otro profe Mario Cortés, y pues con el ya estuve muy bien.

Yo tomo lo clásico como técnica y pues si he tocado en cuartetos y orquesta y si trato de darle musicalidad a lo clásico, pero casi no me siento tan a gusto, como con el popular.

J: Y que paso cuando saliste de la escuela, cuales fueron tus primeras aproximaciones profesionales y de trabajo?

Ch: Pues empecé con grupos musicales, o cantantes que solicitaran mi servicio, y de ahí que me invitaron a participar en la SEP y pues hice mi examen federal y ya desde ahí ya,

J: Como te invitaron?

### **a) La influencia cultural en el estudio de la música**

J: ¿Aquí ya habías entrado en jazz Directamente?

Ch: “Yo siempre había estudiado lo popular, pues porque prácticamente eso fue nuestra formación o mi formación de chico porque un chico alemán toca muy fregón el clásico, su formación siempre va a ser clásica ¿no? Entonces en nuestro caso pues tocar lo popular, nos toca zapatear y aun yo lo clásico yo lo veo como mera técnica mera técnica, el instrumento”

“para aplicarlo en tu gusto en lo que a ti te guste o lo que a ti te deje, lo que hay para vivirla y ya. Solo pocos viven del jazz bien, ¿no? entonces siempre me allegue así al jazz por lo que traigo”

### **b) Encuentros con la docencia musical**

J: Y de ahí por ejemplo que relación tenías con tus maestros como fue esa parte con la institución

Ch: “pues siempre (risas) hijo de su madre (más risas) pues siempre ha sido muy buena, siempre me ha ido muy bien con ellos y pues, con el único que a la mejor tuve así un poco de fricción, no fricción si no que en un momento pues ya nos distanciamos un poco fue con Popof, con Nicola el de contrabajo porque él decía que yo la iba armar bien acá, pues muy bien en el clásico, quería que fuera clásico, yo empecé a agarrar lo popular y se sacó de onda, y ya casi al final ya casi no me hablaba y me mando con otro profe Mario Cortés, y pues con el ya estuve muy bien”.

“Yo tomo lo clásico como técnica y pues si he tocado en cuartetos y orquesta y si trato de darle musicalidad a lo clásico, pero casi no me siento tan a gusto, como con el popular”

Ch: Un amigo... también músico fue el que me dijo, pues esta chido el trabajo ahí, participa solo hay que tener unas cosas más formal, no se tener algo, y pues ya hice mi examen y pues si me gusto, siempre me ha gustado dar clases. Así hice mi servicio social dando clase en Oaxaca con la orquesta de niños y pues...

J: ¿La dirigías? O como eran tus clases?

Ch: Aja, si la dirigía e hice un proyecto que se llama del folclor al lenguaje del jazz, y pues... les enseñe formas estándares, y arreglos de big band y cosas así. Ya me gustaba dar clases y pues por eso decidí, y como pienso regresar de nuevo a mi pueblo y pues ya con esa experiencia, ese colmillo en el sector público.

J: ¿Las clases que das son de música específicamente, porque me comentabas que es más de artes en general?

Ch: Aparece en la tira de materias como música, pero no tiene que ser solo una cosa, pues hay chavos que no les gusta tanto la música, les gustan más las artes visuales, y pues como se dibujar dibujo bien y pues he tomado diplomado, cursos, tanto en instituciones, como en particular. Y tengo muchos alumnos que dibujan muy fregón, y ya. Y a los que les gusta la música pues si les doy de lleno lo que es música tal cual con teoría y todo.

J: ¿En qué otras actividades crees que se pueda desenvolver profesionalmente un músico?

Ch: En todas!!! mira yo creo que el que estudia o termina música, puede terminar casi cualquier licenciatura en cualquier ámbito, yo tengo esa creencia y al menos yo de mi parte yo como te digo iba a ser veterinario, no se me hace ajeno la ganadería, me gusta trabajar todo lo de agricultura, este... que más pues también las cosas de las humanidades todo eso se facilita.

J: Bueno y en el caso de tus clase que me gustaría llamarle más como esta transmisión de saber artístico, me gustaría que me contaras más de tus experiencias, puede ser lo bueno que encuentras, las virtudes que encuentras, los problemáticas que tienes tú en esta transmisión?

Ch: Mmm, es difícil dar un poco clases en el sector público cuando no hay ayuda tanto de los directivos o de los niveles más altos, de los

## **Primeras aproximaciones de trabajo**

J: Y ¿qué paso cuando saliste de la escuela, cuales fueron tus primeras aproximaciones profesionales y de trabajo?

Ch: Pues empecé con grupos musicales, o cantantes que solicitaran mi servicio, y de ahí que me invitaron a participar en la SEP y pues hice mi examen federal y ya desde ahí ya, “hice mi examen y pues si me gusto, siempre me ha gustado dar clases. Así hice mi servicio social dando clase en Oaxaca con la orquesta de niños y pues...”

### **a) El trabajo docente en el arte**

“Ya me gustaba dar clases y pues por eso decidí, y como pienso regresar de nuevo a mi pueblo y pues ya con esa experiencia, ese colmillo en el sector público.”

J: ¿Las clases que das son de música específicamente, porque me comentabas que es más de artes en general?

Ch: “Aparece en la tira de materias como música, pero no tiene que ser solo una cosa, pues hay chavos que no les gusta tanto la música, les gustan más las artes visuales, y pues como se dibujar dibujo bien y pues he tomado diplomado, cursos, tanto en instituciones, como en particular”.

J: Bueno y en el caso de tus clases, me gustaría que me contaras más de tus experiencias como docente?

“es difícil dar un poco clases en el sector público cuando no hay ayuda tanto de los directivos o de los niveles más altos, de los mismos padres, porque tanto te encuentras con gente que si está dispuesta a aprender cómo te encuentras gente que está dispuesta a aprender y a trabajar y que si le hechan ganas, como que te encuentras con gente que de plano nada más va a dar lata”

mismos padres, porque tanto te encuentras con gente que si está dispuesta a aprender cómo te encuentras gente que está dispuesta a aprender y a trabajar y que si le hechan ganas, como que te encuentras con gente que de plano nada más va a dar lata, y pues es muy muy difícil.

Acá pues no porque no se les puede decir nada y pues es entonces que cuando ya pierden ese respeto hacia los padres pues ya hay chavos que si necesitan mano dura y pues eso. Y pues he tenido muchas experiencias buenas, alumnos muy buenos. Muchos chavos que tocan, proyectos que he hecho, grupo de coros, solistas y exposiciones en lo visual. Yo en la colonia donde ando pues soy muy querido y consentido y pues esas son las experiencias buenas.

J: ¿Tú como vez que está en la actualidad la enseñanza musical, hablando específicamente del sector público donde no van para músicos?

Ch. Siento que apenas se le está dando más importancia y ahorita el nivel que esta pues es lo que se está elevando, porque en este caso habemos muchos como yo que si son licenciados y pues ya no era como antes que agarrabas un fulano de intendencia que tocaba la guitarra y tocas chido, entonces que sea el profe de música, cosas así en este caso, como yo les digo a mis alumnos; para su bien no para su mal ya lo van a aprender como una ciencia y pues no van a pasar cantando una cancioncita o algo, para mí esto es una ciencia y luego un arte. Entonces pues lo fundamento bien y eso les cansa mucho, por ejemplo la teoría, porque ellos ya quieren rápido el resultado.

J: Si tú pudieras hacerle una recomendación a alguien que empiece a dar clases ¿qué le podrías decir?

Ch: Haber, primero lo primero que es llegar a impactar, llegar con mucha personalidad que no te coman tanto como los mismos compañeros como los alumnos, porque si llegas con miedo... O sea sepas o no sepas en lo actitudinal o sea que te vayas acomodando, tanto como maestro o como compañero y a los padres, esas dos cosas nada más.

J: ¿Cómo impactamos, como le podemos hacer para impactar?

“Y pues he tenido muchas experiencias buenas, alumnos muy buenos. Muchos chavos que tocan, proyectos que he hecho, grupo de coros, solistas y exposiciones en lo visual.”

### **Panorama de la enseñanza musical**

¿Tú como vez que está en la actualidad la enseñanza musical?

“Siento que apenas se le está dando más importancia” “habemos muchos como yo que si son licenciados y pues ya no era como antes que agarrabas un fulano de intendencia que tocaba la guitarra y tocas chido, entonces que sea el profe de música, cosas así”

#### **a) Perspectiva personal del campo de la enseñanza**

“para mí esto es una ciencia y luego un arte. Entonces pues lo fundamento bien y eso les cansa mucho, por ejemplo la teoría, porque ellos ya quieren rápido el resultado.”

J: Si tú pudieras hacerle una recomendación a alguien que empiece a dar clases ¿qué le podrías decir?

Ch: “lo primero es llegar a impactar, llegar con mucha personalidad que no te coman tanto como los mismos compañeros como los alumnos, porque si llegas con miedo... O sea sepas o no sepas en lo actitudinal o sea que te vayas acomodando, tanto como maestro o como compañero y a los padres, esas dos cosas nada más”.

Ch: Pues estar seguro cuando hablas cuando llegas cuando te presentas con los chavos, porque la verdad pararse con 30 chavos, o sea 2do y 3er año, cuidado la verdad.

He visto muchas compañeras que les ha ido muy mal, creo que esto es algo generalizado en todas las escuelas, bueno yo me atrevo a decir que en Oaxaca no, no porque nunca vi que se le faltara el respeto a un maestro así o algo, pero aquí o al menos en la zona donde estoy si y han tratado tan mal a unos profes, que ni la semana duran jehj.

J: ¿Qué es lo que te hace más feliz de dar clases, de transmitir conocimiento artístico?

Ch: El resultado de los chavos, porque si he tenido alumnos que le he dicho pues dedícate a eso, ya metete de lleno. Tanto en lo visual como es dibujo como a la música, y si han surgido algunos alumnos con los que he mantenido contacto, uno se metió a la escultura, no s al diseño, así, otro toca la guitarra, que ya tiene su grupo, que ya me manda videos de palomazos [sic] tocando con otros, y ahí va pues y pues el objetivo es ese ¿no? Eso y que me ponen ahí pues el reconocimiento ellos mismos y eso y ya.

J: Pues ya para finalizar te gustaría incluir algo en la narración de tus experiencias de formación y de las aproximaciones de trabajo.

Ch: Pues nada relevante, solo que yo soy de la idea de que esta profesión o bueno no sé si sean lo mismo el instrumentista que el dar clases pero si hay una gran diferencia ¿no? Hay instrumentistas que de plano no les llama la atención hay otros que sí, existe el mito que el profesor de música o que la música es como que instrumentista frustrado, yo digo que no, yo he tocado para mucha gente, grandes grupos o como sea, y yo digo que no, simplemente es lo que a ti te ha dejado.

A mí siempre me ha dejado que vayas a un pueblo y luego otra vez y te reciben como rey, eso o que todo el mundo conoce y que dejas esa semillita de que ya otra gente se dedica al estudio de la música, que ya toca bien que ya lo hace más profesional eso y que ya en la enseñanza musical y no tanto como te digo el instrumentista que yo creo que la enseñanza musical es como lo más cercano a la sociedad,

J: ¿Qué es lo que te hace más feliz de dar clases, de transmitir conocimiento artístico?

Ch: “El resultado de los chavos, porque si he tenido alumnos que le he dicho pues dedícate a eso, ya metete de lleno. Tanto en lo visual como es dibujo como a la música” “y que me ponen ahí pues el reconocimiento ellos mismos”

### **Experiencia docente y el músico interprete**

“soy de la idea de que esta profesión o bueno no sé si sean lo mismo el instrumentista que el dar clases pero si hay una gran diferencia ¿no?” “Hay instrumentistas que de plano no les llama la atención hay otros que sí, existe el mito que el profesor de música o que la música es como que instrumentista frustrado” “yo digo que no, yo he tocado para mucha gente, grandes grupos o como sea, y yo digo que no, simplemente es lo que a ti te ha dejado”.

“A mí siempre me ha dejado que vayas a un pueblo y luego otra vez y te reciben como rey, eso o que todo el mundo conoce y que dejas esa semillita de que ya otra gente se dedica al estudio de la música, que ya toca bien que ya lo hace más profesional eso y que ya en la enseñanza musical y no tanto como te digo el instrumentista que yo creo que la enseñanza musical es como lo más cercano a la sociedad”

¿Me entiendes? O sea es la profesión que más va de la mano de la sociedad, mas acercada, porque, pues porque convives con todos, convives con los que forman pues el pueblo, una comunidad, y esto los jóvenes los alumnos y los papas. Entonces tanto tienes 30 personalidades que son muy diferentes, y todo eso te hace... tienes que mediarte y así mismo pues los papas

Yo en la colonia que trabajo hay mucha delincuencia y también hay papas que son doctores, gente profesional y así, hasta gente que se dedica pues a la malandres, [sic] ¿me entiendes? que venden drogas, que son rateros o sea la convivencia es muy diversa, Por eso pienso que es lo más allegado a la sociedad

J: Esa frase me gustó mucho y creo que en con eso podemos cerrar, pues considero que la profesión musical es una profesión en la que se convive todo el tiempo y el músico en ese sentido algunas veces parece que estas como en la vitrina, no un poquito alejado.

(Charla complementaria)

Cabe mencionar que para concluir el encuentro entre el maestro y su servidora, tuvimos una charla ya más de tipo cotidiano, y salieron algunos conceptos que considere pertinentes en la transcripción, y la realización de las categorías, lo que se muestra a continuación son algunos fragmentos de lo que se grabó después de la entrevista formal.

J: El entrevistado habla de la convicción que desde su punto de vista debe tener para ser un músico para ser ejecutante

Ch: Es mucho tiempo el que se debe dedicar, mucha convicción, y sacrificar muchas cosas, para todo para montar obras y luego hay obras intocables así muy difíciles muy complejas y pues meterte en esta onda de la virtuosidad y de pronto eso es muy trastornarte, bueno a mí se me hizo muy trastornante, hay gente que no sufre eso, que lo toman como algo natural, y lo hace lo hace y muy cabrón... pero, yo digo para que voy a ser infeliz, uno no tiene por qué acomplejarse, no es como una carrera de caballos, ni nada de eso ¿no?

J: Ahí justo está el sentido de lo que estoy buscando.

### **Perspectiva del músico interprete**

“Es mucho tiempo el que se debe dedicar, mucha convicción, y sacrificar muchas cosas, para todo para montar obras y luego hay obras intocables así muy difíciles muy complejas y pues meterte en esta onda de la virtuosidad y de pronto eso es muy trastornarte, bueno a mí se me hizo muy trastornante”

“pero, yo digo para que voy a ser infeliz, uno no tiene por qué acomplejarse, no es como una carrera de caballos, ni nada de eso ¿no?”



CH: Aja y es eso ¿no? yo espero que con alguno de mis alumnos pues poder ser una influencia y yo sé que tarde o temprano el alumno me diga oiga maestro quiero hacer esto u lo otro con la música o pintando, dependiendo de cuál sea su contexto.

Y entonces es que te digo del solista, tienen eso de que, una onda muy compleja, o sea que hay que estar mucho tiempo y yo le voy más a lo que te comento con mis alumnos ser una persona que aporta, yo le iría más a eso que al virtuosismo, o sea reconocer sus límites y es que en cualquier forma de hacer música, o sea como solista o en un ensamble, una agrupación, para que se suene bien todos tienen que tener el mismo nivel o más arriba.

Cuando alguien toca o está en este rollo del virtuosismo pues mis respetos, pero si no se llega a ese nivel, no pasa nada. Yo por ejemplo me siento muy bien cuando veo que alumnos míos han preferido hacer algo a través del arte que irse a atracar o algo así no? y entonces pues el objetivo de la escuela es saber vivir, va sobre resolución de cosas, y tienes que saber hacer eso y acomodarte a lo que tu sociedad te va pidiendo saber hacerlo

(escuchar de nuevo lo que tú dices)

Ah no yo no soy normalista, yo soy un músico instrumentista y fíjate que yo estoy en contra de la evaluación hacia los normalistas ¿porqué? Porque ellos para esos estudian para ser maestros, no tiene caso que termines una carrera para que te estén analizando y pues de que trata no es cacería de brujas. Yo sí porque yo soy un músico instrumentista que nunca tuve pedagogía, eh nunca tuvo esas materias de como estar con grupo, yo este si mira controla bien a los grupos en zona de riesgo porque yo les digo miren pa [sic] que me engañen a mi ¡futa! [sic]

## LA RECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD MUSICAL EN EL PLANO DE LA ENSEÑANZA

“yo espero que con alguno de mis alumnos pues poder ser una influencia y yo sé que tarde o temprano el alumno me diga oiga maestro quiero hacer esto u lo otro con la música o pintando, dependiendo de cuál sea su contexto”. “el solista, tienen eso de que, una onda muy compleja, o sea que hay que estar mucho tiempo y yo le voy más a lo que te comento con mis alumnos ser una persona que aporta, yo le iría más a eso que al virtuosismo, o sea reconocer sus límites”

### a) Una visión del músico virtuoso

“cualquier forma de hacer música, o sea como solista o en un ensamble, una agrupación, para que se suene bien todos tienen que tener el mismo nivel o más arriba. “Cuando alguien toca o está en este rollo del virtuosismo pues mis respetos, pero si no se llega a ese nivel, no pasa nada”.

### b) La enseñanza musical y el aporte social

“yo no soy normalista, yo soy un músico instrumentista, “nunca tuve pedagogía, eh nunca tuvo esas materias de como estar con grupo”  
“entonces pues el objetivo de la escuela es saber vivir, va sobre resolución de cosas, y tienes que saber hacer eso y acomodarte a lo que tu sociedad te va pidiendo saber hacerlo”

#### 4. Cuadro de categoría de la entrevista 2

CATEGORÍAS	PÁGINAS
<b>Primeros encuentros con la música</b>	2
a) El lugar de origen y la música	3
<b>Formación profesional como músico</b>	3
a) La influencia cultural en el estudio de la música	4
b) Encuentros con la docencia musical	4
<b>Primeras aproximaciones al trabajo</b>	5
a) El trabajo docente en el arte	5
<b>Panorama de la enseñanza musical</b>	6
a) Perspectiva personal del campo de la enseñanza	6
<b>Experiencia docente y el músico interprete</b>	7
<b>Perspectiva del músico interprete</b>	8
<b>La reconstrucción de la identidad musical en el plano de la enseñanza</b>	9
a) Una visión del músico virtuoso	9
b) La enseñanza musical y el aporte social	9

#### 5. Resumen de categorías de la entrevista 3

El orden de las categorías y subcategorías en la entrevista número tres quedaron organizados de la siguiente manera:

##### **Primeros encuentros con la música**

Se inicia el dialogo indagando como fue el acercamiento a la música por parte del entrevistado, ¿Crees que nos podrías compartir alguna experiencia que te haya marcado en tu formación musical? “Alguna experiencia que me haya marcado en mi formación profesional... “pues el simple hecho de que dónde soy es muy común que el que se trate de estudiar la música o se practique algún instrumento” (p.2) “empecé a estudiar así más o menos la música bueno de una forma empírica de transmisión de en este caso abuelo a nieto” (p.2). Continúa con el relato de sus primeros encuentros con la música, “Empecé con el clarinete, el sax tenor, bueno los instrumentos de boquilla de caña” (p.3)

##### a) El lugar de origen y la música

El entrevistado nos cuenta un poco del lugar donde nació y que de qué manera esto influyo en su formación musical ¿De dónde eres? “De Oaxaca En todo Oaxaca es así, que estudias música.” (p.3) continua y específica “todos mis tíos son músicos,

todos tocan algún instrumento, aunque no se dediquen a la música, ¿no? todos tocan. En el caso de mi mamá, ella canta y canta muy bien” cierra el comentario.

### **Formación profesional como músico**

Prosigue en la narración de como decide estudiar la disciplina musical de manera formal, ¿cómo decidiste entrar a la escuela? “presente el examen de artes tocaba un instrumento me gusto, me llamo la atención y decidí pues bueno lo voy a intentar” (p.4). El entrevistado continua con el relato “Voy a intentar hacerlo en el Conservatorio o en la Superior y si no quedo pues estudio veterinario, y si pues si quede” (p.4) cierra con este comentario.

El profesor de arte nos cuenta cómo fue que decidió que instrumento elegir “Agarre contrabajo porque este alguna vez eh, pues si fue... lo que me preguntabas antes de una experiencia que me marco” (p.4), continua y nos hace un breve relato de como: “en un grupo de la danzonera con mi abuelo necesitaba un bajo y pues llego un momento en el que el bajista pues lo chantajeaba o lo decía no vengo, o cosas así” (p.5), prosigue en su narración “entonces el para evitarse ese problema, me dijo pues toca el bajo” aclara una situación y comenta “este yo no quería pero, o bueno no se igual si me llamaba la atención, pero en ese momento no se, talvez me llamaba más la atención el clarinete” (p.5) continua el relato y nos dice “Pero también en veces ahí íbamos viendo en el bajo y pues no se me comentan que uno ya nace para un tipo de instrumento” (p.5) cierra con el interesante comentario.

#### a) La influencia cultural en el estudio de la música

El entrevistado tuvo en su formación profesional encuentros con el género del jazz y nos cuenta desde que perspectiva el vivió esta experiencia ¿Aquí ya habías entrado en jazz Directamente? “Yo siempre había estudiado lo popular, pues porque prácticamente eso fue nuestra formación o mi formación de chico” (p.5) explica porque “un chico alemán toca muy fregón el clásico, su formación siempre va a ser clásica ¿no?” (p.5), continua “Entonces en nuestro caso pues tocar lo popular, nos toca zapatear” aclara que “y aun yo lo clásico, yo lo veo como mera técnica, mera técnica en el instrumento” (p.5) nos dice que “para aplicarlo en tu gusto en lo que a ti te guste o lo que a ti te deje, lo que hay para vivirla y ya” (p.6) y ya en la conclusión de la narración “Solo pocos viven del jazz bien, ¿no? entonces siempre me allegue así al jazz por lo que traigo” (p.6) cierra el relato.

#### b) Encuentros con la docencia musical

Se le pregunta al entrevistado como fue desde su formación, el encuentro con la docencia. ¿Qué relación tenías con tus maestros, como viviste esa parte con la institución? “Pues siempre (risas) hijo de su madre (más risas)... pues siempre ha sido muy buena, siempre me ha ido muy bien con ellos” (p.6) prosigue y detalla más su narración “y pues, con el único que a la mejor tuve así un poco de fricción, no fricción si no que en un momento pues ya nos distanciamos un poco fue con Popof,

con Nicola el de contrabajo” (p.6) prosigue con el comentario “porque él decía que yo la iba armar bien acá, pues muy bien en el clásico, quería que fuera clásico, yo empecé a agarrar lo popular y se sacó de onda, y ya casi al final ya casi no me hablaba y me mando con otro profe Mario Cortés, y pues con el ya estuve muy bien” (p.7) El ahora profesor de arte concluye con la explicación. Incluye un breve comentario y termina con esto “Yo tomo lo clásico como técnica y pues si he tocado en cuartetos y orquesta y si trato de darle musicalidad a lo clásico, pero casi no me siento tan a gusto, como con el popular” E.3 (p.7)

### **Primeras aproximaciones de trabajo**

El entrevistado narra cómo inicio su vida laboral al egresar de la escuela de música ¿Qué paso cuando saliste de la escuela, cuales fueron tus primeras aproximaciones profesionales y de trabajo? “Pues empecé con grupos musicales, o cantantes que solicitaran mi servicio, y de ahí me invitaron a participar en la SEP y pues hice mi examen federal y ya desde ahí ya” (p.7), continua en su relato “hice mi examen y pues si me gusto, siempre me ha gustado dar clases” (p.7). Cierra y comenta “Así hice mi servicio social dando clase en Oaxaca con la orquesta de niños y pues...”

#### a) El trabajo docente en el arte

El músico y profesor nos aclara como es su experiencia en el campo docente “Ya me gustaba dar clases y pues por eso decidí, y como pienso regresar de nuevo a mi pueblo y pues ya con esa experiencia, ese colmillo en el sector público.” (p.7)

¿Las clases que das son de música específicamente, porque me comentabas que es más de artes en general? El entrevistado aclara que “Aparece en la tira de materias como música, pero no tiene que ser solo una cosa” (p.8), continua y comenta “pues hay chavos que no les gusta tanto la música, les gustan más las artes visuales” (p.8), prosigue “y pues como se dibujar, dibujo bien y pues he tomado diplomados, cursos, tanto en instituciones de gobierno como en particular”, concluye el comentario.

La plática se adentra en la experiencia particular del músico en su quehacer docente, Bueno y en el caso de tus clases, me gustaría que me contaras más de tus experiencias como docente, el entrevistado nos cuenta cómo vive este proceso “es difícil dar un poco clases en el sector público cuando no hay ayuda tanto de los directivos o de los niveles más altos, de los mismos padres” (p.8), continua con la explicación “porque tanto te encuentras con gente que no está dispuesta a aprender cómo te encuentras gente que si está dispuesta a aprender y a trabajar y que si le hechan ganas, como que te encuentras con gente que de plano nada más va a dar lata” continua y concluye con el comentario “Y pues he tenido muchas experiencias buenas, alumnos muy buenos” (p.8). El maestro incluye que “Muchos chavos que tocan, en proyectos de hecho, grupos, coros, solistas y exposiciones en lo visual.” Cierra esta parte.

## **Panorama de la enseñanza musical**

El profesor de música nos da una opinión de cómo percibe la enseñanza musical ¿Tú como vez en la actualidad la enseñanza musical? “Siento que apenas se le está dando más importancia, habemos muchos como yo que si son licenciados” (p.8) prosigue con la opinión “y pues ya no es como antes que agarrabas un fulano de intendencia que tocaba la guitarra y tocas chido, entonces que sea el profe de música, cosas así” concluye

### **a) Perspectiva personal del campo de la enseñanza**

El entrevistado nos describe como vive el este panorama de la enseñanza “para mí esto es una ciencia y luego un arte” (p.8) nos cuenta un poco de lo que él hace en sus clases “Entonces pues lo fundamento bien y eso les cansa mucho, por ejemplo la teoría, porque ellos ya quieren rápido el resultado” (p.8) Cierra el comentario

Si tú pudieras hacerle una recomendación a alguien que empiece a dar clases ¿qué le podrías decir? “lo primero es llegar a impactar, llegar con mucha personalidad que no te coman tanto como los mismos compañeros como los alumnos, porque si llegas con miedo... O sea sepas o no sepas en lo actitudinal o sea que te vayas acomodando, tanto como maestro o como compañero y a los padres, esas dos cosas nada más”. (p.8) J: ¿Qué es lo que te hace más feliz de dar clases, de transmitir conocimiento artístico? “El resultado de los chavos, porque si he tenido alumnos que le he dicho pues dedícate a eso, ya metete de lleno. Tanto en lo visual como es dibujo como a la música” (p.8) “y que me ponen ahí pues el reconocimiento ellos mismos” E.3 (p.8)

## **Experiencia docente y el músico interprete**

Comenta con respecto al tema “soy de la idea de que esta profesión o bueno no sé si sean lo mismo el instrumentista que el dar clases pero si hay una gran diferencia ¿no?” E.3 (p.9) prosigue “Hay instrumentistas que de plano no les llama la atención hay otros que sí, existe el mito que el profesor de música o que la música es como que instrumentista frustrado” E. 3 (p.9) continua y enfatiza “yo digo que no, yo he tocado para mucha gente, grandes grupos o como sea, y yo digo que no, simplemente es lo que a ti te ha dejado” E.3 (p.9) concluye.

Prosigue con la explicación “A mí siempre me ha dejado que vayas a un pueblo y luego otra vez y te reciben como rey, eso o que todo el mundo conoce y que dejas esa semillita de que ya otra gente se dedica al estudio de la música, que ya toca bien que ya lo hace más profesional eso y que ya en la enseñanza musical y no tanto como te digo el instrumentista que yo creo que la enseñanza musical es como lo más cercano a la sociedad” E. 3 (p.9) cierra su relato.

## **Perspectiva del músico interprete**

Nos adentra al tema y comenta que “Es mucho tiempo el que se debe dedicar, mucha convicción, y sacrificar muchas cosas, para todo para montar obras y luego hay obras intocables así muy difíciles muy complejas y pues meterte en esta onda de la virtuosidad y de pronto eso es muy trastornarte, bueno a mí se me hizo muy trastornante” E.3 (p.8) Prosigue y concluye compartiendo “pero, yo digo para que voy a ser infeliz, uno no tiene por qué acomplejarse, no es como una carrera de caballos, ni nada de eso ¿no?”. Termina la opinión.

## **La reconstrucción de la identidad musical en el plano de la enseñanza**

El profesor nos comenta “yo espero que con alguno de mis alumnos pues poder ser una influencia y yo sé que tarde o temprano el alumno me diga oiga maestro quiero hacer esto u lo otro con la música o pintando, dependiendo de cuál sea su contexto”. E. 3 (p.9) continua con el comentario “el solista, tienen eso de que, una onda muy compleja, o sea que hay que estar mucho tiempo y yo le voy más a lo que te comento con mis alumnos ser una persona que aporta, yo le iría más a eso que al virtuosismo, o sea reconocer sus límites” E. 3 (p.9) concluye

- a) Una visión del músico virtuoso El maestro nos dice que “cualquier forma de hacer música, o sea como solista o en un ensamble, una agrupación, para que se suenen bien todos, tienen que tener el mismo nivel o más arriba”. Prosigue en la explicación “Cuando alguien toca o está en este rollo del virtuosismo pues mis respetos, pero si no se llega a ese nivel, no pasa nada” E. 3 (p.9)
  
- b) La enseñanza musical y el aporte social Ya hacia el cierre el maestro comparte “yo no soy normalista, yo soy un músico instrumentista, continua y dice “nunca tuve pedagogía, eh nunca tuvo esas materias de como estar con grupo” enfatiza “entonces pues el objetivo de la escuela es saber vivir, va sobre resolución de cosas, y tienes que saber hacer eso y acomodarte a lo que tu sociedad te va pidiendo, saber hacerlo” E.3 (p.9) termina la entrevista.

## 1. Ficha básica del entrevistado

(Datos biográficos)

Sexo: Masculino

Edad: 56

Estado civil: Casado

Licenciatura y especialidad: En instrumentista clásico, especialidad en violín

**Profesor de instrumento:** (violín), música de cámara y coordinador de la cátedra de cuerdas de ESM, niveles a los que dirige su enseñanza: Medio Superior y Superior. Ha sido profesor de violín, en la Escuela Nacional de Música, FAM, (10 años) y en la Escuela Superior de Música, ESM, (27 años), a la fecha.

**Experiencia laboral como interprete:** Violinista que ha participado como solista, con las principales orquestas del país, y otros lugares de América, como Costa Rica, Brasil, Cuba, Chile y Estados Unidos, entre otros. Trabajo desde cuarteto, trio, y dúos con piano, a lo largo de toda su carrera.

**Trayectoria profesional:** Graduado del Conservatorio Estatal Chaikovski, de Moscú. Ha sido gran representante, de la escuela violinística, en México, desde su regreso, y a la fecha; ya sea como solista, o en grupos de cámara, y a través de sus alumnos de la cátedra de violín, de la ESM, de la cual es el coordinador, ha logrado el reconocimiento nacional, e internacional, a través de concursos, becas y presentaciones, individuales y en conjunto.

## 2. Ficha de la entrevista

Fecha: 11 de Noviembre de 2017

Hora: 4 pm

Numero de entrevista: 5

**Condiciones de la entrevista:** El encuentro con el entrevistado, tuvo sus percances, de entrada, la primera vez que se le solicito, la plática, tuvo que ser cancelada debido a los festejos de noviembre. Cuando finalmente se concreta, la entrevista, ya en el salón de la escuela, donde, se llevaba a cabo la charla, esta, fue interrumpida primero por alumnos que solicitaban el espacio, pues, al parecer esperaban una clase, que por cierto no estaba confirmada, acto seguido por los guardias de la escuela, de nueva cuenta, se cortó, el momento de la entrevista, y tuvimos que salir, justo cuando el maestro, parecía haber entrado en confianza, ya que estaba contando una anécdota, que nos sacó un par de risas. La pausa duro alrededor de 40 min y continuamos con el dialogo, que tuvo que ser concluido a las afueras de la Institución.

La mencionada situación, de las interrupciones, fue un tanto confusa, ya que por una parte, el corte de la plática fue abrupto y nos sacó de concentración, en segundo lugar, por la postura que tomo el maestro, al mostrarse molesto por la situación, tanto, que fue el, quien decidió, ya no aceptar, un cambio de salón, si no salir, y concluir con el trabajo de campo, afuera de la escuela. Al final, la situación, fue muy benéfica, a pesar del ruido, normal, del exterior del lugar. La plática concluyo de manera prolifera y con varias aportaciones al presente trabajo.

Duración de la entrevista: 42 min.

### **3. Descripción del contexto**

El encuentro, entre el maestro y su servidora, se dio en las instalaciones de la Escuela Superior de Música, del Centro Nacional de las Artes. Que se ubica en Avenida Río Churubusco 79, 04210 Ciudad de México. La conversación, se llevó a cabo en el salón 213 de la ESM, el cual corresponde, a los salones grandes, donde, se toman clases grupales, de distintas materias, o clase de música de cámara, o de instrumento que solicite acompañamiento. El ambiente, fue tranquilo, hubo irrupción, en dos ocasiones, lo que torno tensa la plática, se continuó después de 40 min, pues el maestro, debía firmar y saludar a unas personas. La entrevista, se concluyó en las áreas de pasillos al aire libre, del Cenart, que por un lado daban cierta privacidad, pero, por otra parte, el ruido que se escuchaba, afectaba la calidad de sonido en la grabación de audio.



Entrevista	Observaciones
<p>Me dispongo a realizar la entrevista del Maestro Cuauhtémoc Rivera, Se graba la presentación.</p> <p><b>Jany:</b> Hola, me encuentro aquí, en la Escuela Superior de Música, con el maestro Cuauhtémoc R G, gran violinista mexicano, gran maestro, y también gran director, eso ya lo hablo desde el lado personal, esperemos que podamos compartir esta platica, acerca de su transmisión de saber del conocimiento musical y cuales han sido sus experiencias.</p> <p><b>Jany:</b> Bueno, yo creo, que lo que empezaría preguntándole, es si podría compartirnos, ¿alguna experiencia que lo haya marcado positiva o negativamente desde su formación profesional, como músico?</p> <p><b>Mtro. C:</b> Ok, gracias Jany, primero que nada por... la entrevista, y por la referencia, tan, tan cálida, y efusiva, que haces de mi persona, eh, bueno, mira, yo creo, que hay varios eventos, que han marcado mi proceso formativo, ¿no? en diferentes etapas. ehm, en la niñez, que es cuando empiezo, con la música, con el violín, pues definitivamente, la experiencia de escuchar la música, en la casa ¿no? la experiencia, de oír, los discos, aquellos acetatos (long plays) de... de mi padre ¿no? que siempre fue, un violinista que no pudo, realizarse como tal, [sonríe] y entonces, tenía sus discos, de, pues, de todo ¿no? me viene mucho a la cabeza, desde luego, el concierto de Beethoven, tercer movimiento, sobre todo, y... le gustaba mucho, le gusta mucho, la música gitana, entonces, todos estos como que eran, fueron referentes, eh, sonoros, que en un momento dado, uno, pues, lo estaba escuchando, todo el tiempo de niño, y bueno pues, después ya empecé mi formación, digamos más en serio, en la cuestión violinística, tuve, tuve suerte, realmente, de, de en primer instancia, caer con un muy buen maestro, tuve un gran maestro, Vladimir Bullsman eh, con una formación impecable, el maestro estuvo en</p>	<p><b>Primeros acercamientos, a la transmisión del conocimiento musical.</b></p> <p>El maestro, comienza su narración, y recuerda cómo fueron sus primeros encuentros con la música, “hay varios eventos, que han marcado mi proceso formativo, ¿no? en diferentes etapas. ehm, en la niñez, que es cuando empiezo, con la música, con el violín, pues definitivamente, la experiencia de escuchar la música, en la casa” Continúa y describe, su primer encuentro, con la enseñanza musical, “empecé mi formación, digamos más en serio, en la cuestión violinística, tuve, tuve suerte, realmente, de, de en primer instancia, caer con un muy buen maestro, tuve un gran maestro, Vladimir Bullsman, eh, con una formación impecable” el entrevistado, prosigue, con la historia de su formación inicial, y en relación a su primer maestro,</p>

Paris, formándose, con Jack Divo, estuvo en Rusia, también, y bueno, fue un personaje muy importante, para la vida violinística en México, Bullsman, formo a muchos violinistas, a buenos violinistas, y en Rusia también formo a, a gente muy capaz.

Ehm, que otros eventos, me pueden haber marcado, pues, desde luego, el haber obtenido la oportunidad, de irme a estudiar, a la entonces, Unión Soviética, a Rusia, a Moscú, creo, que eso, fue un acontecimiento, muy importante para mi vida, y para mi formación, yo había llegado aquí, en México, ya a un cierto límite, a un cierto estancamiento, estaba, llevaba, después, de que el maestro Bullsman, muere, estuve dos años, con una maestra rusa, también, que, Guela Durova, que también, fue una maestra, muy importante para México.

Y después, de que se va Guela, se regresa a Rusia, eh, pues, yo me quedo, prácticamente, huérfano, y estoy ahí, un año, dos años, sin maestros, o con maestros, ehm... pues por poco tiempo, y que no realmente, me marcan ¿no? eh... y bueno, felizmente, en 1981, me dan la beca, para ir a estudiar a Moscú, y eso creo que es, un evento, que me marca muy positivamente, eh, en cuanto, a tener la posibilidad, de estudiar en un centro educativo, de alto nivel, del más alto nivel, eh sin que me pidieran ningún pago, sin que me pidieran ningún, pues, si, nunca represento, un, una erogación ¿no? para mi familia, y bueno, pues, ahí estuve 8 años; estuve dos años, en la escuela media, del conservatorio de Moscú, primero, un año de preparatoria de idioma, y después, estuve 5 años, los 5 años del conservatorio estatal Chaikovski de Moscú, y bueno, pues eso, yo creo, es una parte muy importante, de mi vida musical, creo que ahí, es donde, realmente, recibo la formación integral, más sólida, como músico, como violinista, y como ser humano, también, en muchos sentidos, creo que fue,

“fue un personaje muy importante, para la vida violinística en México, Bullsman, formo a muchos violinistas, a buenos violinistas”

### **Formación profesional; los estudios en el extranjero**

El maestro reconoce, que el haber estudiado, en otro país, fue un evento, que lo marco, en su formación musical, “que otros eventos, me pueden haber marcado, pues, desde luego, el haber obtenido la oportunidad, de irme a estudiar, a la entonces, Unión Soviética, a Rusia, a Moscú, creo, que eso, fue un acontecimiento, muy importante para mi vida, y para mi formación”, el entrevistado, enfatiza, alguna de las razones, por las que, decide, estudiar fuera del país, “yo había llegado aquí, en México, ya a un cierto límite, a un cierto estancamiento” prosigue y recuerda, “después, de que el maestro Bullsman, muere, estuve dos años con una maestra rusa, también, que, Guela Durova que también fue una maestra, muy importante para México” cierra esta parte, para dar paso, al relato que vivió, en el extranjero, “Y después, de que se va Guela, se regresa a Rusia, eh, pues, yo me quedo, prácticamente, huérfano, y estoy ahí, un año, dos años, sin maestros, o con maestros, ehm... pues, por poco tiempo, y que no realmente, me marcan”

#### **a) Duración de la carrera musical**

El maestro, continua, y narra los inicios de su experiencia en Rusia, “felizmente, en 1981, me dan la beca, para ir a estudiar a Moscú, y eso creo que es, un

una experiencia, pues irreplicable, ¿no?

Y bueno negativamente, pues, mira lo que pasa es, que en los procesos, creo que no todo es, ahorita, te cuento que estuve en Moscú, y fue una experiencia maravillosa, pero, también ahí mismo, viví, experiencias bastante crudas, bastante duras ¿no? y dentro del mismo proceso de aprendizaje del instrumento de... hace unos días, estaba En San José de Costa Rica, que fui a tocar con la sinfónica nacional, y platicábamos con mis ex colegas, digamos, excompañeros de Moscú, y nos reíamos, ahora nos reímos, [recuerda y sonrío] ¿no? pero, de las experiencias tremendas, que teníamos, porque es una escuela, muy dura, muy dura y había gente todavía más dura ¿no? [Reímos] y un amigo costarricense contaba...

**Jany:** [Se presenta una interrupción, por parte de alumnos que necesitaban, el salón] enseguida el maestro continua con su relato.

**Maestro C:** Y entonces, te decía, que uno de los compañeros, contaba una anécdota, que ilustra mucho, de las cosas, que vivimos allá, y, este tenía una clase, con la acompañante de su clase, o sea, [acompañante, pianista] entonces la acompañante lo cito en su casa, resulta, que esta señora, vivía en una casa muy importante, en un edificio muy importante, donde había vivido el presidente, el ex o el secretario general, de la URSS , entonces. era un edificio que parece que hasta aduana había, y te revisaban y así ... entonces, él se bañó, se arregló, se puso muy coqueto, para ver, para que lo pasaran digamos, decentemente, por la aduana ¿no? llega, y entonces, empieza a tocar con la acompañante,” y tocan una obra, y la mujer le dice... la próxima vez que venga, por favor, venga menos arreglado, y más estudiado [risas, de ambos] Usted ha dejado una cantidad de mugre, y porquería, que no se imagina, toca usted, como puerco, le dice, [ríe] pero, así hablaban...

evento, que me marca muy positivamente, eh, en cuanto, a tener la posibilidad, de estudiar en un centro educativo, de alto nivel, del más alto nivel, eh sin que me pidieran ningún pago” continua y describe cuanto tiempo estuvo allá, “ahí estuve 8 años; estuve dos años, en la escuela media, del conservatorio de Moscú, primero, un año de preparatoria de idioma, y después, estuve 5 años, los 5 años del conservatorio estatal Chaikovski de Moscú”

### **b) Encuentros y Desencuentros, del estudio en otro país**

El maestro, hace un recuento, de la experiencia vivida en Moscú “es una parte muy importante, de mi vida musical, creo que ahí, es donde, realmente, recibo la formación integral, más sólida, como músico, como violinista, y como ser humano. también, prosigue “en muchos sentidos, creo que fue, una experiencia, pues, irreplicable” El entrevistado enfatiza, “te cuento que estuve en Moscú, y fue una experiencia maravillosa, pero, también ahí mismo, viví, experiencias bastante crudas, bastante duras ¿no? y dentro del mismo proceso de aprendizaje del instrumento...”

El maestro, nos describe, algunas de las situaciones, por las que puede pasar un estudiante de música, en otro país, “uno de los compañeros, contaba una anécdota, que ilustra mucho, de las cosas, que vivimos allá” continua “tenía una clase, con la acompañante de su clase, o sea, [acompañante, pianista] entonces la acompañante lo cito en su casa” prosigue con el anécdota, “el se bañó, se arregló, se puso muy coqueto” cierra el comentario, “empieza a tocar con la acompañante,” y tocan una obra, y

Y así, bueno del plano personal, te puedo contar situaciones de, de... con, con alguna maestra que tuve de violín Nadierszna que también era, hay que decirlo, una maestra muy dura, yo llegaba a clase y me decía, bueno usted ¿de donde se apareció? de otro país, o de otro planeta, [ríe] antes de que sacara el violín ¿no? Todavía no sacaba el violín y ¿Usted otra vez?, y yo aquí. o sea y uno se quedaba así, pero era así de duro, pero, cuando te das cuenta de la que la vida es todavía más dura agradeces eso yo... muchos años no puse al nivel del curriculum a esa maestra, porque me maltrato bastante, me maltrato en serio, pero, a los años me doy cuenta y le estoy agradecido a la maestra, de esos malos tratos; porque hídole la vida me ha hecho dar unas revolcadas que ya por lo menos estas ya un poco más curtido ¿no? así que bueno digamos esa parte es de las experiencias malas entre comillas que te podría yo... compartir

**Jany:** Y ¿Qué paso cuando, salió de la escuela? ¿Cómo fueron sus primeras aproximaciones en el caso profesional?

**Mtro. C:** Ok bueno, cuando salgo de la escuela, que dejo de ser un estudiante, eso fue ah, más o menos en 1989, que termino el Conservatorio de Moscú, y yo pues tenía la idea clara, de regresar a México, y venir hacer aquí un labor, hacer una carrera como solista, también pues bueno las primeras experiencias, creo que son un poquito duras también, o bastante duras sí, no, yo...

Desde luego el trato del mexicano es un trato muy distinto al del ruso, en México la gente es amable, es diplomática, es, guarda las formas, ¿no? y pues, yo llegaba con mi candidez, pues, bueno, pues yo vengo, yo soy fulanito de tal, acabo de terminar el conservatorio de Moscú, y quiero tocar de solista, con su orquesta ¿no? yo no sabía, pero, decía pues quiero tocar ¿no? quiero que me escuchen, ah, y así iba yo a los lugares ¿no? y yo creo que me miraban, como loco, y decían, si claro, nosotros le vamos a llamar, ¿no? pues, tu sabes esa

la mujer le dice... la próxima vez que venga, por favor, venga menos arreglado, y más estudiado [risas, de ambos] Usted ha dejado una cantidad de mugre, y porquería, que no se imagina, toca usted, como puerco, le dice, [ríe] pero, así hablaban..."

El entrevistado recuerda que "alguna maestra que tuve de violín Nadierszna que también era, hay que decirlo, una maestra muy dura" continua en su narración "Todavía no sacaba el violín y ¿Usted otra vez?, y yo aquí. o sea y uno se quedaba así, pero era así de duro" cierra el relato y reflexiona, "cuando te das cuenta de la que la vida es todavía más dura agradeces eso"

### **Primeras aproximaciones al trabajo; el músico ejecutante**

El entrevistado, nos cuenta, como fueron sus inicios en el desempeño profesional, "que termino el Conservatorio de Moscú, y yo pues tenía la idea clara, de regresar a México, y venir hacer aquí un labor, hacer una carrera como solista" continua y dice "las primeras experiencias, creo que son un poquito duras también, o bastante duras si" comienza a narrar esta parte "yo llegaba con mi candidez, pues, bueno, pues yo vengo, yo soy fulanito de tal, acabo de terminar el conservatorio de Moscú, y quiero tocar de solista, con su orquesta" prosigue en su relato, "hasta que bueno, finalmente, un día

fórmula, muy socorrida aquí en México, nosotros le llamamos ¿no? obviamente, nunca me llamaron, [risas] este... y paso muy seguido, o a veces me decían, nosotros te llamamos, pero, queremos que hagas esto, y entonces, yo les decía, pues no, lo que yo quiero hacer, es esto otro ¿no? eh, entonces bueno, ahí si ya no me volvieron a llamar, eh hasta que bueno, finalmente, un día audicioné... audicioné con muchos directores, trate de audicionar, con muchos otros, que no me dieron chance, no me dieron esa oportunidad, y pero, el maestro Luis Herrera De la fuente, si me, eh, no es que tuviera una diferencia, hacia mi o hacia otra persona, era una práctica del escuchar a los jóvenes, ¿no? y entonces, en una de esas audiciones, pues, me apunte, fui toque y el maestro: bien muchacho, bien, te vamos a programar, y bueno paso un año y no me programaba y yo le hablaba a la secretaria que era una gran amiga de un amigo, y le digo a mi amigo ¿qué paso?, no tranquilo, tranquilo el maestro está haciendo la programación.

Total un día me hablan , me dicen, estas programado para tocar con la orquesta de minería; wow pues, entonces, pues imagínate, me puse muy emocionado, debo decirte también que cuando ya me siento sólo o sea de no tener maestro y que estoy... sólo ante el mundo, si, les digo a mis alumnos realmente me entro, me cayeron algunos veintes ¿no? y justo ahí fue que empecé a estudiar como poseído porque digamos que cuando estaba en Moscú, estudiaba y creo que no era un mal estudiante, para nada, pero nunca había estudiado como estudie ya cuando me vi solo ya cuando me vi sin la tutela de mi maestra, sin el conservatorio de Moscú atrás de mi este entonces me puse a estudiar en serio, en serio...

**Jany:** Nuevamente, interrumpen la entrevista del maestro, para solicitar el salón, se hizo una pausa bastante larga, como de media hora, en lo que salimos, firmo, y buscamos otro espacio.

audicioné... audicioné con muchos directores, trate de audicionar, con muchos otros, que no me dieron chance, no me dieron esa oportunidad” continua y cuenta que “en una de esas audiciones, pues, me apunte, fui toque y el maestro: bien muchacho, bien, te vamos a programar, y bueno paso un año y no me programaba” el entrevistado continua con su explicación “Total un día me hablan , me dicen, estas programado para tocar con la orquesta de minería; wow pues, entonces, pues imagínate, me puse muy emocionado” el maestro reflexiona y comenta, “cuando ya me siento sólo o sea de no tener maestro y que estoy... sólo ante el mundo” continua, “justo ahí fue que empecé a estudiar como poseído porque digamos que cuando estaba en Moscú, estudiaba y creo que no era un mal estudiante, para nada, pero nunca había estudiado como estudie ya cuando me vi solo”

El corte, fue un poco abrupto, pero, la plática se retomó y volvimos a nuestra charla.

**Jany:** Si, me estaba diciendo, que el momento cuando estudio más, fue cuando, cuando ya, le dijeron que si podía tocar, con la orquesta de minería.

**Mtro. C:** Ah, si ya ok, desde luego ese año, y cacho que paso, casi dos años, de digamos de estar así, en una situación de medio en espera, ¿no? Si estudie mucho esos dos años, tenía conciertos, hubo algunas, sobre todo recitales, por ejemplo, Pemex me dio chance de tocar, toque mucho, en las plataformas de petróleos, en las plataformas marinas, ¿no? entonces, eso fue una muy buena práctica, porque eran veinte conciertos en 10 días, entonces, toque con obreros, publico que no es conocedor, pero, que si no lo cautivas, pues, nomás no, ¿no? entonces era un reto padre, eso fue una buena experiencia, y bueno hasta que llega ya la llamada del maestro Herrera De la Fuente, y me programa, toco, creo que fue un buen concierto, y ya después de eso, el propio maestro me empieza a programar con la filarmónica de la ciudad de México, que tocamos en el parque ecológico, que en los reclusorios, en la temporada ya de la filarmónica de la ciudad de México.

Y ya una vez que Herrera De la Fuente, me abrió la puerta pos [sic] mágicamente, se me abrieron todas las demás, o casi todas las demás. Hay también puertas que no se me han abierto, pero, si el medio inmediatamente, respondió ¿no? realmente, tuve la fortuna de que... existieran ese tipo de personajes ¿no? como Herrera De la Fuente, porque yo no, ni venia de familia, de abolengo musical, ni tampoco venia de una buena familia, como se dice ¿no? de, de dinero, de influencias, y bueno, pues a si de ser quien eres, de dónde vienes, de la calle, y tu maestra te dice vas muchacho tienes una oportunidad. Eso creo que así debería de ser ¿no?

### a) Panorama de músico ejecutante

El maestro nos menciona, un poco de la vivencia del “ser músico” y relata que “estudie mucho esos dos años, tenía conciertos, hubo algunas, sobre todo recitales” continua y recuerda “por ejemplo, Pemex, me dio chance de tocar, toque mucho, en las plataformas de petróleos, en las plataformas marinas, ¿no? entonces, eso fue una muy buena práctica, porque eran veinte conciertos en 10 días” prosigue, “toque con obreros, publico que no es conocedor, pero, que si no lo cautivas, pues, nomás no, ¿no? entonces era un reto padre, eso fue una buena experiencia” prosigue en su relato, “hasta que llega ya la llamada del maestro Herrera De la Fuente, y me programa, toco, creo que fue un buen concierto, y ya después de eso, el propio maestro me empieza a programar con la filarmónica de la ciudad de México” y entonces, “se me abrieron todas las demás, o casi todas las demás. Hay también puertas que no se me han abierto, pero, si el medio inmediatamente, respondió” enfatiza esta parte y reflexiona, “tuve la fortuna de que... existieran ese tipo de personajes ¿no? como Herrera De la Fuente, porque yo no, ni venia de familia, de abolengo musical, ni tampoco venia de una buena familia, como se dice ¿no? de, de dinero, de influencias” cierra y dice “bueno, pues a si de ser quien eres, de dónde vienes, de la calle, y tu maestra te dice vas muchacho tienes una oportunidad. Eso creo que así debería de ser”

**Jany:** Si pensamos que hay otras actividades que no fueran concertista, solista, o músico de orquesta, ¿Cuáles son estas otras aproximaciones al trabajo, desde un músico?

**Mtro., C:** Mmm,

**Jany:** Desde su experiencia.

**Mtro. C:** Desde mi experiencia, bueno, la música de cámara, desde luego, he tocado bastante con piano, eh, en alguna época lejana tuve un cuarteto también, eh, un trio, sobre todo en el trio trabajé bastante eh, bueno nunca me dio por dirigir, no me ha dado, o sea si me gusta pero, lo respeto mucho, ¿no? y como decías hace un momento [durante la pausa de media hora] el trabajo del instrumento, es muy esclavizante, el violín es sumamente celoso, y lo dejas un rato, y te lo cobra, pero en serio.

Y bueno la experiencia de la enseñanza ¿no? de la pedagogía, creo que es algo que desde mis inicios ha estado allí muy presente, eh, tuve la suerte de tener muy buenos maestros que además de ser muy buenos músicos eran buenos pedagogos. Entonces eso también me ha marcado, mi maestra era de Moscú, Sorie chsurvava, que era una gran violinista, gran, gran violinista, de los años 60's de la escuela violinista, mujer más importante de la Unión Soviética, pero, este, pero además, era una gran maestra, con un don de enseñar, eh, bondad además en su forma de transmitir el conocimiento, que pues eso me marco.

De repente pues le daba clases a compañeros, bueno es muy pretencioso decir que les daba clase, pero bueno, los ayudaba ¿no?

**b) Desarrollo profesional, y primeros encuentros con la transmisión musical.**

El maestro, habla desde su experiencia, en relación a las actividades musicales en las que ha participado, “Desde mi experiencia, bueno, la música de cámara, desde luego, he tocado bastante con piano, eh, en alguna época lejana tuve un cuarteto también, eh, un trio, sobre todo en el trio trabajé bastante” continúa “bueno nunca me dio por dirigir, no me ha dado, o sea si me gusta pero, lo respeto mucho” prosigue en su relato, y comienza a dirigirse a la transmisión musical “bueno la experiencia de la enseñanza ¿no? de la pedagogía, creo que es algo que desde mis inicios ha estado allí muy presente” el entrevistado continúa y recuerda, “, tuve la suerte de tener muy buenos maestros que además de ser muy buenos músicos eran buenos pedagogos” enfatiza en sus recuerdos, la presencia una maestra “violinista, mujer más importante de la Unión Soviética” cierra el comentario “pero además, era una gran maestra, con un don de enseñar, eh, bondad además en su forma de transmitir el conocimiento, que pues eso me marco”

Algunos compañeros latinoamericanos que llegaban y me decían, me pedían, trabajar con ellos ya cuando estuve de regreso aquí en México, pues también, he trabajado con... empecé desde los inicios a dar clases en 1990 empecé a dar clases en la Superior, y en la Nacional, el mismo año y en la Superior, pues hasta ahorita, estoy. ya llevo 27 años dando clases en la Escuela Superior de Música

y en la Nacional dure 10 años, y a los 10 años decidí dejarla, eh... por razones puramente académicas creo que, en la Superior hubo la oportunidad de formar un grupo de maestros, una academia, donde iba a ser un trabajo colegiado que pudiera ver, una retroalimentación y en la Nacional, eso no es fue posible, no fue posible por, no se pues es una Escuela muy grande, mucho este discurso de la libertad de cátedra de cada quien hace lo que se le ocurre y pues no hubo chance como de generar un cuerpo colegiado, entonces ya después de 10 años, dije ya, y también fue la huelga de un año de estar ahí en standby [sic], perdieron la huelga y dije ya no tengo nada que hacer aquí, y ya.

**Jany:** ¿Cómo podría describir, su experiencia en la transmisión, ya del conocimiento musical, quizás que posibilidades ha encontrado en ella, que obstáculos, que virtudes?

**Mtro. C:** Bueno, ehm... es interesante la pregunta, fíjate que, la transmisión del conocimiento tiene mucho que ver con quien es uno, yo creo ¿no? con los miedos que uno tiene, con las certidumbres que uno tiene, con... no es nada más, al final no es nada más transmitir, un conocimiento, si no es transmitir una forma de ver la vida, y más en, haciendo música, o sea como artistas, no es un oficio como... aprende un artesano lo, lo comparo, no dándole la jerarquía, pero, aquí están involucradas muchas cosas ¿no? en la música, en el arte, es como entiendes la vida, como entiendes el contexto, como

### **Transmisión del conocimiento, desde el músico ejecutante**

El maestro, relata cuánto tiempo lleva en la enseñanza “empecé a dar clases en la Superior, y en la Nacional, el mismo año y en la Superior, pues hasta ahorita, estoy. Ya llevo 27 años dando clases en la Escuela Superior de Música y en la Nacional dure 10 años” Jany: ¿Cómo podría describir, su experiencia en la transmisión, ya del conocimiento musical, quizás que posibilidades ha encontrado en ella, que obstáculos, que virtudes? “es interesante la pregunta, fíjate que, la transmisión del conocimiento tiene mucho que ver con quien es uno, yo creo” prosigue en su explicación “con los miedos que uno tiene, con las certidumbres que uno tiene, con... no es nada más, al final no es nada más transmitir, un conocimiento, si no es transmitir una forma de ver la vida, y más en, haciendo música, o sea como artistas” continua y comenta, “aquí están involucradas muchas cosas ¿no? en la música, en el arte, es como entiendes la vida, como entiendes el contexto, como entiendes la sociedad, y como lo plasmas, a través de tu instrumento” da un recorrido por su propia experiencia de transmisión, y reflexiona, “he tenido etapas como maestro, quizás etapas donde tenía más miedos de cómo ir en algún sentido, de abordar determinado repertorio, ohm... decía, bueno no lo conozco y como voy a entrarle a ese repertorio con mis alumnos si no lo conozco...”



entiendes la sociedad, y como lo plasmas, a través de tu instrumento ¿no? entonces pues, creo que si he tenido etapas como maestro, quizás etapas donde tenía más miedos de cómo ir en algún sentido, de abordar determinado repertorio, ohm... decía, bueno no lo conozco y como voy a entrarle a ese repertorio con mis alumnos si no lo conozco...

Pero bueno en ese sentido creo que la parte de la gestión pública me ayudo, me ayudó mucho porque de alguna forma, eh, pues tampoco es uno, un administrador, ¿no? pero, eres una persona, eres un músico que sabe mal que bien su oficio, conoce mal que bien el funcionamiento de una academia, y bueno eso ya después lo tuve que expandir, tu experiencia propia, como músico o sea...

yo [sonríe] a veces lo reflexiono de que, bueno porque... cuando yo llegue a la dirección de la escuela, llegue con una... nivel de aprobación de 90 %, el 90 % de la escuela, quería que yo fuera director, había otra persona que aspiraba, y bueno tenía apoyo, y tenía palancas, pero, no tenía so ¿no? que yo si tenía que era una trayectoria como músico, y como maestro, y...

Bueno finalmente y felizmente por una coyuntura, muy rara en nuestro país, se dio que yo pudiera llegar a la dirección, pero, esto te lo digo porque... porque te lo digo, porque... mucha gente, que bueno, eran mis cuates, pensaban que yo al llegar, pues iba a ser como padre, y fácil para ellos, que yo estuviera ahí, que los iba ayudar y que iba invitar a mis cuates como casi no pasa en México ¿no? [risas] este, pero, no paso así, no paso así, al contrario, o sea creo que empecé a exigir más a aquellos que estaban cerca de mí, porque bueno, en esta lógica de que esto requiere de la entrega al 100% ¿no? esto, creo que provoco, obviamente, como un desencanto en ciertas personas, entonces de que bueno llegaste ahí, te pusimos ahí, o sea, bueno esto te lo decía porque, no era yo un administrador, pero, si

### **a) El ser músico y la gestión académica**

En el relato del entrevistado, aparecen otras facetas de resolución profesional, que nos comenta así, “la parte de la gestión pública me ayudo, me ayudó mucho porque de alguna forma, eh, pues tampoco es uno, un administrador, ¿no? pero, eres una persona, eres un músico que sabe mal que bien su oficio, conoce mal que bien el funcionamiento de una academia, y bueno eso ya después lo tuve que expandir, tu experiencia propia, como músico”

Al parecer el encuentro con la parte administrativa, tuvo sus desencuentros, “esto, creo que provoco, obviamente, como un desencanto en ciertas personas, entonces de que bueno llegaste ahí, te pusimos” prosigue en el relato, “no era yo un administrador, pero, si era una persona y creo que soy una persona que tienen un rigor con lo que hace, una disciplina” continua y reflexiona “a lo que he llegado, poco o mucho como músico, ha sido en base a eso a ese trabajo, a ese rigor, entonces esa fue la fórmula que aplique en la dirección de la escuela” empieza a relacionar de nuevo con la parte docente, “lo que me dio la administración es justamente, esa capacidad de ver más allá, de ver la totalidad de un fenómeno que a veces no dominar algo, pero si entender la generalidad o de escuchar al experto o escuchar a la persona, pero, ya con una visión global de las cosas” cierra el comentario, “creo que me ha dado esa posibilidad, de ver las cosas más relajadamente más... eh, no relajado en el sentido de... ¿no? no en el sentido de no extremar ese rigor”

era una persona y creo que soy una persona que tienen un rigor con lo que hace, una disciplina que tiene un...

Y a lo que he llegado, poco o mucho como músico ha sido en base a eso a ese trabajo, a ese rigor, entonces esa fue la fórmula que aplique en la dirección de la escuela ¿no? y bueno de regreso, lo que te decía o sea de regreso, [a las clases] lo que me dio la administración es justamente, esa capacidad de ver más allá, de ver la totalidad de un fenómeno que a veces no dominar algo, pero si entender la generalidad o de escuchar al experto o escuchar a la persona, pero, ya con una visión global de las cosas ¿no? entonces eso me ayudo, eso me ayudo y ahora ya regresando digamos a mi labor docente y mi labor como interprete también, creo que me ayudó mucho, creo que me ha dado esa posibilidad, de ver las cosas más relajadamente más... eh, no relajado en el sentido de... ¿no? no en el sentido de no extremar ese rigor ¿vez?

Porque si yo creo que he tocado de eso mucho siempre, y con mis alumnos, también, estar como un poco amarrado y ahora creo que ya cero que, ya no tanto, por lo mismo mis alumnos ahora están haciendo cosas... como yo no hubiera imaginado hace unos años ¿no? o sea realmente van, pues muy rápido, y luego, para uno es así como, wow la primera impresión es pues sí, pero, ¿les puedo aportar?, no si les puedo aportar cosas, si les puedo decir aquí, les pues decir allá a la mejor no conozco esas obras ¿no? pero, puedo aportar y creo que eso propicia una, una situación, de más soltura para ellos, más libertad, y pues sí, estoy contento, realmente creo que en ese sentido ha habido un avance...

**Jany:** Si usted tuviera la oportunidad de darle un consejo a alguien que va iniciar su camino en este camino de la transmisión, del conocimiento, de la docencia, ¿qué es lo que podría recomendar, qué consejo le daría?

### **Transmisión del conocimiento, desde el músico ejecutante**

El maestro, retoma el tema de su experiencia en la transmisión de saber, "Porque si yo creo que he tocado de eso mucho siempre, y con mis alumnos, también, estar como un poco amarrado y ahora creo que ya cero que, ya no tanto, por lo mismo mis alumnos ahora están haciendo cosas" continua "realmente van, pues muy rápido, y luego, para uno es así como, wow la primera impresión es pues sí, pero, ¿les puedo aportar?"

prosigue y detalla el relato, "no si les puedo aportar cosas, si les puedo decir aquí, les pues decir allá a la mejor no conozco esas obras ¿no? pero, puedo aportar y creo que eso propicia una, una situación, de más soltura para ellos, más libertad, y pues sí, estoy contento, realmente creo que en ese sentido ha habido un avance"

### **El ser músico y la experiencia de enseñar**

Jany: Si usted tuviera la oportunidad de darle un consejo a alguien que va iniciar su camino en este camino de la transmisión, del conocimiento, de la docencia, ¿qué es lo que podría recomendar, qué consejo le daría? "es muy importante, ser perceptivos, sabes, con el entorno, con las cosas, con la persona con la cual estas interactuando" continua, "sin irse a dogmas, sin irse a ya cosas que uno aprendió y que son así, porque, pues porque así son, creo que eso no, no va por ahí"

**Mtro. C:** Mira, yo creo que... eh... es muy importante, ser perceptivos, sabes, con el entorno, con las cosas, con la persona con la cual estas interactuando, sin irse a dogmas, sin irse a ya cosas que uno aprendió y que son así, porque, pues porque así son, creo que eso no, no va por ahí, este, hay cosas muy valiosas, de todo lo que se ha hecho antes de nosotros, y obviamente las seguimos utilizando, y todo, pero, pero si va uno aprendiendo a ver que cada caso, es un caso, que cada particularidad es... eso quizás la experiencia lo da ¿no?, pero, de entrada lo mejor si no tener una visión tan... tiene que ver desde luego con una información ¿no? tan ceñida, tan acotada ¿no?, o sea ya, tu llegabas a los 7 años y te dicen ya estas viejo, [risas] para el violín ¿no? este... cuanta gente no vi que le dijeran, tu no sirves para la música... cuando aquí pues uno ve que, que la realidad es otra quizás si tenemos que hacer un esfuerzo por... o sea no quiere decir que no que no tengamos que tener ese rigor, y esa disciplina, pero, creo que si hay que atender esta particularidad, hay atender esta, esta, inquietud de cada quien canalizarla, ver las fortalezas ¿no? de cada quien sus debilidades y tratar de ir justamente, apuntalando todas estas no sé, no puede irte... por un cartabón ¿no? y así es, la es la enseñanza, punbatelas [sic] y a todos por igual, no, no creo. No creo que deba de ser así.

**Jany:** Yo no tendría ninguna otra pregunta que hacerle, Le agradezco sobre manera el bridarnos este momento que ya es parte importante en el presente trabajo de investigación.

**Mtro. C.** Al contrario gracias a ti por la charla y cualquier cosa o duda que tengas al respecto te la resolveré con gusto.

prosigue en su explicación “pero si va uno aprendiendo a ver que cada caso, es un caso, que cada particularidad es... eso quizás la experiencia” enfatiza en cómo se vive el panorama del músico en nuestro país,

de entrada lo mejor si no tener una visión tan... tiene que ver desde luego con una información ¿no? tan ceñida, tan acotada ¿no?, o sea ya, tu llegabas a los 7 años y te dicen ya estas viejo, [risas] para el violín, prosigue con la reflexión cuanta gente no vi que le dijeran, tu no sirves para la música... cuando aquí pues uno ve que, que la realidad es otra. El maestro aclara cuál es su visión en la actualidad

“o sea no quiere decir que no que no tengamos que tener ese rigor, y esa disciplina, pero, creo que si hay que atender esta particularidad, atender, esta inquietud de cada quien canalizarla, ver las fortalezas”

de cada quien sus debilidades. Y concluye “no puede irte... por un cartabón ¿no? y así es, la es la enseñanza, punbatelas [sic] y a todos por igual, no, no creo. No creo que deba de ser así”.

#### 4. Cuadro de categoría de la entrevista 4

CATEGORÍAS	PÁGINAS
<b>Primeros acercamientos, a la transmisión del conocimiento musical</b>	3
<b>Formación profesional; los estudios en el extranjero</b>	4
a) Duración de la carrera musical	4
b) Encuentros y Desencuentros, del estudio en otro país	5
<b>Primeras aproximaciones al trabajo; el músico profesional</b>	6
a) Panorama del músico intérprete	7
b) Desarrollo profesional, y primeros encuentros con la transmisión musical.	8
<b>Transmisión del conocimiento, desde el músico profesional</b>	9, 10 y 11
a) El ser músico y la gestión académica	9 y 10

#### 5. Resumen de categorías de la entrevista 4

##### **Primeros acercamientos, a la transmisión del conocimiento musical**

El maestro, comienza su narración, y recuerda cómo fueron sus primeros encuentros con la música, “hay varios eventos, que han marcado mi proceso formativo, ¿no? en diferentes etapas. ehm, en la niñez, que es cuando empiezo, con la música, con el violín, pues definitivamente, la experiencia de escuchar la música, en la casa” Continúa y describe, su primer encuentro, con la enseñanza musical, “empecé mi formación, digamos más en serio, en la cuestión violinística, tuve, tuve suerte, realmente, de, de en primer instancia, caer con un muy buen maestro, tuve un gran maestro, Vladimir Bullsman, eh, con una formación impecable” el entrevistado, prosigue, con la historia de su formación inicial, y en relación a su primer maestro, “fue un personaje muy importante, para la vida violinística en México, Bullsman, formo a muchos violinistas, a buenos violinistas” (p.3)

## **Formación profesional musical y los estudios en el extranjero**

El maestro reconoce, que el haber estudiado, en otro país, fue un evento, que lo marco, en su formación musical, “que otros eventos, me pueden haber marcado, pues, desde luego, el haber obtenido la oportunidad, de irme a estudiar a la entonces Unión Soviética, a Rusia, a Moscú, creo que eso, fue un acontecimiento muy importante para mi vida, y para mi formación”, el entrevistado enfatiza, alguna de las razones por las que decide estudiar fuera del país, “yo había llegado aquí, en México, ya a un cierto límite, a un cierto estancamiento” prosigue y recuerda, “después, de que el maestro Bullsman muere, estuve dos años con una maestra rusa, también Guela Durova que también fue una maestra muy importante para México” (p.4) cierra esta parte para dar paso, al relato que vivió en el extranjero, “Y después de que se va Guela, se regresa a Rusia, eh pues, yo me quedo, prácticamente, huérfano, y estoy ahí un año, dos años, sin maestros o con maestros, ehm... pues, por poco tiempo, y que no realmente, me marcan”

### **a) Duración de la carrera como músico (p.5)**

El maestro, continua y narra los inicios de su experiencia en Rusia, “felizmente, en 1981 me dan la beca, para ir a estudiar a Moscú y eso creo que es un evento que me marca muy positivamente, eh en cuanto a tener la posibilidad, de estudiar en un centro educativo, de alto nivel del más alto nivel, eh sin que me pidieran ningún pago” continua y describe cuanto tiempo estuvo allá, “ahí estuve 8 años; estuve dos años en la escuela media del conservatorio de Moscú primero, un año de preparatoria, de idioma, y después estuve 5 años los 5 años del conservatorio estatal Chaikovski de Moscú”

### **b) Encuentros y Desencuentros del estudio en el extranjero**

El maestro hace un recuento, de la experiencia vivida en Moscú “es una parte muy importante, de mi vida musical, creo que ahí, es donde, realmente, recibo la formación integral más sólida, como músico, como violinista, y como ser humano. También, prosigue “en muchos sentidos, creo que fue, una experiencia, pues, irrepetible” El entrevistado enfatiza, “te cuento que estuve en Moscú y fue una experiencia maravillosa, pero, también ahí mismo viví experiencias bastante crudas, bastante duras ¿no? y dentro del mismo proceso de aprendizaje del instrumento...” (p.4)

El maestro, nos describe, algunas de las situaciones, por las que puede pasar un estudiante de música, en otro país, “uno de los

compañeros, contaba una anécdota, que ilustra mucho, de las cosas, que vivimos allá” continua “tenía una clase, con la acompañante de su clase, o sea, [acompañante, pianista] entonces la acompañante lo cito en su casa” prosigue con el anécdota, “el se bañó, se arregló, se puso muy coqueto” cierra el comentario, “empieza a tocar con la acompañante,” y tocan una obra, y la mujer le dice... la próxima vez que venga por favor venga menos arreglado, y más estudiado [risas, de ambos] Usted ha dejado una cantidad de mugre, y porquería, que no se imagina, toca usted, como puerco, le dice, [ríe] pero, así hablaban...”

El entrevistado recuerda que “alguna maestra que tuve de violín Nadiershna que también era, hay que decirlo, una maestra muy dura” continua en su narración “Todavía no sacaba el violín y ¿Usted otra vez?, y yo aquí. o sea y uno se quedaba así, pero era así de duro” cierra el relato y reflexiona, “cuando te das cuenta de la que la vida es todavía más dura agradeces eso” (p.5)

### **Primeras aproximaciones al trabajo; el músico intérprete**

El entrevistado, nos cuenta, como fueron sus inicios en el desempeño profesional, “termino el Conservatorio de Moscú, y yo pues tenía la idea clara de regresar a México, y venir hacer aquí un labor, hacer una carrera como solista” continua y dice “las primeras experiencias creo que son un poquito duras también, o bastante duras si” comienza a narrar esta parte “yo llegaba con mi candidez, pues, bueno pues yo vengo, yo soy fulanito de tal, acabo de terminar el conservatorio de Moscú, y quiero tocar de solista, con su orquesta” prosigue en su relato, “hasta que bueno, finalmente, un día audicioné... audicioné con muchos directores, trate de audicionar, con muchos otros, que no me dieron chance, no me dieron esa oportunidad” continua y cuenta que “en una de esas audiciones, pues, me apunte fui toque y el maestro: bien muchacho, bien, te vamos a programar, y bueno paso un año y no me programaba” el entrevistado continua con su explicación “Total un día me hablan, me dicen, estas programado para tocar con la orquesta de minería; wow pues entonces, pues imagínate, me puse muy emocionado” el maestro reflexiona y comenta, “cuando ya me siento sólo o sea de no tener maestro y que estoy... sólo ante el mundo” continua, “justo ahí fue que empecé a estudiar como poseído porque digamos que cuando estaba en Moscú, estudiaba y creo que no era un mal estudiante, para nada pero nunca había estudiado como estudie ya cuando me vi solo” (p.6)

### **a) Panorama de músico ejecutante.**

El maestro nos menciona un poco de la vivencia del “ser músico” y relata que “estudie mucho esos dos años, tenía conciertos, hubo algunas, sobre todo recitales” continua y recuerda “por ejemplo, Pemex me dio chance de tocar, toque mucho en las plataformas de petróleos, en las plataformas marinas ¿no? entonces, eso fue una muy buena práctica, porque eran veinte conciertos en 10 días” prosigue, “toque con obreros, publico que no es conocedor, pero, que si no lo cautivas, pues, nomás no, ¿no? entonces era un reto padre, eso fue una buena experiencia” prosigue en su relato, “hasta que llega ya la llamada del maestro Herrera De la Fuente y me programa, toco y creo que fue un buen concierto, y ya después de eso el propio maestro me empieza a programar con la filarmónica de la ciudad de México” y entonces, “se me abrieron todas las demás, o casi todas las demás”. “Hay también puertas que no se me han abierto, pero, si el medio inmediatamente, respondió” enfatiza esta parte y reflexiona, “tuve la fortuna de que... existieran ese tipo de personajes ¿no? como Herrera De la Fuente, porque yo no, ni venia de familia de abolengo musical, ni tampoco venia de una buena familia, como se dice ¿no? de, de dinero, de influencias” cierra y dice “bueno, pues a si de ser quien eres, de dónde vienes, de la calle, y tu maestra te dice vas muchacho tienes una oportunidad. Eso creo que así debería de ser” (p.7)

### **b) Desarrollo profesional, y primeros encuentros con la transmisión musical.**

El maestro habla desde su experiencia, en relación a las actividades musicales en las que ha participado, “Desde mi experiencia, bueno la música de cámara, desde luego, he tocado bastante con piano, eh en alguna época lejana tuve un cuarteto también, eh un trio, sobre todo en el trio trabajé bastante” continua “bueno nunca me dio por dirigir, no me ha dado, o sea si me gusta pero, lo respeto mucho” prosigue en su relato, y comienza a dirigirse a la transmisión musical “bueno la experiencia de la enseñanza ¿no? de la pedagogía, creo que es algo que desde mis inicios ha estado allí muy presente” el entrevistado continua y recuerda “tuve la suerte de tener muy buenos maestros que además de ser muy buenos músicos eran buenos pedagogos” enfatiza en sus recuerdos, la presencia una maestra “violinista, la mujer más importante de la Unión Soviética” cierra el comentario “pero además, era una gran maestra, con un don de enseñar, eh bondad además en su forma de transmitir el conocimiento, que pues eso me marco” (p.8)

## **Transmisión del conocimiento, desde el músico ejecutante**

El maestro relata cuánto tiempo lleva en la enseñanza “empecé a dar clases en la Superior, y en la Nacional el mismo año y en la Superior, pues hasta ahorita, estoy”. Ya llevo 27 años dando clases en la Escuela Superior de Música y en la Nacional dure 10 años” J: ¿Cómo podría describir, su experiencia en la transmisión ya del conocimiento musical, quizás, que posibilidades ha encontrado en ella, que obstáculos, que virtudes? “es interesante la pregunta, fíjate que la transmisión del conocimiento tiene mucho que ver con quien es uno, yo creo” prosigue en su explicación “con los miedos que uno tiene, con las certidumbres que uno tiene, con... no es nada más, al final no es nada más transmitir un conocimiento, si no es transmitir una forma de ver la vida, y más haciendo música, o sea como artistas” continua y comenta, “aquí están involucradas muchas cosas ¿no? en la música, en el arte, es como entiendes la vida, como entiendes el contexto, como entiendes la sociedad, y como lo plasmas, a través de tu instrumento” da un recorrido por su propia experiencia de transmisión, y reflexiona, “he tenido etapas como maestro, quizás etapas donde tenía más miedos de cómo ir en algún sentido, de abordar determinado repertorio, ohm... decía, bueno no lo conozco y como voy a entrarle a ese repertorio con mis alumnos si no lo conozco...”

### **a) El ser músico y la gestión académica**

En el relato del entrevistado aparecen otras facetas de resolución profesional, que nos comenta así, “la parte de la gestión pública me ayudo, me ayudó mucho porque de alguna forma, eh pues tampoco es uno un administrador, ¿no? pero, eres una persona, eres un músico que sabe mal que bien su oficio, conoce mal que bien el funcionamiento de una academia, y bueno eso ya después lo tuve que expandir, tu experiencia propia, como músico” (p.9)

Prosigue y detalla el relato, “no si les puedo aportar cosas, si les puedo decir aquí les pues decir allá a la mejor no conozco esas obras ¿no? pero, puedo aportar y creo que eso propicia una, una situación, de más soltura para ellos, más libertad, y pues sí, estoy contento, realmente creo que en ese sentido ha habido un avance”



## El ser músico y la experiencia de enseñar

J: Si usted tuviera la oportunidad de darle un consejo a alguien que va iniciarse en este camino de la transmisión del conocimiento, de la docencia, ¿qué es lo que podría recomendar, qué consejo le daría? “es muy importante, ser perceptivos sabes, con el entorno, con las cosas, con la persona con la cual estas interactuando” continua, “sin irse a dogmas, sin irse a ya cosas que uno aprendió y que son así porque, pues porque así son, creo que eso no, no va por ahí” prosigue en su explicación “pero si va uno aprendiendo a ver que cada caso, es un caso, que cada particularidad es... eso quizás la experiencia” (p.10) enfatiza en cómo se vive el panorama del músico en nuestro país, de entrada lo mejor si no tener una visión tan... tiene que ver desde luego con una información ¿no? tan ceñida, tan acotada ¿no?, o sea ya tu llegabas a los 7 años y te dicen ya estas viejo, [risas] para el violín, prosigue con la reflexión cuanta gente no vi que le dijeran, tu no sirves para la música... cuando aquí pues uno ve que, que la realidad es otra. El maestro aclara cuál es su visión en la actualidad “o sea no quiere decir que no que no tengamos que tener ese rigor, y esa disciplina, pero, creo que si hay que atender esta particularidad, atender esta inquietud de cada quien, canalizarla ver las fortalezas” de cada quien sus debilidades”. Y concluye “no se puede ir... por un cartabón ¿no? y así es, la es la enseñanza, punbatelas [sic] y a todos por igual, no, no creo. No creo que deba de ser así”. Termina la entrevista.

**1. Ficha básica de la entrevistada**

(Datos biográficos)

Sexo: Masculino

Edad: 52

Estado civil: Casado

Situación profesional:

- a) Grado escolar máximo: Maestría
- b) Formación profesional: Licenciado instrumentista, especialidad guitarra y maestría en desarrollo educativo
- c) Situación laboral en la institución: Docente de tiempo completo en Bachillerato de la UNAM
- d) Experiencia laboral: 20 años frente a grupo

**2. Ficha de la entrevista**

Fecha: 04 de Octubre de 2017

Hora: 04:00 pm

Numero de entrevista: 5

Condiciones de entrevista: audio grabada

Duración: 00:40:55

**3. Descripción del contexto**

La entrevista se llevó a cabo en un pasillo vacío de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, pues el entrevistado debía esperar a su hijo, el niño se encontraba en un taller infantil que se realiza los días sábados, y se aprovechó este tiempo para la conversación. Para encontrar un lugar donde realizar la entrevista, recorrimos dos veces el espacio de la escuela, ya que no encontrábamos un sitio, uno que nos permitiera sentarnos y dos, que no tuviera tanto ruido. Finalmente nos quedamos en un pasillo que tenía unas bancas, hicimos algunas pruebas de sonido y ya en el transcurso de la plática, hubo ruido de camiones y niños que estaban por ahí, pero nos adaptamos y pudimos concluir el proceso de la entrevista.

Entrevista	Observaciones
<p><b>Introducción:</b> El motivo de la entrevista, se dirige a reconocer y analizar, las experiencias de los músicos profesionales, que transitan por el camino de la transmisión del conocimiento musical.</p> <p><b>Jany:</b> Háblanos de primer instancia de tus experiencias significativas en la formación profesional cómo músico.</p> <p><b>Gerardo:</b> Bueno, mis experiencias significativas, datan desde que yo entre, a la nacional de música, en el centro musical infantil, es que ha cambiado varias veces el nombre, yo lo considero como una experiencia significativa en lo profesional, porque, pues yo convivía con estudiantes de propedéutico, por ejemplo, en la clase de guitarra, mis experiencias significativas, pues... eran... pues, desde tratar con maestros que a veces eran muy temperamentales, eh... también, no, no todos ellos, sabían tratar con niños o preferían trabajar con adultos, o bien también tenías que ser hasta un súper dotado ¿No? sin embargo, pues, fue una experiencia donde si pude acercarme a la música y disfrutarla.</p> <p>Y ya en el ámbito... más hacia el camino, hacia la profesionalización, no sé, si sea el punto que te interesa más. Yo pienso que fue a partir, de la preparatoria, y... no sé yo relaciono a la música más que como cualquier otra disciplina, con un apasionamiento; con esta entrega.</p> <p>Yo tuve, etapas en las que estudiaba, te lo juro hasta doce horas, quizás más, quizás menos no lo sé, pero sabía que nunca era suficiente, eso es algo que nos transmitían frecuentemente.</p> <p>También estuve en otras instituciones, dedicadas al estudio guitarrístico y ahí eh, también recuerdo, que era una actividad en donde... eran el... eras, o representabas el tiempo que estudiabas. Pienso yo, que la</p>	<p><b>Formación inicial del músico</b></p> <p>El entrevistado relata cómo fueron sus experiencias, desde que inició sus estudios musicales, en el nivel infantil, “Bueno, mis experiencias significativas, datan desde que yo entre, a la nacional de música, en el centro musical infantil” yo lo considero como una experiencia significativa en lo profesional, porque, pues yo convivía con estudiantes de propedéutico, por ejemplo, en la clase de guitarra”</p> <p>El entrevistado describe, también, las circunstancias de aprendizaje que vivió en el ciclo infantil. “mis experiencias significativas, pues... eran... pues, desde tratar con maestros que a veces eran muy temperamentales, eh... también, no, no todos ellos, sabían tratar con niños o preferían trabajar con adultos, o bien también tenías que ser hasta un súper dotado ¿No? sin embargo, pues, fue una experiencia donde, si pude acercarme a la música y disfrutarla”.</p> <p><b>Formación profesional en la carrera de música.</b></p> <p>El maestro Gerardo, narra su trayectoria académica profesional.</p> <p>“Y ya en el ámbito... más hacia el camino, hacia la profesionalización. Yo pienso que fue a partir, de la preparatoria, y...El maestro, comparte su perspectiva personal de la carrera musical “no sé yo relaciono a la música más que como cualquier otra disciplina, con un apasionamiento; con esta entrega”.</p>

música es un evento muy procedimental, muy de hacer y del momento de cómo lo estás haciendo. Eh... yo lo recuerdo también como una carrera muy agotadora en ese sentido de que se invierte mucho, la familia, los recursos, el costo mismo de un instrumento, el tiempo que sacrificas por trabajar por dinero, también tienes que dividirte en la práctica del instrumento.

Eh, yo ahorita entiendo al profesional de la música en este sentido de que se le señala como muy disciplinario, ¿Pero cómo no lo va ser? Si tiene que dedicarle horas a hacer propio un instrumento, como si fuera una extensión de su cuerpo que, que ejecutar un extracto tiene que dominarlo de tal manera como si fuera, como su respirar, o levantar un brazo, ¿No? Pero, también creo, que en la carrera musical se corre un riesgo, de pensar que eso no es todo, y no es todo, en general pienso, que es lo primero que me viene a la mente.

**Jany:** Si no es todo ¿Qué otras cosas puede haber, desde la formación de un músico?

**Gerardo:** Mira, pues desde mi formación, yo recuerdo que nosotros teníamos, grandes vacíos respecto... por ejemplo a que en algún momento dado, nosotros íbamos a ser investigadores, o tener una experiencia como investigadores. Por ejemplo apoye, hoy en día, en una materia que se llama metodología de la investigación, nosotros nunca la llevamos.

Pocas experiencias en la escritura, escritura académica, eh, y aun así, te estoy hablando de la Escuela Nacional de Música, hoy Facultad en donde sé, que hay otras escuelas, en donde prácticamente, no hacen tesis, sino que solamente se otorga el grado, por que tocan muy bonito y ya, aun así pese a que en la Escuela Nacional de Música te pidan aunque sea unas notas al programa, y te pidan un rigor para, para graduarte, aun pienso que faltan más esas... ese aspecto de la escritura académica, y también el, un soporte teórico, un acercamiento de todas las

### a) La entrega y la disciplina musical

El maestro, señala como fue su paso por otras instituciones "También estuve en otras instituciones, dedicadas al estudio guitarrístico y ahí eh, también recuerdo, que era una actividad en donde... eran el... eras, o representabas el tiempo que estudiabas".

Nuestro entrevistado, describe cómo percibe la preparación superior musical, "yo lo recuerdo también como una carrera muy agotadora en ese sentido de que se invierte mucho, la familia, los recursos, el costo mismo de un instrumento, el tiempo que sacrificas por trabajar por dinero, también tienes que dividirte, en la práctica del instrumento."

El maestro Gerardo, reflexiona acerca de la forma en que se ve al músico "Eh, yo ahorita entiendo al profesional de la música en este sentido de que se le señala como muy disciplinario, ¿Pero cómo no lo va ser? Si tiene que dedicarle horas a hacer propio un instrumento, como si fuera una extensión de su cuerpo que, que ejecutar un extracto tiene que dominarlo de tal manera como si fuera, como su respirar, o levantar un brazo, ¿No?"

experiencias que vas a poder tener y que si es a través de la lectura.

Yo pienso que ese sería un... por lo que yo posteriormente descubrí en la actividad profesional y posteriormente en una maestría desde luego.

**Jany:** ¿Hubo alguna experiencia, que te haya marcado negativamente, en tu formación o positivamente, también?

**Gerardo:** Pues, positivamente... creo haber conocido gente que era feliz, la gente que yo percibía que era feliz haciendo lo que hacía, también lo transmitía en su práctica docente...

Yo recuerdo haber tenido un profesor que nos maltrataba, nos hacía que, no nos explicaba, no nos explicaba los procedimientos de una audición, o de afinación, pero si nos regañaba y nos decía que no servíamos para la carrera.

Todavía, o sea su clase, se concentraba en hacer dictados y a la parte de diagnósticos y procedimientos. Y yo creo que sufría mucho ese maestro con ir a la clase, llegaba enojado, es más yo recuerdo que una vez... llego hablando de fútbol, porque en ese entonces, había habido un partido muy bonito, era el mundial de España 82, ¡Ya cuantos años hace de eso!, y llego hablando de que era el partido del siglo, que la música era algo parecido, como meter un gol, bueno, eh, después a ese maestro yo lo conocí en otra etapa, lo conocí como maestro, el fue fundador del taller de laudería de la Escuela Nacional de Música, y dije que era un laudero con bastantes limitaciones.

Pero, yo especialmente; tuvo la oportunidad de escucharme tocar y me dio una recomendación para tocar, a él le mandaba a la sala Chopin una invitación para el mejor de sus alumnos para dar un concierto sin cobrar la sala y los programas de mano y me mando a mí, ¿no?... y pero, tuve un acercamiento más generoso de un profesor más gentil, no

## **b) Como concibe el músico la transmisión del conocimiento desde su propia formación en la carrera.**

El maestro Gerardo señala, algunas de su experiencias positivas en la formación,

“positivamente... Creo haber conocido gente que era feliz, la gente que yo percibía que era feliz haciendo lo que hacía, también, lo transmitía en su práctica docente...”

[y en la parte negativa, menciona]

“Yo recuerdo haber tenido un profesor que nos maltrataba, no nos explicaba, no nos explicaba los procedimientos de una audición, o de afinación, pero si nos regañaba y nos decía que no servíamos para la carrera.”

El entrevistado recuerda el comportamiento de un profesor “Todavía, o sea su clase, se concentraba en hacer dictados y a la parte de diagnósticos y procedimientos. Y yo creo que sufría mucho ese maestro con ir a la clase, llegaba enojado”

Yo creo es muy determinante, que si el maestro la está pasando mal, no está disfrutando de lo que está haciendo, pues también va a transmitir o va a convertir su experiencia, en una experiencia poco gozosa, también para los estudiantes.

siendo maestro de solfeo. Yo creo es muy determinante, que si el maestro la está pasando mal, no está disfrutando de lo que está haciendo, pues también va a transmitir o va a convertir su experiencia, en una experiencia poco gozosa también para los estudiantes.

**Jany:** ¿De qué depende, que no disfruten de la parte docente?

**Gerardo:** Yo pienso que de sus limitaciones, pues, mira yo después tuve la oportunidad de casi inaugurar el método, la publicación “adiestramiento auditivo básico” no sé, si se Entrenamiento o adiestramiento, espero que se llame entrenamiento (risas); que ya hay una decena de docentes, dedicados a la audición muy buenos, pero, en aquel momento fue una novedad.

Y en su clase aun con sus limitaciones, el docente también, ya hablaba del procedimiento, malo que fuera hasta esa etapa, pero también finalmente, lo conseguí, y yo me hice de una muy buena audición, yo por mi cuenta empecé a sacar cualquier cosa que escuchaba y llegue a tener mejor audición que mis compañeros violinistas, y decían ¿Por qué?...

El maestro que te comento, el hizo un tiempo de escritura, de preparación de al menos conocer, la metodología Mcawen, etc tuvo oportunidad de salir, y continuar su formación, irse a Alemania, y yo pienso que también la preparación determina mucho, eso ...

Que un maestro, que si no sabe cómo, si le dan una cátedra y tiene que hacer una chamba, un trabajo sin el tener las herramientas, también pienso que no lo va a disfrutar, también puede ser por eso, pues lo transmite a los alumnos y puede ser esa la razón, no tiene los elementos para compartir...

**Jany:** ¿Qué paso cuando saliste de la escuela?

### **c) Obstáculos en la transmisión del saber musical, desde la formación**

¿De qué depende, que no disfruten de la parte docente?

“Yo pienso que de sus limitaciones, yo pienso que también la preparación determina mucho, eso ...”

El entrevistado da su opinión de los obstáculos en la enseñanza musical, “Que un maestro, que si no sabe cómo, si le dan una cátedra y tiene que hacer una chamba, un trabajo sin el tener las herramientas, también pienso que no lo va a disfrutar, también puede ser por eso, pues lo transmite a los alumnos y puede ser esa la razón, no tiene los elementos para compartir...”

**Gerardo:** Bueno, yo salía y regresaba, yo no salí tal cual, porque yo me tarde en titularme. Yo... fui reiniciando la licenciatura, y comencé a tener clases magistrales y a mí me confrontaron con mis limitaciones, y técnicas, y tuve que iniciar mi carrera desde el principio, y pues eso me marco también... Y son de las cosas que pienso, también le dan un particularidad a esta carrera.

Cuando yo estuve en la Nacional, había bajo nivel en guitarra, yo me salí de la escuela, para tener elementos, lo logre, técnica, y sonido y después regrese para tener otra oportunidad para la titulación.

Después, comencé a trabajar, tenía la necesidad de trabajar, comencé en la docencia, en la propia universidad, pero, en su bachillerato, hice una carrera bonita, en cierto sentido, aún sigo ahí... En la docencia de las artes, en el bachillerato. Y posteriormente, me di cuenta de que no tener grado, me limito en muchas cosas, no me permitió el acceso a promoción, a hacer por ejemplo, profesor de tiempo completo, si pude tener la definitividad, entonces, lo que hice fue regresar y titularme.

**Jany:** Pensando un poco en estas primeras aproximaciones profesionales, y también supongamos que yo no sé nada de música, ¿Cuáles serían otras actividades dónde el músico puede desenvolverse profesionalmente?

**Gerardo:** ¿Cómo si fueras un alumno? (risas)

Pues, ahora sé que son más, pero, cuando éramos estudiantes, lo único que pensábamos es que íbamos a hacer era concertistas, concertistas exitosos, y que con eso se vivía, y...

Una, la experiencia, pues, de trabajar, te confrontas a que, en mi época era, pienso que ahora es más favorecido, que es diferente, pero en mi época no estaba de

## **Egreso escolar, y las primeras aproximaciones al trabajo como profesional de la música.**

¿Qué paso cuando saliste de la escuela?

“Bueno, yo salía y regresaba, yo no salí tal cual, porque, yo me tarde en titularme.

En el relato de su egreso escolar, el maestro hace un comentario que se relaciona con la entrega y la disciplina, [categoría antes señalada] “Yo... fui reiniciando la licenciatura, y comencé a tener clases magistrales y a mí me confrontaron con mis limitaciones, y técnicas, y tuve que iniciar mi carrera desde el principio, y pues eso me marco también... Y son de las cosas que pienso, también le dan un particularidad a esta carrera.”

En congruencia con su experiencia laboral, comenta, “Después, comencé a trabajar, tenía la necesidad de trabajar, comencé en la docencia, en la propia universidad, pero, en su bachillerato, hice una carrera bonita, en cierto sentido, aún sigo ahí...”

moda la cultura, una amiga mía historiadora si me comento, como en el 2000 o algo así, me voy a la cultura, historiadora, o sea, en mi época fue muy difícil, creo que también familiarmente, también, aunque había un apoyo también, había este escepticismo, este temor de que va a pasar con este que es músico.

Pero, pese a ello yo, con mis compañeros descubriendo por ejemplo que, en el ámbito de la administración de la cultura, conocí compañeros, que, tuvieron, este, eh, puestos importantes, ¿no? me los llegue a encontrar años después, eh... Tuve un colega, un compañero que también fue guitarrista de la nacional de música, nunca termino, me explicó, que haciendo su servicio social catalogando música, se quedó en opus 94, no es sólo locutor sino gerente de... un buen amigo lo aprecio mucho... y por cierto no titulado, no se ha titulado, no sé, si lo logre. Toca, también tiene un grupo de son jarocho, y ahí he visto, esa es otra de las cosas que también he visto con mi amigo, que también es productor, esa otra actividad, productor, he hizo un disco maravilloso que se llama el laberinto de la guitarra, que está propuesta, es, si de lo que puede hacer de un disco, una propuesta, un supuesto de decir que él son jarocho los sones, tienen un remanente del, de una tradición barroca...

Y que otra cosa, cuando yo inicie como docente, me di cuenta que había mucho trabajo ahí, que aunque se conocía, porque es algo que me gusta de la música, pese todo uno tiene practicas didácticas, sea instrumentista, o lo que seas, llevas esa experiencia... Y tienes aunque sea referentes de las metodologías, ¿no? o sea, y te digo porque yo en algún momento dado, yo tuve que desde la institución, entrevistar a egresados de otras escuelas donde daba cuenta de tienen una visión de reproducir, el conservatorio o la escuela profesional, en una realidad escolar, pienso yo que los egresados universitarios en otra época, pero, si no tienes una formación, tan, tan construida como instrumentista, te vas

### **a) El desarrollo profesional del músico y sus implicaciones.**

El maestro describe de manera personal, como se concibe el ámbito laboral del músico, ¿Cuáles serían otras actividades dónde el músico puede desenvolverse profesionalmente? “Pues, ahora sé que son más, pero, cuando éramos estudiantes, lo único que pensábamos es que íbamos a hacer era concertistas, concertistas exitosos, y que con eso se vivía, y...”

Comenta que hay otro problema que se encuentra en la carrera de música, “También familiarmente, también, aunque había un apoyo también, había este escepticismo, este temor de que va a pasar con este que es músico”.

El maestro continua con sus observaciones al campo laboral existente, “Pero, pese a ello yo, con mis compañeros descubriendo por ejemplo que, en el ámbito de la administración de la cultura, conocí compañeros, que, tuvieron, este, eh, en puestos importantes, ¿no?”

“Tuve un colega, un compañero que también fue guitarrista de la nacional de música, nunca termino, me explicó, que haciendo su servicio social catalogando música, se quedó en opus 94, no es sólo locutor sino gerente”

En su explicación da como ejemplo a un amigo, y comenta que otras situaciones se encuentran en la carrera y en el ámbito laboral “y por cierto no titulado, no se ha titulado, no sé, si lo logre” “Toca, también tiene un grupo de son jarocho, y ahí he visto, esa es otra de las cosas que también he visto con mi amigo, que



haciendo educador musical poco a poco, yo creo que aun siendo un concertista exitoso, si es importante también, ser un buen pedagogo, que tengas esas herramientas...

Issac Perlmann, tiene una frase que decía: "Quien enseña, aprende dos veces, se enseña a sí mismo" Parte de un proceso educativo es ver como otros, aprenden. Yo en mi propio ejercicio profesional termine haciendo funciones y haciendo una trayectoria que agradezco a la vida y que yo no me imaginaba que iba a ser eso, eh... Yo cuando respondo, si soy pues muy enfático, y si digo, yo no proyecte ser maestro, y dar clases de música en la escuela, pero, tampoco digo yo termine ahí, sino que fue algo que, no lo proyecte, tuve necesidad de trabajar.

Yo trabajaba en la música popular, que también es una fuente maravillosa, de trabajo pero era muy inestable, y si lo reconozco, yo entre trabajando con un salario, y no me caía mal, pero, me di cuenta que tenía otros potenciales y decía que me iba muy bien, que es muy importante que llegue por ejemplo a uno en la música escolar, que llegue un instrumentista, que se haga respetar con un chico y que te escuche, y que también te confrontes con otras problemáticas, que yo a partir de ese año, jamás di una clase individual de instrumento, yo era de 20 para arriba, y a partir de ahí resuélvelo, y a partir de ahí adecuar las pedagogías de la música a la realidad escolar, no solo lo digo yo también, me dio gusto escucharlo de una colega, no la conozco personalmente, pero la admiro mucho Maravilla Díaz, respecto a que el profesional de la enseñanza musical, tiene que reflexionar, articular y resignificar su metodología, en la escuela, para evitar a ese maestro que los reconozco y sigo escuchando, que dicen que la teoría no sirve para nada, ellos con su saber, ellos ni siquiera dicen eso, pero, no, pues yo con mi saber tengo suficiente para resolver las situaciones para resolver...

también es productor, esa otra actividad, productor"

Finaliza sus comentarios con lo que el mismo ha hecho "Yo trabajaba en la música popular, que también es una fuente maravillosa, de trabajo, pero, era muy inestable"

### **Panorama de la transmisión del conocimiento musical.**

El maestro, relata su experiencia en la transmisión del saber, "cuando yo inicie como docente, me di cuenta que había mucho trabajo ahí, que aunque se conocía, porque es algo que me gusta de la música, pese a todo uno tiene practicas didácticas, sea instrumentista, o lo que seas, llevas esa experiencia... Y tienes aunque sea referentes de las metodologías, ¿no?"

Menciona algunas situaciones, por las que un músico puede llegar a ser docente, "si no tienes una formación, tan, tan construida como instrumentista, te vas haciendo educador musical poco a poco" el maestro complementa con una reflexión "yo creo que aun siendo un concertista exitoso, si es importante también, ser un buen pedagogo, que tengas esas herramientas"

#### **a) Las pedagogías musicales y la realidad escolar**

Gerardo señala cual ha sido su postura ante la enseñanza musical, "Yo cuando respondo, si soy pues muy enfático, y si digo, yo no proyecte ser maestro, y dar clases de música en la escuela, pero, tampoco digo yo termine ahí, sino que fue algo que, no lo proyecte, tuve necesidad de trabajar."

También la enseñanza, es una postura ideológica ante la vida, es una postura ideológica e histórica, yo creo que el maestro debe decir yo creo en esto y no estoy de acuerdo, yo no encajo en la institución ahorita, yo llevo 20 años y me siento triste, porque... no encajo ahí, y cuando vea a mis maestros de desarrollo educativo se los voy a decir, ustedes son unos canijos porque, no me dijeron que esto iba a pasar, que me iba enfrentar a esto...

Pues escuchas a mucha gente pendeja, perdón que lo diga así, pero se casan con ciertas ideas, y tú te das cuenta de que no va por ahí,

Te menciono que se está descuidando, por lo menos en la institución, el aula, no se sabe cómo el maestro trabaja ahí, pero nadie entra al aula para ver cómo se está trabajando, por eso usan muestras, en donde usan a los alumnos como si fueran artistas en pequeño, y ya están buscando escenarios y que puedes estar bien, ¿no?

Pero, si es un trabajo honesto en donde el aula, la base, está en generar atención y te lo digo porque me tocó verlo, me invitaron a ser parte de una comisión determinadora, y me di cuenta que se van sin planeación, que improvisan, este, que creen que el alumno, es auditorio, que les intentas explicar, que si yo le explicó o hablo, y entre mas hablo yo asumo que el otro está procesando, detalles como estos, pero, es que hay toda una ideología, una postura de decir, yo te voy, vas ejecutar, este es el idioma, toca, ahí está la partitura, tócala, de verdad practícala otra vez.

Y otra cosa es pensar que el otro puede generar hasta creatividad o ideas, lo digo irónicamente. Yo mismo lo veo con mi hijo, que aprende con otra persona, pero, no lo dejo solo, porque lo más importante no es la música, lo que más importa es el otro, y si

Menciona, cuáles han sido para el, obstáculos en la misma enseñanza, “te confrontes con otras problemáticas, que yo a partir de ese año, jamás di una clase individual de instrumento, yo era de 20 para arriba, y a partir de ahí resuélvelo, y a partir de ahí adecuar las pedagogías de la música a la realidad escolar”,

Gerardo, parafrasea y menciona a “Maravilla Díaz, respecto a que el profesional de la enseñanza musical, tiene que reflexionar, articular y resignificar su metodología, en la escuela”

Finaliza desde una reflexión personal, “También la enseñanza, es una postura ideológica ante la vida, es una postura ideológica e histórica, yo creo que el maestro debe decir yo creo en esto y no estoy de acuerdo, yo no encajo en la institución ahorita, yo llevo 20 años y me siento triste, porque... no encajo ahí,”

### **b) Dificultades en la enseñanza musical**

Gerardo, hace un recorrido de las problemáticas que el encuentra en la transmisión del saber, “Te menciono que se está descuidando, por lo menos en la institución, el aula, no se sabe cómo el maestro trabaja ahí, pero nadie entra al aula para ver cómo se está trabajando, por eso usan muestras, en donde usan a los alumnos como si fueran artistas en pequeño, y ya están buscando escenarios y que puedes estar bien, ¿no?”

El da a grandes rasgos alternativas en su práctica, “Pero, si es un trabajo honesto en donde el aula, la base, está en generar atención”

Otra problemática, con la que se ha topado, “me di cuenta que se van [los

está fallando lo deajo y digo deajo que el falle y es que es muy importante lo que haces con un alumno o con un hijo...

**Jany:** Desde, esta perspectiva, ¿Cómo describirías tu experiencia en la transmisión del conocimiento?

**Gerardo:** Pues, aún sigue siendo una experiencia, que da temor, hay una palabra, que bueno, a mí me gusta mucho, que es el ciclo de vida, ciclo de vida del docente, que también, creo se reflexiona poco, y que es diferente cuando yo empecé ¿Si? A actualmente.

El aula, yo pienso que es un espacio, al que yo respeto mucho como un o más, que un escenario, es más que esto, porque esos son 20 sujetos con expectativas, con construcciones sociales de la música, diferentes a la tuya, porque pienso que también son construcciones de ellos y sus papas, yo también doy clases de educación básica, entonces son eh... pienso, también en la otra parte, que sin los programas, el guion que hay, y lo pienso también en el sentido de las negociaciones. Pero ante todo pienso que es un estado en el que todos tienen que ser felices, en donde el docente... tiene derecho a ejercer su faceta de creador, ¿no? Pero, también, no, que ellos también lo son, no como ejecutores, de van a ejecutar mi obra, pienso en resaltar más los procesos...

En la escuela se le exige mucho al docente resultados y en la música, peor, resultados son obvios, numeritos, o sea, y cuidado porque también, puedes hacerte mañoso, hay tácticas, hay trampas, ¿No? como docente también aprendes a engañar y es muy fácil, en todos los escenarios sociales, en la escuela no es la excepción, el engaño, yo lo veo continuamente, en los escenarios escolares, muchos jóvenes docentes, nacimos con parámetros por ejemplo te voy a mencionar uno que nos marcó, Lechek Zabadca, es decir, el por ejemplo ha

maestros] sin planeación, que improvisan, este, que creen que el alumno, es auditorio, y entre más hablo yo asumo que el otro está procesando, detalles como estos, pero, es que hay toda una ideología,”

### **Experiencia de vida ante la transmisión del conocimiento**

¿Cómo describirías tu experiencia, en la transmisión del conocimiento? “Pues, aún sigue siendo una experiencia, que da temor, hay una palabra, que bueno, a mí me gusta mucho, que es el ciclo de vida, ciclo de vida del docente”

Describe cómo percibe, el aula, “yo pienso que es un espacio, al que yo respeto mucho como uno o más, que un escenario, es más que esto, porque esos son 20 sujetos con expectativas, con construcciones sociales de la música, diferentes a la tuya, porque pienso que también son construcciones de ellos y sus papas”

El maestro nos comparte, su ideal de transmisión del saber “Pero, ante todo pienso que es un estado en el que todos tienen que ser felices, en donde el docente... tiene derecho a ejercer su faceta de creador, ¿no?, pienso en resaltar más los procesos...”

### **a) Obstáculos en la transmisión del conocimiento**

Gerardo nos señala cuales son para el las problemáticas, “En la escuela se le exige mucho al docente resultados, y en la música, peor”

Resalta, los obstáculos con los que se ha topado, “como docente también aprendes

triunfado, ¿No?... Se lleva a los alumno a los confines del mundo, ¿No? y son famosos ¿No? pero cuidado, si pero, ¿qué hay detrás de ello, y si no sales? ¿No vales? Yo me preguntaría Actualmente, ¿No tiene valor? Ese creo que es un riesgo, Christofer Small, me dio gusto cuando yo lo leí, yo, yo sé que es una entrevista y no quiero reproducirte teoría, cuando yo lo leo, y te conectas con algo que tú ya viviste de algún modo, y el identificaba esta parte donde el... el músico, tiende a ejecutar posiciones frustradas; como importante ahora en la escuela, en los grupos musicales, lo que no hizo, pues ahora lo va a ser a través de ellos, yo pienso que es un riesgo que hay que cuidar.

**Jany:** ¿Eso entraría dentro de las problemáticas que tú encuentras, en tu práctica? ¿Cuáles son tus propias problemáticas, las que tú has vivido al dar clases?

**Gerardo:** Pues, la primera que yo veo, es que estoy lleno de horas, y eso es una contradicción mía, trabajo 52 horas a la semana, y trabajo más que cuando empecé, me hago más grande y trabajo más, pero estoy cada vez más preparado, me preparo siempre y tengo que trabajar más para brindarle a mi familia, a mí las cosas que necesito, hago lo humanamente posible, para no traicionar mi ideología, mis principios y mi honestidad, pero, esa es una realidad que también... actualmente, pues, forma parte de mi cotidianidad ¿No?

**Jany:** Si tu tuvieras la oportunidad de decirle a alguien que va enseñar, o que quiere enseñar música, de darle un consejo, ¿Qué le podrías decir?

**Gerardo:** Que no deje de prepararse... que en arte, la enseñanza es una disciplina por sí misma y si ser un buen ejecutante, me llevo mucho respeto, pero, me llevo muchos años de mi vida, pero, la enseñanza es una nueva disciplina, la que tiene que dedicarle como un instrumento... hacer reflexión, ser amable con uno mismo, no exigirse tanto, también

a engañar y es muy fácil, en todos los escenarios sociales, en la escuela no es la excepción, el engaño, yo lo veo continuamente, en los escenarios escolares”

En relación a esta problemática, nos da un referente personal “por ejemplo, te voy a mencionar uno que nos marcó, Lechek Zabadca, es decir, el por ejemplo, ha triunfado, ¿No?... Se lleva a los alumnos a los confines del mundo, ¿No? y son famosos ¿No?, pero, cuidado, si, pero, ¿qué hay detrás de ello, y si no sales? ¿No vales? Yo me preguntaría Actualmente, ¿No tienes valor?”

Estas fueron las problemáticas que él ha vivido, ¿Cuáles son tus propias problemáticas, las que tú has vivido al dar clases?

“Pues, la primera que yo veo, es que estoy lleno de horas, y eso es una contradicción mía, trabajo 52 horas a la semana, y trabajo más que cuando empecé, me hago más grande y trabajo más, pero estoy cada vez más preparado, me preparo siempre”

Señala también, el factor económico, como un problema “y tengo que trabajar más para brindarle a mi familia, y a mí las cosas que necesito, hago lo humanamente posible, para no traicionar mi ideología, mis principios y mi honestidad, pero, esa es una realidad que también... actualmente, pues, forma parte de mi cotidianidad ¿No?”

solemos vivir en entornos de exigencia, y eso no es tan bueno.

Existe, un desarrollo como humano, saber que también la vida cuenta, que le diría, le diría esto: que su trabajo es solo eso, cuando yo tenía un tiempo que estuve en gestión, como jefe de departamento, era muy desgastante, fue una etapa en la que me maltrataron mucho, fue donde más me maltrataron, ni como maestro, si no, como sirviente, la gente imagina que estas en un cargo de poder, pero, no, y yo llegaba, y hablaba de cosas del trabajo a un amigo, y entonces el me contenía y decía bueno a ver ¿Y la familia? ¿Y tu hijo? ¿A ver cómo va esto? Y yo que el trabajo... Y me decía si Gerardo, pero es solo trabajo... Si es curioso.

Yo acudo a referentes de la vida, que me marcaron, hay cosa que yo no veo en lo profesional; si yo no hubiera visto en la vida, si yo no hubiera tenido la experiencia del dolor, ¿si?

Yo me titule, fui jefe de un departamento, hice una maestría, a partir de la paternidad, fue una etapa de crecimiento, donde, no todas las etapas de mi vida han sido así, pero, estos momentos donde la vida te pone a prueba, también empujan hacia querer crecer.

Pienso que de eso se trata, no ser tan... Esperar tantas cosas, sino solamente ser, que le encuentres algo razonable, y una tesis es un buen pretexto, para crecer, enseñar lo es también, a tanto caos que hay, a tanto sufrimiento, es decir, dolor innecesario, que nos gusta hacer, tanto a nosotros los humanos, entonces o seguir después del dolor puedes elegir seguir sufriendo. Rencontrar una justificación estética.

**Jany:** Bueno, creo que con esta reflexión, podemos cerrar bastante bien, con estos pretextos para crecer te agradezco mucho pues también analizo cuestiones personales, quisieras decir algo como comentario final,

## **b) Perspectiva de vida en la enseñanza musical**

¿Si tú tuvieras la oportunidad de decirle a alguien que va enseñar, o que quiere enseñar música, de darle un consejo, ¿Qué le podrías decir?

“Que no deje de prepararse... que en arte, la enseñanza es una disciplina por sí misma y si ser un buen ejecutante, me llevo mucho respeto, pero, me llevo muchos años de mi vida, pero, la enseñanza es una nueva disciplina, la que tiene que dedicarle como un instrumento... hacer reflexión, ser amable con uno mismo, no exigirse tanto, también solemos vivir en entornos de exigencia, y eso no es tan bueno”

Concluye y nos dice que “Yo acudo a referentes de la vida [en la transmisión del saber], que me marcaron, hay cosa que yo no veo en lo profesional; si yo no hubiera visto en la vida”

por mi cuenta sería todo. Te agradezco mucho esta charla.

**Gerardo:** Creo que ya hable de más, (risas) espero que te sirva, y bueno...

**Jany:** muchas gracias.

#### 4. Cuadro de categoría de la entrevista 4

<b>CATEGORÍAS</b>	<b>PÁGINAS</b>
<b>Formación inicial del músico</b>	2
<b>Formación profesional en la carrera de música</b>	3
a) La entrega y la disciplina musical	3y2
b) Como concibe el músico la transmisión del conocimiento desde su propia formación en la carrera	3y4
c) Obstáculos en la transmisión del saber musical, desde la formación	4
<b>Egreso escolar, y las primeras aproximaciones al trabajo como profesional de la música</b>	5
a) El desarrollo profesional del músico y sus implicaciones	6 y 7
<b>Panorama de la transmisión del conocimiento musical</b>	7
a) Las pedagogías musicales y la realidad escolar	8
b) Dificultades en la enseñanza musical	8
<b>Experiencia de vida ante la transmisión del conocimiento</b>	9
a) Obstáculos en la transmisión del conocimiento	9 y 10
b) Perspectiva de vida en la enseñanza musical	10

## Resumen de categorías de la entrevista 4

Conforme, a la información, que se pudo recabar, en la entrevista del maestro, las categorías y subcategorías se resumen de esta forma:

### Formación inicial del músico

El entrevistado relata cómo fueron sus experiencias, desde que inició sus estudios musicales, en el nivel infantil, por ejemplo con los problemas a los que se enfrenta un niño que convive con chicos de otra edad, en la misma asignatura. De igual forma, describe, también, las circunstancias de aprendizaje que vivió en el ciclo inicial. El trato que recibía de los maestros y las implicaciones de tener una transmisión que dependía, muchas veces del temperamento de los docentes y las expectativas de talento, que se esperan del alumno en la carrera musical. El entrevistado, reconoce, que pese a todas estas situaciones, si tuvo un acercamiento a la música y pudo disfrutar de ello.

### Formación profesional en la carrera de música

Aquí el maestro, narró su trayectoria académica profesional. El entrevistado, comparte su perspectiva personal de como vivió la carrera musical “no sé, yo relaciono a la música, más que como cualquier otra disciplina, con un apasionamiento; con esta entrega”. (p.3) Dentro de la categoría de formación profesional musical, y desde el entrevistado subrayo tres subcategorías, que la complementan: a) La entrega y la disciplina musical, “recuerdo, que era una actividad en donde, eras, o representabas el tiempo que estudiabas”. (p.4) El entrevistado, hace una descripción, de cómo percibe la preparación superior musical, “yo lo recuerdo también como una carrera muy agotadora en ese sentido, de que se invierte mucho, la familia, los recursos, el costo mismo de un instrumento, el tiempo que sacrificas por trabajar por dinero, también tienes que dividirlo, en la práctica del instrumento.” (p.4) El entrevistado, reflexionó acerca de la forma en que se ve al músico, “entiendo al profesional de la música; que se le señala como muy disciplinario, ¿Pero cómo no lo va ser? Si tiene que dedicarle horas a hacer propio un instrumento, como si fuera una extensión de su cuerpo”. (p.5) Describe el esfuerzo de estudiar la carrera musical y lo relaciona con una metáfora [para] “ejecutar un extracto tiene que dominarlo de tal manera como si fuera, su respirar, o levantar un brazo”. (p.5) b) ¿Cómo concibe el músico la transmisión del conocimiento desde su propia formación en la carrera? El maestro Gerardo señala, algunas de sus experiencias positivas en la formación. “La gente que yo percibía que era feliz haciendo lo que hacía, también, lo transmitía en su práctica docente...” (p.5)

También mencionó el lado negativo, que experimento desde la formación profesional, “Yo recuerdo haber tenido un profesor que nos maltrataba, no nos explicaba los procedimientos de una audición, o de afinación, pero si nos regañaba y nos decía que no servíamos para la carrera.” (p.3) El entrevistado da un ejemplo del procedimiento de enseñanza que vivió con un profesor “Su clase, se concentraba en hacer dictados y a la parte de diagnósticos y procedimientos” (p.3) El entrevistado, desde su experiencia nos da su opinión, con respecto a una problemática que se puede presentar en la formación profesional. “creo es muy determinante, que si el maestro la está pasando mal, no está disfrutando de lo que está haciendo, pues también va a transmitir o va a convertir su experiencia, en una experiencia poco gozosa, también para los estudiantes”. (p.4) c) Obstáculos en la transmisión del saber musical ¿De qué depende, [que los músicos] no disfruten de la parte docente? “Yo pienso que de sus limitaciones, yo pienso que también la preparación determina mucho, eso...” (p.5) En esta subcategoría, el entrevistado da su opinión de los obstáculos que el percibe, en la enseñanza musical, “Que un maestro, sin el tener las herramientas, también pienso que no lo va a disfrutar, pues lo transmite a los alumnos y puede ser esa la razón, no tiene los elementos para compartir...” (p.5)

### **Egreso escolar, y las primeras aproximaciones al trabajo, como profesional de la música.**

Aquí, el profesor nos relata como fue su salida de la escuela, y menciona las confrontaciones que se pueden tener en la carrera musical, como ejemplo el mencionó: “me confrontaron con mis limitaciones, y técnicas, y tuve que iniciar mi carrera desde el principio, y pues eso me marco también... Y son de las cosas que pienso, también le dan un particularidad a esta carrera” (p.5) En congruencia con su experiencia laboral, comenta, “Después, comencé a trabajar, tenía la necesidad de trabajar, comencé en la docencia” (p.6) En relación al egreso escolar se señala una subcategoría: a) El desarrollo profesional del músico y sus implicaciones. Aquí el profesor menciona algunas de las formas de trabajo que el músico puede ejercer: Locutor, y trabajo administrativo “Tuve un colega, un compañero que también fue guitarrista, me explicó, que haciendo su servicio social catalogando música, se quedó en opus 94, no es sólo locutor, sino gerente” (p.6), Administración de cultura “yo, con mis compañeros descubriendo por ejemplo que, en el ámbito de la administración de la cultura”, productor “es otra de las cosas que también he visto con mi amigo, que también es productor, esa otra actividad, productor” (p.7) Finaliza sus comentarios con lo que el mismo ha hecho “Yo trabajaba en



la música popular, que también es una fuente maravillosa de trabajo, pero, era muy inestable” (p.7)

### **Panorama de la transmisión del conocimiento musical.**

Desde esta categoría, el maestro de música, relata su experiencia en la transmisión del saber, “cuando yo inicie como docente, me di cuenta que había mucho trabajo ahí” (p.7) Menciona algunas situaciones, por las que un músico puede llegar a ser docente, “si no tienes una formación, tan, tan construida como instrumentista, te vas haciendo educador musical poco a poco”(p.7), el maestro complementa con una reflexión “yo creo que aun siendo un concertista exitoso, si es importante también, ser un buen pedagogo, que tengas esas herramientas...”(p.7) De esta reflexión se desprende la primera de dos subcategorías relacionadas al panorama de la enseñanza musical: a) Las pedagogías musicales y la realidad escolar, El profesor nos señala cual ha sido su postura ante la enseñanza musical, “si digo, yo no proyecte ser maestro, y dar clases de música en la escuela, pero, tampoco digo yo termine ahí, no lo proyecte, tuve necesidad de trabajar.” (p.8)

Menciona, cuáles han sido para él, obstáculos en la misma enseñanza, “te confrontes con otras problemáticas, y a partir de ahí resuélvelo, y a partir de ahí a adecuar las pedagogías de la música a la realidad escolar” (p.8) Gerardo, parafrasea y menciona a “Maravilla Díaz, respecto a que el profesional de la enseñanza musical, tiene que reflexionar, articular y resignificar su metodología, en la escuela” (p.8) Finaliza los comentarios relacionados, desde una reflexión personal, “También la enseñanza, es una postura ideológica ante la vida, es una postura ideológica e histórica”. (p.8)

La otra subcategoría se presenta como: b) Dificultades en la enseñanza musical. El maestro de música, hace un recorrido de las problemáticas que el encuentra en la transmisión del saber, “nadie, entra al aula para ver cómo se está trabajando, por eso usan muestras, en donde usan a los alumnos como si fueran artistas en pequeño, y ya están buscando escenarios y que puedes estar bien, ¿no?” Otra problemática, con la que se ha topado, “me di cuenta que se van [los maestros] sin planeación, que improvisan, este, que creen que el alumno, es auditorio” (p.9)

## **Experiencia de vida ante la transmisión del conocimiento musical.**

En la última parte de su relato el profesor, describe como ha sido su experiencia como maestro de música ¿Cómo describirías tu experiencia, en la transmisión del conocimiento? “Pues, aún sigue siendo una experiencia, que da temor, hay una [frase], que bueno, a mí me gusta mucho, ciclo de vida del docente” De igual forma desde su propia trayectoria como profesor, describe cómo percibe, el aula, “yo pienso que es un espacio, al que yo respeto mucho, como un, o más, que un escenario”

El maestro nos comparte, su ideal de transmisión del saber “Pero, ante todo pienso que es un estado en el que todos tienen que ser felices, en donde el docente... tiene derecho a ejercer su faceta de creador, ¿no?, pienso en resaltar más los procesos...”

De esta categoría final se desprenden a su vez dos subcategorías que son:

a) Obstáculos en la transmisión del conocimiento, Gerardo nos señala cuáles son para él las problemáticas, “En la escuela se le exige mucho al docente resultados, y en la música, peor” Resalta, los obstáculos con los que se ha topado, “como docente también aprendes a engañar y es muy fácil, en todos los escenarios sociales, en la escuela no es la excepción” p.10) En relación a esta problemática, nos da un referente personal “por ejemplo, te voy a mencionar uno que nos marcó, Lechek Zabadca, es decir, el por ejemplo, ha triunfado, ¿No?... Se lleva a los alumnos a los confines del mundo, ¿No? y son famosos ¿No?, pero, cuidado, sí, pero, ¿qué hay detrás de ello, y si no sales? ¿No vales? Yo me preguntaría Actualmente, ¿No tienes valor?”

Desde sus propias problemáticas él nos comenta algunas: “Pues, la primera que yo veo, es que estoy lleno de horas, y eso es una contradicción mía” (p.10) Señala también, el factor económico, como un problema “y tengo que trabajar más para brindarle a mi familia, y a mí las cosas que necesito”, ya hacia el cierre de la entrevista, el maestro menciona su proceder “hago lo humanamente posible, para no traicionar mi ideología, mis principios y mi honestidad, pero, esa es una realidad que también... actualmente, pues, forma parte de mi cotidianidad” (p.11) Para concluir la categoría se complementó con la última subcategoría que fue: b) Perspectiva de vida en la enseñanza musical ¿Si tú tuvieras la oportunidad de decirle a alguien que va enseñar, o que quiere enseñar música, de darle un consejo, ¿Qué le podrías decir? “Que no deje de prepararse... que en arte, la enseñanza es una disciplina por sí misma y si ser un buen ejecutante, me llevo mucho respeto, pero, me llevo muchos años de mi vida, pero, la enseñanza es una nueva disciplina, la que tiene que dedicarle como un instrumento... “(p.11) Concluye y nos dice que

“Yo acudo a referentes de la vida [en la transmisión del saber], que me marcaron, hay cosas que yo no veo en lo profesional; si yo no hubiera visto en la vida” (p.11)

**1. Ficha básica de la entrevistada**

(Datos biográficos)

Sexo: Femenino

Edad: 32

Estado civil: Soltera

Situación profesional:

- a) Grado escolar máximo: Licenciatura (10 años de duración)
- b) Formación profesional: Licenciada en instrumentista clásico; especialidad arpa
- c) Situación laboral en el campo educativo: Docente de música en todos los niveles de educación básica.
- d) Experiencia laboral en escuelas particulares y de gobierno: 15 años frente a grupo y en talleres.

**2. Ficha de la entrevista**

Fecha: 14 de Noviembre de 2017

Hora: 17:30

Numero de entrevista: 6

Condiciones de entrevista: grabación de audio

Duración: 1:14 (una hora con catorce minutos)

**3. Descripción del contexto**

La plática se realizó, en casa de la entrevistada, el ambiente fue favorable pues Eblin Ruan, (la entrevistada) se mostró siempre cooperadora, en sintonía con el tema y en disposición de hablar, acerca de su experiencia en la transmisión del conocimiento musical, el espacio fue propicio, pues la entrevistada se encontraba sola en su hogar, y la charla se dio de manera natural, al final, no hubo percances.

Entrevista	Observaciones

**Jany:** Me encuentro en casa de Eblin Ruan Gurrero, que es licenciada instrumentista clásica con especialidad en arpa de pedales, es una persona muy emprendedora, musicalmente hablando, nuestra entrevistada, tiene, ya una trayectoria considerable en el asunto docente o de transmisión del saber musical, aunado a que es creadora musical individual y colectivamente.

**Jany:** Creo que lo primero que te preguntaría, sería ¿cómo fue tu formación profesional en música y si recuerdas alguna experiencia positiva o negativa que te haya marcado en tu proceso académico?

**Eblin:** ¿Cómo fue mi formación profesional musical? bueno mi formación profesional musical, fue desde muy pequeña, me gustaba, pues, tocar instrumentos, cantar, ¿no? o sea agarraba el pandero, agarraba, lo que hiciera sonido que tuviera en mi casa ¿no? y un poco con mis hermanos (risas) mi mamá no nos callaba, entonces, este, íbamos al coro de la iglesia cuando éramos pequeños, yo creo que es mi primer acercamiento a la música, y en la secundaria... pues un maestro de la secundaria me empezó a dar guitarra, de ahí que empecé con la guitarra, como a los 12, 13 años, empecé a aprender guitarra, después, un primo me enseñó un poquito más de guitarra.

Posteriormente ingreso como a un centro cultural, tomando clases de guitarra y ya una vez estando en el centro cultural tomando clases de guitarra me empieza a interesar ya como la música más formalmente ¿No? No era ya de, cómo que de niña lo vivía más como de juego, pero, como que pues ya en la secundaria pasando ya casi a la prepa en ese cambio, como de nivel, fue que me intereso más la música y entonces pues yo misma, no le comento nada a mis papas, ni nada, si no que yo me informo, y pienso hay pues quiero estudiar en una escuela de música formal, y entonces pues yo solita fui,

### **Primeros encuentros con la música**

La entrevistada, menciona que como parte de su formación musical, ella tuvo sus primeros acercamientos musicales en la infancia, jugando y en distintas actividades que realizaba con su familia,

“me gustaba, pues, tocar instrumentos, cantar, ¿no? o sea agarraba el pandero, agarraba, lo que hiciera sonido que tuviera en mi casa ¿no? y un poco con mis hermanos” continua y platica que “íbamos al coro de la iglesia cuando éramos pequeños, yo creo que es mi primer acercamiento a la música”

La entrevistada nos cuenta que ella empezó con la guitarra, en la secundaria y posteriormente en un centro cultural.

“pues un maestro de la secundaria me empezó a dar guitarra” prosigue y relata que “Posteriormente ingreso como a un centro cultural, tomando clases de guitarra y ya una vez estando en el centro cultural tomando clases de guitarra me empieza a interesar ya como la música más formalmente”

estaba becada en la secundaria, con mi beca voy y pago el examen de la Superior de Música del INBA, y pues la verdad, cuando yo llegue a hacer el examen, yo estaba en clases de guitarra ¿No? perdón, tomaba clases de guitarra, pero... pues mi maestro de guitarra siempre decía que como que a las mujeres no las querían en guitarra, como que hay un poco de estigma con eso, como un poco de genero con el instrumento, hay instrumentos que se dicen esto son más de hombres estos son más de mujeres, ¿No? y bueno generalmente la guitarra se asocia más aun hombre ¿No? al género masculino, más que a una mujer y pues no sé si es un poco nuestro país, un poco pues los tiempos, o a la mejor la creencia de maestros ¿No? yo no o averigüé por mí misma, solo me explico que a las mujeres no las quieren en guitarra.

Entonces cuando llego y veo así como la lista de los instrumentos que me podía como inscribir, ¿No? yo dije hójole, pues, si no es guitarra pues algo que tenga cuerdas y punteadas ¿No? o sea que como que se asemeje más a la guitarra; y pues había arpa, tons [sic] pues realmente lo que yo quería estudiar era chello, mi tirada era estudiar violoncello, me gustaba mucho el chello, más allá de la guitarra, o sea la guitarra como que fue mi primer acercamiento, pero, no era así como el instrumento que quería estudiar, yo quería chello, y de hecho fui a hablar con una maestra y todo y me dijo no, pues, ve a tomar clases particulares y después haz tu examen aquí. Y en arpa, pues, casualmente, este, bueno, yo me inscribo al examen y pienso, bueno el arpa tiene cuerdas punteadas, la guitarra también, pues algo ha de haber de igual ¿No? no escogí ningún otro instrumento pues porque, la verdad no conocía todos esos instrumentos, ni había tenido un acercamiento, pero que lo que había tocado alguna vez en mi vida era Flauta, guitarra, o piano, no había como tenido acceso o visto otros instrumentos, a lo mejor de lejos pero no sabía muy bien, pues el arpa pues no se me sonó conocida, pero, a su vez pues yo tenía en la imagen de mi

### **La elección del instrumento en la carrera musical**

La profesora y arpista, nos comenta como fue su camino en la elección del instrumento y nos platica también que existen ciertos criterios de genero de acuerdo al instrumento musical “hay instrumentos que se dicen esto son más de hombres estos son más de mujeres, ¿No? y bueno generalmente la guitarra se asocia más aun hombre ¿No?”

Más adelante comenta porque decidió estudiar arpa, ya en vías de la formación profesional y cuáles fueron sus planes originales, en esta decisión, “mi tirada era estudiar violoncello, me gustaba mucho el chello, más allá de la guitarra”

La entrevistada, recuerda cómo fue que finalmente llego al arpa, “yo me inscribo al examen y pienso, bueno el arpa tiene cuerdas punteadas, la guitarra también, pues algo ha de haber de igual ¿No?”

De igual forma reconoce, que cuando llego a la escuela, ella no tenía mucho conocimiento de los distintos instrumentos “no escogí ningún otro instrumento pues porque, la verdad no conocía todos esos instrumentos, ni había tenido un acercamiento, creo que lo que había tocado alguna vez en mi vida era Flauta, guitarra, o piano, no había como tenido acceso o visto otros instrumentos, a lo mejor de lejos pero no sabía muy bien”

cabeza la del arpa jarocho, o sea de la estampa de la lotería, de los sones jarochos, de la bamba, de todo lo que se te viene a la mente cuando, pues cunado vez un arpa o te dicen la palabra arpa o sea como en nuestro país.

Si entonces, bueno te hacen dos exámenes, uno teórico – práctico, creo que es lo que me parece y uno ya como de instrumento. Yo recuerdo que en el teórico practico, pues me pusieron a cantar unas cosas hacían unos ritmos y te ponían una grabación, como en un grupo y la verdad en ese examen nunca supe si Salí bien, si no sólo creo que en ese examen si los pasabas con más de ocho podías hacer el de instrumento o algo así, total que creo que si pase ese examen y fui al examen de instrumento.

Cuando voy al examen de instrumento mi maestro de guitarra me aconseja llevar mi guitarra, o sea si era un examen de arpa pero me dijo llévate tú guitarra y le tocas algo a la maestra, bueno, entonces, prácticamente que mi examen de arpa, de instrumento, lo toque, pues con guitarra, había una maestra que se llamaba Mabel, cuando yo entro al salón yo tenía como, todavía no cumplía quince años y pues yo vi el arpa, un instrumento enorme, dorado, impresionante ¿No?, la verdad si fue algo que me impresiono muchísimo, recuerdo que creo habíamos cuatro chicas, haciendo el examen, y no recuerdo quienes eran, pero, lo cierto es, que todas ellas si ya tocaban algo, yo era la única que no tocaba nada; o sea no sabía nada de arpa.

La maestra pues nos mete al salón a las cuatro, nos indica que vamos a tocar y por imitación nos dice pues toquen lo que yo toco. Este pues yo veía que las chavas, como que movían algo en los pies y dije que le mueven al arpa ¿No? por abajo y no se veía nada porque del otro lado no se veía nada y hasta que llego y mi sorpresa es que tenía pedales el arpa y no uno ni dos si no como 7. Entonces fue como muy impresionante el primer acercamiento con el

### **a)El proceso de selección en una escuela profesional de música**

La maestra de música, nos platica a grandes rasgos como fue su recorrido en al ingresar a la escuela de música, “Si, entonces, bueno, te hacen dos exámenes, uno teórico – práctico, creo que es lo que me parece y uno ya como de instrumento. Prosigue en su relato y comenta “Yo recuerdo que en el teórico practico, pues me pusieron a cantar unas cosas hacían unos ritmos y te ponían una grabación, como en un grupo”

La entrevistada, continua con sus comentarios acerca del proceso de selección, “en ese examen si los pasabas con más de ocho podías hacer el de instrumento” y también nos platica como se queda finalmente en arpa como su instrumento formal “y pues yo vi el arpa, un instrumento enorme, dorado, impresionante ¿No?, la verdad si fue algo que me impresiono muchísimo”

### **b) Primeras ideas acerca de la transmisión musical.**

Eblin, continua con el relato de sus inicios en la formación musical “Y pues, bueno salen los resultados y creo que la maestra, fue a la única que acepto, pero, nunca le pregunte porque fui la única” y

arpa; pues fue maravilloso a su vez, porque nunca había visto un arpa de pedales, tan grande dorada, hermosa, y un sonido pues angelical ¿No?

Y pues bueno salen los resultados y creo que la maestra, fue a la única que acepto, pero, nunca le pregunte porque fui la única, pero, a la mejor es porque, bueno ahora que soy maestra, ya después te das cuenta que muchas veces es mejor empezar de cero a enseñar, que después ir quitando técnicas o malos hábitos de otra gente, o ya mescolanza de diferentes técnicas. Entonces creo yo, mi teoría es que la maestra, eso sí bueno yo le dije a la maestra que pues me encantaba el arpa que quería tocar el arpa la verdad mentí un poco, porque o sea si me gustaba el arpa pero le dije es el instrumento de mi vida y es maravilloso aunque yo en la cabeza tenía pensado pasarme a chello ¿No?

Porque en ese entonces inscribiéndote en la Superior, te podías pasar al instrumento que quisieras, ya inscrita. Entonces creo que por eso la maestra me eligió, porque en arpa estaba en ceros. Y pues así empieza mi historia en la formación, estuve un año en la escuela superior de música del INBA.

Posteriormente, pues, mis compañeras y mucha gente me decían que la mejor maestra estaba en la Nacional de música de la UNAM y mi mismo maestro de guitarra también me aconsejo pasarme con Lidia Tamayo en la Escuela Nacional de Música. Este pues igualmente, hago el examen al siguiente año y me decían que la maestra Lily tenía muchísima demanda y que casi no aceptaba alumnos, y no sé si fue suerte, pero fui, ya toque una pieza que me enseñó la maestra Mabel, piezas muy pequeñas porque tenía un año tocando. Pero bueno, la maestra me enseñó bien la técnica me puso bien los dedos en el arpa, entonces hablo con la maestra Lily y fue sencillo entrar con ella, ahí hice el propedéutico y posteriormente estudio con la maestra Janet Paulus, con quien concluyo la licenciatura en la Escuela Nacional de Música.

hace mención de como percibía la actitud de la maestra de instrumento, “pero, a la mejor es porque, bueno ahora que soy maestra, ya después te das cuenta que muchas veces es mejor empezar de cero a enseñar, que después ir quitando técnicas o malos hábitos de otra gente, o ya mescolanza de diferentes técnicas” continua y explica, “Entonces creo que por eso la maestra me eligió, porque en arpa estaba en ceros” Finaliza su comentario y dice, “Y pues así empieza mi historia en la formación, estuve un año en la escuela superior de música del INBA”

### **c) Duración de la carrera musical**

La entrevistada señala, que por recomendaciones decide el cambio de institución y de maestro “me decían que la mejor maestra estaba en la Nacional de música de la UNAM” finalmente se cambia y nos comenta “hice el propedéutico y posteriormente estudio con la maestra Janet Paulus, con quien concluyo la licenciatura en la Escuela Nacional de Música”.

Nos platica cuánto tiempo lleva concluir la profesión musical, “Y pues, estuve un año, en medio superior, en la Escuela Superior y tres años de prope en la Nacional, y otros cinco de licenciatura, y tarde en titularme como dos años más”

### **Dificultades en relación al arpa de pedales.**



Y pues estuve un año de medio superior, en la Escuela Superior y tres años de prope en la Nacional, y otros cinco de licenciatura, y tarde en titularme como dos años más, en el sentido de estaba preparando mi trabajo de titulación, y pues esperando un montón de cosas, esperando también a tener un arpa, pues, porque a la mejor si yo hubiera sabido lo caro que era el arpa de pedales o las inclemencias que tienes este instrumento, quizás a lo mejor no hubiera elegido ese instrumento, claro en el momento fue fácil elegir ese instrumento porque, digamos que la escuela te da la facilidad de comprártelo, yo no sé si en ese momento a mis catorce años, o no sé si mis papas me hubieran querido comprar un chello, o un fagot, un clarinete que son instrumentos más caros ¿No? bueno no son tan caros como el arpa, pero en ese momento no tenía dinero, ni era solvente, entonces no sé si mis papas hubieran podido comprar uno de estos instrumentos así. Pero para mí fue como que la cosa más sencilla en ese momento pues porque el instrumento te lo prestaban en la escuela entonces yo ingrese a la escuela y en las escuelas me prestaban el arpa, el instrumento, bueno pues después me entero de lo que cuesta el arpa y pues son muy caras, que es muy pesada, que no la venden en México, que hay que traerla, que hay que pagar muchos impuestos por dejarla que entre al país, y entonces por eso tarde en titularme porque decía pues no me puedo titular sin tener un arpa, y de ahí viene mi necesidad de trabajar y de dar clase, por la cuestión de comprar un arpa. Yo sabía que mis papas no tenían las condiciones de compararme un arpa que costaba \$200, mil o \$300 mil pesos y te hablo en pesos pero en realidad se paga en dólares.

Gaste mucho en impuestos pues la traje por la vía legal. Pues porque algunos compañeros pasaron sus arpas de manera ilegal. Todos los arpistas mexicanos que han traído su arpa, tienen su propia historia, de cómo adquirió su arpa. Y así, entonces esta es la mayor razón, de porque ingreso a dar

La profesora y arpista nos comenta cuales son algunas de las problemáticas que se tiene al estudiar el arpa de pedales, “porque a la mejor si yo hubiera sabido lo caro que era el arpa de pedales o las inclemencias que tiene este instrumento, quizás a lo mejor no hubiera elegido ese instrumento” también comenta “en el momento fue fácil elegir ese instrumento porque, digamos que la escuela te da la facilidad de comprártelo” Recuerda la razón por la decide quedarse en este instrumento, “para mí fue como que la cosa más sencilla, en ese momento, pues, porque el instrumento te lo prestaban en la escuela”

Continua describiendo las problemáticas que encuentra “bueno pues después me entero de lo que cuesta el arpa y pues son muy caras, que es muy pesada, que no la venden en México, que hay que traerla, que hay que pagar muchos impuestos por dejarla que entre al país”

La entrevistada nos habla de los costos del instrumento en particular “un arpa que costaba \$200, mil o \$300 mil pesos y te hablo en pesos pero en realidad se paga en dólares.” Nos platica también del proceso que se vive para adquirir un instrumento como este “Gaste mucho en impuestos pues la traje por la vía legal” continúa y narra que “algunos compañeros pasaron sus arpas de manera ilegal. Todos los arpistas mexicanos que han traído su arpa, tienen su propia historia, de cómo adquirió su arpa” Nos comenta, que este asunto se relaciona con su incursión en el trabajo. “y entonces por eso tarde en titularme porque decía pues no me puedo titular sin tener un arpa, y de ahí viene mi necesidad de trabajar y de dar clase, por la cuestión de comprar un arpa” finaliza el comentario y dice: “entonces esta es la mayor razón, de porque ingreso a dar clases, clases en primaria, de música, yo

clases, clases en primaria de música, yo necesitaba dinero para poder comprar un instrumento.

Finalmente me enamoro del arpa y me olvido de los otros instrumentos.

**Jany:** En esta etapa de tu formación ¿hubo alguna experiencia negativa que te haya marcado o que recuerdes?

**Eblin:** Que me haya marcado negativamente, pero en qué sentido, porque seguramente si hay recuerdos, porque por ejemplo la primera maestra que te mencione, pues si me dio herramientas, y la técnica, pero cuando yo me cambio a la Nacional de música, ella lo tomo como una traición, como una cosa personal, porque esto sucede mucho con los maestros de música, con los maestros de instrumento, hay que tomar en cuenta que las clases de instrumento a diferencia de otras clases, son tutoriales es decir, que son personales, entre una y otra persona, son individuales a diferencia de una clase de danza o de ballet, o de folclor o de teatro, mismo pintura, no se las clases de pintura sean individuales, pero las otras artes se enseñan cómo, pues, obviamente como en una cuestión grupal ¿No?

Y entonces aquí en la música llega a haber una relación muy personal, en el sentido de que tienes que compartir con alguien que es tu maestro que tienes todo el respeto y a la mejor tú te estas muriendo del nervio y tienes que tocar frente, a frente y eres tú y tus deditos y tus manitas y tus nervios, claro con el tiempo te vas acostumbrando con este tomar clases, bueno después creo que si llegue a dominarlo, pero, nunca es como tocar solo, siempre es tocando frente al otro y entiendes que si te corrigen no es algo personal ¿No? pero, también cabe mencionar que muchas veces los maestros están de malas y que a lo mejor tu vienes con la mejor disposición, y que si no vienen bien, te pueden decir, bueno si no corriges este dedo no vas hacer arpista nunca, comentarios que cuando eres niño, o un chico de 15 años, dices hijole nunca voy a

necesitaba dinero para poder comprar un instrumento”.

### **Obstáculos en la transmisión del saber musical.**

La entrevistada, menciona los obstáculos que ella encontró en su formación, Jany: ¿hubo alguna experiencia negativa que te haya marcado o que recuerdes? “por ejemplo la primera maestra que te mencione, pues si me dio herramientas, y la técnica, pero cuando yo me cambio a la Nacional de música, ella lo tomo como una traición” la entrevistada continua y nos explica que; “esto sucede mucho con los maestros de música, con los maestros de instrumento” nos cuenta, a grandes rasgos cual es la relación de aprendizaje en la carrera musical, “hay que tomar en cuenta que las clases de instrumento a diferencia de otras clases, son tutoriales es decir, que son personales, entre una y otra persona, son individuales” la maestra continua con la descripción, “Y entonces aquí en la música llega a haber una relación muy personal” menciona también que, “tienes que tocar frente, a frente y eres tú y tus deditos y tus manitas y tus nervios”

Otra problemática que la entrevistada menciona “muchas veces los maestros están de malas y que a lo mejor tu vienes con la mejor disposición, y que si no vienen bien, te pueden decir, bueno si no corriges este dedo no vas hacer arpista nunca” cierra el comentario, “o sea, te meten muchos prejuicios. Muchas inseguridades”.

Continua con la narración de su experiencia, en relación a los obstáculos desde su formación, “También algo que sucede mucho en los maestros de

hacer arpista, o sea te meten muchos prejuicios. Muchas inseguridades.

También algo que sucede mucho en los maestros de instrumento, bueno creo que nos sucede a todos, es que es que hay una proyección en los alumnos, un poco porque, mis alumnos tocan así, porque mis alumnos quiero que tengan el sello mío, un poco como que nos apropiamos de los alumnos y también una parte de que quieres hacer lo que tú no lograste hacer. Entonces si hay un nivel de exigencia, pero, también una exigencia más personal, como también un poco, cargas el peso de tu maestro o de tu maestra, ¿No? vaya, o sea, no sé qué si la trataron mal, no sé yo creo o estoy muy consciente de que todos enseñamos como nosotros aprendimos y eso cuesta mucho trabajo quitarlo, es decir, si mi maestra es una bruja y me lo enseñó así, inconscientemente, tu eres una bruja y lo enseñas así porque así tú lo aprendiste, entonces esa cuestión cuesta mucho desligarse de esa parte, hasta que no la haces totalmente, consciente.

O sea hay que decir ella me enseñó, y yo sé que se siente horrible que te digan eso, pues, a la mejor yo lo enseñé así, pero lo cierto es que es un chip que cuesta muchísimo quitarse, porque tu aprendiste así y tú crees que él puede aprender igual que tú.

Cuando creo, que el gran error es que todos somos bien diferentes, y aparte de que somos diferentes, todos tenemos un contexto diferente, social, cultural, familiar, este, que influye mucho también y de personalidad por su puesto de cada alumno. Entonces hay una conexión muy fuerte con tu maestro, pero, también una presión, que ejerce sobre ti, en el sentido de que tienes que tocar que te tiene que salir la pieza, tienes que prepararte para el concurso, entonces, si es una presión psicológica fuerte, que tienes que logra sobrellevar, no es fácil, pues como

instrumento, bueno creo que nos sucede a todos, es que es que hay una proyección en los alumnos” continua, “un poco como que nos apropiamos de los alumnos y también una parte de que quieres hacer lo que tú no lograste hacer” La entrevistada agrega, “Entonces si hay un nivel de exigencia, pero, también una exigencia más personal, como también un poco, cargas el peso de tu maestro o de tu maestra, sigue en su comentario “yo creo o estoy muy consciente de que todos enseñamos como nosotros aprendimos y eso cuesta mucho trabajo quitarlo”

#### **a) Problemáticas de la formación musical**

La entrevistada profundiza en el asunto de los problemas que encuentra en la formación musical, “Entonces hay una conexión muy fuerte con tu maestro, pero, también una presión, que ejerce sobre ti, en el sentido de que tienes que tocar que te tiene que salir la pieza, tienes que prepararte para el concurso, entonces, si es una presión psicológica fuerte, que tienes que logra sobrellevar, no es fácil” En su relato, enfatiza que “la

la música, el teatro y la danza son artes del presente, que quiere decir que en el momento se ejecutan, no hay un antes ni un después, solo en el momento se vive, o pues la riegas o en el momento brillas o en el momento te pasa lo que te pasa, y tiene que ver mucho con tus emociones, con cómo estas ese día, si tu maestro te vio feo, si tu maestro te contesto el saludo, o sea muchas veces, a lo mejor para otras personas que no son músicos pues como que son cosas muy vanales, pero, lo cierto es que intervienen mucho aspectos de este tipo en tu ejecución.

Yo creo que también se dice mucho en los deportistas, pero creo que también en arte se necesita mucho esto, un control mental, una preparación psicológica, yo creo que es súper necesario, algo que no hay, que nos enseñe como una educación emocional, donde y ¿Qué haces con la frustración? Y ¿Qué haces con el enojo? Y ¿Qué haces cuando te humillan? O sea como que nuestra educación es un poco de te lo tragas ¿No? y entonces es un adulto te lo tragas él tiene la razón, es un adulto merece respeto, es un maestro, peor ¿No? Digo ahora ya se está perdiendo un poco eso, pero finalmente tu maestro de instrumento es la admiración, es esto, o es quien me está enseñando, cuesta mucho desligar esa parte, no envolverte como en el juego emocional, es muy difícil.

**Jany:** Tienes razón... Ahora con respecto a tus inicios laborales, entiendo, que cuando te diste cuenta de que el instrumento era muy caro, entra esta necesidad de trabajar, ¿Entonces tú estabas estudiando y trabajando?.

**Eblin:** Exactamente, yo estaba en el propedéutico, cuando una amiga de arpa me dice, oye pues hay un trabajo en una escuela súper lejos, como por Tulyehualco, llegando casi a Mixquic, pues si quieres ir a la entrevista, yo no tenía, ni los 18 cumplidos y por eso no me querían contratar. Convenzo a

música, el teatro y la danza son artes del presente, que quiere decir que en el momento se ejecutan, no hay un antes ni un después, solo en el momento se vive, o pues la riegas o en el momento brillas o en el momento te pasa lo que te pasa, y tiene que ver mucho con tus emociones”

Continua la descripción “en arte se necesita mucho esto, un control mental, una preparación psicológica” cierra el comentario y enfatiza “algo que no hay, que nos enseñe como una educación emocional, donde y ¿Qué haces con la frustración? Y ¿Qué haces con el enojo? Y ¿Qué haces cuando te humillan? O sea como que nuestra educación es un poco de te lo tragas ¿No?” concluye y dice, “cuesta mucho desligar esa parte, no envolverte como en el juego emocional, es muy difícil”

### **Vivencia laboral y académica.**

Eblin, nos platica cómo fueron sus primeras aproximaciones al área laboral Jany: entiendo, que cuando te diste cuenta de que el instrumento era muy caro, entra esta necesidad de trabajar, ¿Entonces tú estabas estudiando y trabajando? “Exactamente, yo estaba en el propedéutico”, la entrevistada reconoce que “no me apasiona ser maestra” “pero se me facilita mucho explicar las cosas, se me facilita mucho que los chicos me entiendan sintetizar y bajarme como al nivel de los alumnos” continua y recuerda, “a los 18 años fue mi primer trabajo en la primaria, súper lejos que hacia como tres horas de

la directora y me hacen dar una clase muestra, a niños de primaria, doy las clases creo que sin ningún problema, yo creo que no me apasiona ser maestra, así que digas es una de mis más grandes pasiones pero creo no sé si en mi otra vida, creo que de chica jugaba a darles clases a mis hermanos de inglés, y pues yo creo que sí, no sé pero se me facilita mucho explicar las cosas, se me facilita mucho que los chicos me entiendan sintetizar y bajarme como al nivel de los alumnos, entonces estas primeras clases, pues, las di como que sin problemas. Entonces finalmente me contratan, y a los 18 años fue mi primer trabajo en la primaria, súper lejos que hacia como tres horas de camino, pero pagaban bien y por esta razón es que me quedo ahí a trabajar.

Nada más dure uno o dos ciclos escolares en esa escuela porque la distancia era muchísima, y la escuela era cada vez más absorbente. La escuela de música es muy absorbente, en el sentido de que no solo tienes que tomar tus clases como en todas las otras carreteras, o sea, aparte de tus clase necesitas dedicar un tiempo muy, pues, así con mucha disciplina diaria al estudio del instrumento, que es para lo que estas estudiando, mas allá de que también los otros maestros te dejan tareas, contrapunto, armonía, conjuntos corales, entrenamiento auditivo, ¿No? pues, son muchas tareas que todas requieren como su tiempo, estudiar algo, solfeo, que estudiar intervalos, que estudiar mismo solfeo que es decir las notas con ritmo y en medida, entonces, pues, no entonces cada vez se me fue dificultando más, pues como estar trabajando y estudiando al mismo tiempo, entonces duro poco tiempo, pero justo cuando dejo esta escuela, aparece una más cercana a mi domicilio, y también eran más poquitos alumnos, así que dije sí, porque seguía necesitando el dinero, entonces comienzo en esa escuela, que era una secundaria, primaria, como mi primer acercamiento con niños de secundaria y estuve en esa escuela, pues, como muchos años y bueno, justo en esa escuela conozco un jefe de enseñanza

camino, pero pagaban bien y por esta razón es que me quedo ahí a trabajar”.

### **a) El estudio y el trabajo en la carrera musical**

La maestra relata como era su situación académica, en relación al trabajo “Nada más dure uno o dos ciclos escolares en esa escuela porque la distancia era muchísima, y la escuela era cada vez más absorbente”. Continúa con su argumento, “La escuela de música es muy absorbente en el sentido de que no solo tienes que tomar tus clases, como en todas las otras carreteras, o sea, aparte de tus clase necesitas dedicar un tiempo muy, pues, así con mucha disciplina diaria al estudio del instrumento, que es para lo que estas estudiando” La entrevistada complementa su explicación

“también los otros maestros te dejan tareas, contrapunto, armonía, conjuntos corales, entrenamiento auditivo, ¿No? pues, son muchas tareas que todas requieren como su tiempo, estudiar algo, solfeo, que estudiar intervalos, que estudiar mismo solfeo que es decir las notas con ritmo” reconoce que “cada vez se me fue dificultando más, pues como estar trabajando y estudiando al mismo tiempo”

### **b) Aproximaciones al trabajo docente**

La entrevistada, cambia de empleo, “justo cuando dejo esta escuela, aparece una [escuela] más cercana a mi domicilio, y también eran más poquitos alumnos, así que dije sí, porque seguía necesitando el dinero” La profesora, nos platica como se fue haciendo más formal su encuentro con la educación, “justo en esa escuela conozco un jefe de enseñanza de la secretaria de educación pública” aunque al principio estaba en desacuerdo “este maestro me dice: oye

de la secretaria de educación pública que va a mis clases a checar como doy la metería y pues, siempre recibo como que felicitaciones del maestro y me decía: hay muy bien dado tu tema muy bien dada tu clase.

Y este maestro me dice: oye no te gustaría integrarte al sistema educativo, yo la verdad siempre dije que no, porque no quería como amárrame a esta burocracia ¿No? a esta burocracia de tener algo fijo, no, no quería como eso, pero, bueno finalmente sigo ahí por cuestiones económicas. Y ese maestro me ayuda para poder hacer mi examen para ingresar a la secretaria de educación pública.

En esta transición de años que te digo, pues fui modificando mi modo de enseñanza, evidentemente, pues, al principio yo enseñaba el ritmo, este, el pulso, los compases, el pentagrama las notas, pues como a mí me las enseñaron en la escuela de música, o sea de una manera muy formal y la verdad es que te das cuenta que cuando estas en un grupo de treinta personas que son niños, que nos les interesa estudiar música, que a lo mejor les gusta la música pero no les interesa, y no es de su agrado aprender notas y menos hacer ritmos en 2/4, 3/4 , no les interesa como marcar el compás y todo esto, pues entonces yo comencé dando mis clases de manera muy formal, y pues, bueno uno aprende de prueba y error y pues vi que a los niños no les interesaba pues para nada eso. Entonces poco a poco fui modificando mi modo de enseñanza, enseñando menos teoría, con más práctica haciendo la música de una manera más vivencial, todo en base a la experiencia todo en base a la imitación y a la expresión y enfocada mucho al juego, pues finalmente me cayó el veinte de que son niños, no quieren teoría ¿NO? y ellos quieren ver la música, como una materia donde puedan relajarse, saltar cantar, gritar, bailar.

Y también en algunos libros y juntas que nos daban estos jefes de enseñanza que antes existían, pues, nos daban como buenos tips, y pues, en realidad, ese ha sido como un poco mi proceso.

no te gustaría integrarte al sistema educativo, yo la verdad siempre dije que no, porque no quería como amárrame a esta burocracia” continua con su relato, “bueno finalmente sigo ahí por cuestiones económicas. Y ese maestro me ayuda para poder hacer mi examen para ingresar a la secretaria de educación pública”.

### **c) Experiencia y cambio en la transmisión del conocimiento musical**

La entrevistada, nos platica que hubo cambios en su manera de transmitir conocimiento, “En esta transición de años que te digo, pues fui modificando mi modo de enseñanza” especifica como eran sus clases, “el pulso, los compases, el pentagrama las notas, pues como a mí me las enseñaron en la escuela de música, o sea de una manera muy formal”

la profesora sigue con el relato, y señala varios puntos, “poco a poco fui modificando mi modo de enseñanza, enseñando menos teoría, con más práctica haciendo la música de una manera más vivencial, todo en base a la experiencia todo en base a la imitación y a la expresión y enfocada mucho al juego”

**Jany:** Y ¿qué paso cuando saliste de la escuela? O sea porque lo que entiendo es que tus primeras aproximaciones al trabajo, fueron a la par del estudio.

**Eblin:** Exactamente, si, mira, pues, yo siempre trabaje y estudie, o sea siempre; cada vez tuve más escuelas, no sé si se me hizo un vicio, pero, lo cierto es que tenía unas ganas fervientes de tener un arpa, entonces, ahorraba, ahorraba, y si me decían hay otra escuela, yo iba y a como diera lugar acomodaba los horarios de la escuela, entonces, iba a trabajar en las mañanas y a estudiar en la escuelas de música iba por las tardes ¿No? entonces trabajaba todo el día y llegaba a la escuela en la tarde.

Tenía o las clases teóricas, o ir a estudiar el instrumento, pues, como te comento no tenía arpa y eso implico un cansancio así de años, pues de estar mucho tiempo en la escuela, era como mi segunda casa.

**Jany:** Pero, ¿cuándo saliste, seguiste en estas mismas actividades, o realizabas otras, como músico?

**Eblin:** Si mira, siempre me gusto trabajar con danza contemporánea y tuve la oportunidad como de acompañar varios proyectos de danza contemporánea, haciendo música, también trabaje un poquito con teatro, acompañando unas obras de teatro, con una compañía pequeña... y en realidad siempre me gusto más, bueno no me gustaba el mundo de la música clásica, o sea con el arpa, pues es un instrumento súper clásico, pero siempre mi maestra Janet como que dio la apertura y la posibilidad de poder tocar pieza que a mí me gustaran, pues eso siempre se lo voy a agradecer a la maestra que siempre me dio carta abierta para elegir la piezas que yo quisiera, entonces siempre elegí como jazz, y tangos y cosas más movidas, siempre elegí ritmos populares tocados en el arpa, claro había cosas que tenía que tocar como de repertorio, como estudios, conciertos, sonatas, que nos

### **Experiencias laborales al salir de la escuela.**

Eblin, cuenta cómo fueron sus acercamientos laborales como músico profesional y docente, Jany: ¿cuándo saliste, seguiste en estas mismas actividades, o realizabas otras, como músico? “tuve la oportunidad como de acompañar varios proyectos de danza contemporánea, haciendo música, también trabaje un poquito con teatro, acompañando unas obras de teatro, con una compañía pequeña” la maestra, complemento sus actividades desde su examen profesional “Y pues en mi titulación, lo hago por grabación de música mexicana para arpa, tons [sic] grabo un disco de música inédita para arpa de pedales, hecha por compositores mexicanos del siglo XX”.

La entrevistada nos platica como vivió la salida escolar, “bueno, cuando me título, en México tú debes saber, esta, muy difícil la cuestión de las orquestas, primero en México el arpa es de los instrumentos menos conocidos” Sigue en la descripción personal, de las problemáticas de su instrumento “el

pedían y que son de repertorio y que tienes que tocar alguna vez en tu vida.

Y pues en mi titulación, lo hago por grabación de música mexicana para arpa, tons [sic] grabo un disco de música inédita para arpa de pedales, hecha por compositores mexicanos del siglo XX. Este repertorio fue aparte de lo que toque en mi examen de titulación.

Y bueno cuando me título, en México tú debes saber, está muy difícil la cuestión de las orquestas, primero en México el arpa es de los instrumentos menos conocidos, alguien a lo mejor podría pensarse que el fagot, que nadie lo toca, no se el clarinete, el oboe, pero el arpa es uno de los instrumentos con menos difusión, menos conocidos, hablando del arpa de pedales, no de la folclórica, pues, por que tiene muchas cosas, desde que no lo venden en México, desde que es muy caro, desde que hay muy poca gente que enseñe o sea hay muy pocos maestros, o sea son contados, o sea son cinco máximo que enseñan en la ciudad de México. Entonces así como hay poca cantidad de maestros, hay poca cantidad de alumnos, hay poca cantidad de trabajo, y pues algunos arpistas tienen la mayoría del trabajo. Es difícil haber elegido este instrumento.

Y bueno terminando de titularme comencé a tocar en un dueto con mi flautista, tuve varios proyectos, una obra de títeres, hice también unos conciertos didácticos, con ritmos latinoamericanos, y así varios proyectitos, pero la verdad es que en México está muy difícil la difusión y la proyección musical, nadie quiere pagar ni apoyar a la cultura. Y realmente la cultura aquí es bastante barata, pero es muy poco apreciada, muy poco valorada.

Y bueno finalmente conseguí mi arpa, y bueno para este entonces yo tenía una jornada ampliada, dando clases, turno matutino, turno vespertino, trabajaba todo el día. Tuve todos los niveles, preescolar,

arpa es uno de los instrumentos con menos difusión, menos conocidos, hablando del arpa de pedales, no de la folclórica, pues por que tiene muchas cosas desde que no lo venden en México, desde que es muy caro, desde que hay muy poca gente que enseñe, o sea hay muy pocos maestros” La entrevistada, a manera de cierre, comenta. “O sea son cinco máximo que enseñan [el arpa] en la ciudad de México. Entonces así como hay poca cantidad de maestros, hay poca cantidad de alumnos, hay poca cantidad de trabajo, y pues algunos arpistas tienen la mayoría del trabajo. Es difícil haber elegido este instrumento”.

### **Transmisión y diversidad del ser músico.**

La entrevistada, nos platica de las posibilidades que tiene el músico en el desempeño de su profesión “terminando de titularme comencé a tocar en un dueto con mi flautista, tuve varios proyectos, una obra de títeres, hice también unos conciertos didácticos, con ritmos latinoamericanos, y así varios proyectitos”

Continua con el relato de su experiencia de lo que puede hacer un músico, “Una vez titulada si continúe tocando el arpa, entonces a veces voy a eventos privados o que a veces mi maestra me invita a las



primaria y secundaria. Aquí me deje llevar por el gusto de los niños. Una vez titulada si continúe tocando el arpa, entonces a veces voy a eventos privados o que a veces mi maestra me invita a las orquestas.

Pero, actualmente, me surgió, como la necesidad de tener una identidad musical, de saber qué hacer con la música, ya se esto y ahora qué hago con esto, entonces, y te digo que toque guitarra en mis inicios, entonces me puse a componer y actualmente tengo un proyecto de composición y estamos a nada de sacar el disco, de canciones mías, músicas y letras que hice y arreglos, con raíz mexicana y hechos con, pues, con una influencia urbana muy fuerte de la ciudad de México y eso es lo que estoy haciendo actualmente, y también estoy dando clases de apreciación musical en la escuela de danza de la ciudad de México, es otro proyecto que me entusiasma, les doy clases a los niños de ballet, folclórico y contemporáneo y bueno es diferente es muy diferente la enseñanza, alumnos que les interesa el arte o que ya están formándose como bailarines, a niños que están en un salón esperando la clase, porque no les fascina o sea si lo hacen, pero...

También, una parte muy importante, que si viéramos, como se enseña en otras partes del mundo, en otros países y como son las aulas musicales en otros países, pues nadie se tendría que aburrir con la música, lo cierto es que aquí desde que se institucionalizo la enseñanza de la flauta dulce, nos vino a joder la vida, ¿No? Creo que recuerdo que leí en un artículo, que fue Miguel de la Madrid quien hizo eso, entonces institucionalizar como instrumento la flauta dulce ha sido, una cosa que, pues, ha partido la enseñanza musical en México, pero, bueno lo entiendo, pues, primero porque es un instrumento melódico, no es un instrumento armónico, de entrada solo puedes hacer melodías de muy poco registro. La flauta dulce tiene un registro muy limitado.

orquestas". Comenta que "actualmente, me surgió, como la necesidad de tener una identidad musical, de saber qué hacer con la música" continua y platica que "me puse a componer y actualmente tengo un proyecto de composición y estamos a nada de sacar el disco, de canciones mías, músicas y letras que hice y arreglos, con raíz mexicana y hechos con, pues, con una influencia urbana muy fuerte de la ciudad de México" menciona los proyectos, que tiene, en relación a la transmisión musical, "también estoy dando clases de apreciación musical en la escuela de danza de la ciudad de México, es otro proyecto que me entusiasma, les doy clases a los niños de ballet, folclórico y contemporáneo. Finaliza el comentario y reflexiona "bueno, es diferente es muy diferente la enseñanza, alumnos que les interesa el arte o que ya están formándose como bailarines, a niños que están en un salón esperando la clase, porque no les fascina o sea si lo hacen, pero..."

La realidad es que si tuviéramos espacios aptos, instrumentos adecuados, es decir tener un aula... donde hubiera batería teclado, piano, este, y todo mundo tuviera su teclado y todo mundo tuviera, ¿No? y que tuviéramos un cañón, y una pantalla un pizarrón inteligente, sería otra la historia. Pero como enseñas música en un salón con 40 niños, sin enchufe, sin grabadora y con un pizarrón y un plumón, te la tienes que ingeniar, pero, hay que tomar encuentra que... yo recuerdo que antes los niños se entusiasman, pues si se interesaban, y jugaban en la clase, pero, ahora los niños son tridimensionales, todo ya lo ven así en una pantalla, con audio con video, entonces si tú se los enseñas en una dimensión o en un pizarrón, así plano, pues, ya no es atractivo para ellos, ahora hay que atraparlos de otras maneras.

Entonces yo creo que uno de los problemas de la educación es que no se tienen los recursos para poder dar la metería. Ahora volvemos a la economía del país, pues, hay muchos papás que no tienen los recursos, para comprarles otro tipo de instrumentos a los niños, que no sea la flauta dulce, entonces esta también es parte de la mayor limitante que veo en la educación pública.

**Jany:** Y pues ya hablando, de tu... me gustaría llamarle más tú transmisión del conocimiento ¿Cómo concibes tu propia transmisión, de conocimiento, todo este ejercicio educativo, si has encontrado posibilidades, dentro de esta, virtudes o desencantos? Relacionados contigo y tu experiencia, pues, si ¿Cómo es tu experiencia actualmente?

**Eblin:** Mmm... pues, mira, yo la concibo un poco agotador en el sentido, de que es cansado dar clase de música, porque no es una clase, yo siempre que inicio el ciclo escolar les digo la música es práctica, no teoría, entonces en ese sentido, no es que

## **Problemáticas de la enseñanza musical en el nivel básico**

La maestra de música, nos platica como percibe el apoyo a la enseñanza musical, “si viéramos, como se enseña en otras partes del mundo, en otros países y como son las aulas musicales, en otros países, pues nadie se tendría que aburrir con la música” continua en su explicación, “Pero como enseñas música en un salón con 40 niños, sin enchufe, sin grabadora y con un pizarrón y un plumón, te la tienes que ingeniar” Finaliza sus observaciones, “Entonces yo creo que uno de los problemas de la educación es que no se tienen los recursos para poder dar la metería. Ahora volvemos a la economía del país, pues, hay muchos papás que no tienen los recursos, para comprarles otro tipo de instrumentos a los niños, que no sea la flauta dulce, entonces esta también es parte de la mayor limitante que veo en la educación pública”.

### **a) Perspectiva personal en la transmisión del saber musical**

La entrevistada, narra cómo concibe su propia transmisión del saber, Jany: ¿Cómo es tu experiencia actualmente? “pues, mira, yo la concibo un poco agotador en el sentido, de que es cansado dar clase de música” prosigue

los pueda poner mucho a escribir, porque pienso la música es vivencial y trato de hacerlo así, lo más posible. Entonces es cansado, porque si lo piensas, si doy 8 horas, que debo estar cantando, 8 horas tengo que estar tocando, o las 8 horas tengo o que estar tocando piano o tocando flauta o cantando y escuchar todo el tiempo música o sonido y a eso súmale el murmullo de los chicos, entonces es agotador, pero, también tiene su parte... de, pues, de satisfacción en el sentido de que de vez en cuando aprenden los chicos logran tocar una pieza, cuando te dicen, miss averigüe en internet esta pieza y va así, y la tocan, entonces, bueno ahí son cosas como, gratificantes, pues porque te das cuenta que tu cansancio no fue en balde, entonces a lo mejor, bien que mal si les estas transmitiendo realmente, pues no sé si como conocimiento, pero otra manera, de no estar viendo, de despegarnos de la televisión, otra manera de pues órale, pues, buscaron una pieza y están tocando en su flauta, como una manera de sensibilizarnos también, hay niños y niñas que llegan miss escribí esta canción, me la puede oír, pues, un poco mi objetivo de la clase, mas allá de que aprendan a leer notas o aprender a leer ritmos, es aprender a sensibilizarlos, transmitirles que la música siempre es como una manera diferente de expresión , y una manera también de hacerles conscientes, de que la música también, es una cosa con la que viven los seres humanos, que nos acompaña todo el tiempo, también es un acompañante.

Entonces la transmisión de mi conocimiento creo que es buena en el sentido de que veo que hay resultados. Bueno tampoco te voy a decir que oigo el 100% de transmisión o sea yo creo que de un grupo estaré transmitiendo al 60% del grupo logra tocar las piezas en la flauta, un 80% del grupo logra cantar y yo creo que fácilmente un 90% del grupo logra como engancharse con la materia. En el sentido de que trato de hacer la clase lúdica y practica entonces ya es como mínimo un escape o una cosa diferente a lo que vienen haciendo dentro de las otras clases. No es

en la explicación, “es cansado, porque si lo piensas, si doy 8 horas, que debo estar cantando, 8 horas tengo que estar tocando, o las 8 horas tengo o que estar tocando piano o tocando flauta o cantando y escuchar todo el tiempo música o sonido” menciona algunas contras en su proceso, y retoma desde otro ángulo, “pero, también tiene su parte... de, pues, de satisfacción en el sentido de que de vez en cuando aprenden los chicos logran tocar una pieza, cuando te dicen, miss averigüe en internet esta pieza y va así, y la tocan, entonces, bueno ahí son cosas como, gratificantes, pues porque te das cuenta que tu cansancio no fue en balde”

La profesora, describe cuáles son sus objetivos, y hacia donde dirige la experiencia de enseñar, “pues, un poco mi objetivo de la clase, más allá de que aprendan a leer notas o aprender a leer ritmos, es aprender a sensibilizarlos, transmitirles que la música siempre es como una manera diferente de expresión , y una manera también de hacerles conscientes, de que la música también, es una cosa con la que viven los seres humanos, que nos acompaña todo el tiempo, también es un acompañante” cierra el comentario y especifica cómo se conduce en su práctica, “trato de hacer la clase lúdica y práctica, entonces ya es como mínimo un escape, o una cosa diferente, a lo que vienen haciendo dentro de las otras clases”

que peque de vanidad, diciendo que soy muy buena maestra, pero, veo que entran gustosos a la clase, y no es que sean unos ángeles porque no entran callados, y también el día que llego a ver teoría, me dicen hay y por qué no cantamos. A ellos les gusta la práctica a ellos no les gusta estar estáticos, no les gusta escribir, no les gusta que les dicten.

**Jany:** Oye y si tuvieras la oportunidad de darle un consejo a un músico que quisiera dar clases, ya para concluir, ¿qué le dirías, para empezar en este camino?

**Eblin:** Pues primero... primero que se ponga del otro lado, que observe quien es y que edades son con las personas con las que van a tratar, hay que hacer mucho énfasis de que edad son los niños o los estudiantes, también hablo de estudiantes adultos, porque de eso depende como se va dirigir tu clase, si va a ir muy lúdica, eso sí a los adultos también les gusta jugar, a todos nos gusta jugar y a todos nos aburre lo teórico o estar sentados todo el día. Dos el nivel que estás dando, es decir, preescolar, primero según, tercero cuarto, porque, no le puedes explicar igual a todos aunque solo sea un año. Adecuar el nivel educativo.

La siguiente cosa es como te gustaría a ti que enseñaran esto, eso es súper importante, como te gustaría a ti que te enseñaran eso.

Eso es súper importante, si a ti te lo enseñaron de esta manera, pues, no lo enseñes así, si a ti no te gusto, después de cómo te gustaría que te lo enseñen a ti. Pues hacer la clase lo más practico posible, más que la teoría, yo siempre he tenido en la mente que cuando salgan de tener la clase de música, siempre pienso, o yo no me acuerdo que me enseñaba la maestra de música, pero, si me acuerdo que canciones cantábamos, me acuerdo que juegos nos ponía, que ritmos hacíamos.

Entonces, creo que mi objetivo es eso, dejarle vivencias musicales importantes para

### **De músico a músico en la transmisión de conocimiento**

La entrevistada, nos da una síntesis de lo que ella recomienda en la transmisión del saber musical, “primero que se ponga del otro lado, que observe quien es y que edades son con las personas con las que van a tratar, hay que hacer mucho énfasis de que edad son los niños o los

su vida y que él sepa qué; hay me acuerdo de tal vivencia musical, las vivencias nos marcan, los ejemplo nos marcan, las experiencias nos marcan, y pues la teoría no, yo por eso casi no enseñé teoría porque eso lo pueden encontrar en internet, o en los libros, pero, no pueden encontrar en internet, con quien jugar a hacer música, no pueden encontrar en internet a alguien que les diga haber vamos a tocarlo veinte veces este renglón, como cuando lo hacen conmigo, eso y que sugiera siempre el trabajo individual y grupal, la música siempre se tiene que vivir de esas dos maneras, conforme a mi experiencia, porque dijera un maestro, en coro todos juntos suenan bien, si lo haces todo siempre en grupo, no vas a saber realmente a que alumno es al que le cuesta trabajo y cuando haces las cosas en grupo, es más fácil que la gente que es tímida o la gente que le cuesta más trabajo se incluya, es más fácil que se incluya en un equipo, que se atreva hacerlo a que si lo pones solo, pero, también es importante a que lo haga solo. Por eso ambas formas de trabajar son importantes.

Y en medida de lo que se pueda, que su clase sea secuencial, es decir, si hoy te quedaste en enseñar la clave de sol, retomar lo entonces, a la siguiente clase, es decirles a los chicos donde me quede. Eso es muy importante, darle un seguimiento, para tener un plano secuencial en las clases. Es lo que más yo le diría y también que se prepare, en el sentido que no se enganche en que los alumnos no ponen atención al 100% habrá gente que no lo va hacer, y habrá gente que tiene la aptitud musical y hay gente que no tiene la aptitud musical, entonces tomar en cuenta a que nivel están los alumnos, es decir, calificarles de acuerdo a lo que cada uno tiene, pero no calificarle comparándoles.

Pues en realidad serían todos mis consejos, Hacer la clase práctica divertida, y pues sería todo.

**Jany:** Bueno yo te agradezco mucho, la

estudiantes” continua y recomienda que se tome en cuenta “como te gustaría a ti que enseñaran esto” de igual forma nos dice que es importante “hacer la clase lo más practico posible” sigue con la explicación “mi objetivo es eso, dejarle vivencias musicales importantes para su vida” enfatiza en que “las vivencias nos marcan, los ejemplo nos marcan, las experiencias nos marcan” da otro consejo para un futuro músico que se vea en el camino de la transmisión “que sugiera siempre el trabajo individual y grupal, la música siempre se tiene que vivir de esas dos maneras, conforme a mi experiencia”

La entrevistada sigue en la explicación de cómo lleva a cabo el proceso de enseñanza y nos dice que es importante “darle un seguimiento, [a la clase] para tener un plano secuencial en las clases”

La entrevistada, nos habla de los inconvenientes que se pueden presentar en la transmisión de conocimiento y recomienda, “que se prepare, [el profesor] en el sentido de que no se enganche en que los alumnos no ponen atención al 100% habrá gente que no lo va hacer, y habrá gente que tiene la aptitud musical y hay gente que no tiene la aptitud musical, entonces, tomar en cuenta a que nivel están los alumnos” concluye este consejo y nos dice que lo mejor es “calificarles [a los alumnos] de acuerdo a lo que cada uno tiene, pero no calificarles comparándoles”.

verdad es que si nos das un gran panorama, de cómo es trabajar, estudiar, de cómo es la preparación del músico, pues, la experiencia a la hora de enseñar, pues, porque todos la viven de manera distinta y creo que has afinado tu perspectiva de cómo es esta transmisión de conocimiento, te agradezco que nos hayas compartido tus vivencias, pues también se por lo que has platicado, como te has preocupado por mejorar tu manera de dar clases.

**Eblin:** Mira yo hoy por hoy, todo el mundo me pregunta, y digo bien, la verdad no es una cosa, que yo te diga soy feliz dando clases, yo no soy feliz dando clases, y también si me dijeran das clases o tocas, pues, evidentemente siempre elegiría tocar, y de hecho mi plan a futuro es de dejar las clases, o sea, tengo la habilidad, pero, es muy cansado, reconocer que es muy cansado dar una materia, y todo el mundo piensa que es como de las más fáciles, pero no es de las más fáciles, o sea, que hay un estigma, que música es de chocolate, desde muchos años atrás y también con los papas, porque así crecimos todos, porque música no se ponía en la boleta y música nadie la reprueba, y música es ir a jugar, pero, si es ir a jugar pero, es ir a aprender, también, entonces este estigma hace que los chicos pues no se comporten como con la clase de mate o como la maestra de español, o sea se comportan de distinta manera porque piensan es música, o sea la palabra música, te da el panorama de relajado, de juego, de diversión, habría que preguntarle a los niños con la palabra música, o con la materia música.

Y evidentemente como músico, que eres, porque no somos maestros, esa es una parte yo creo que bien importante, yo creo que eso es bien importante, los maestros, los normalistas estudiaron para ser maestros y a la mejor tienen una serie de herramientas que a lo mejor los músicos no tenemos pues nuestra formación musical no está enfocada, hay una clase de pedagogía musical, un par de clases de ese, pero, no está enfocada nuestra licenciatura a dar clases, te enseñan

## **Panorama del ejercicio musical en la escuela**

Jany: nos das un gran panorama, de cómo es trabajar, estudiar, de cómo es la preparación del músico, de cómo se vive la experiencia a la hora de enseñar, pues, porque todos la viven de manera distinta. La entrevistada, reconoce que la transmisión del conocimiento musical es difícil y nos explica por qué desde su experiencia, así comienza su relato, “si me dijeran das clases o tocas, pues, evidentemente siempre elegiría tocar” continua y platica que “tengo la habilidad, pero, es muy cansado, reconocer que es muy cansado dar una materia, y todo el mundo piensa que es como de las más fáciles, pero no es de las más fáciles, o sea, que hay un estigma”

La entrevistada, nos habla de esta etiqueta o “estigma” que la enseñanza musical le ha mostrado, “este estigma hace que los chicos pues no se comporten como con la clase de mate o como la maestra de español, o sea se comportan de distinta manera porque piensan es música” cierra el comentario y enfatiza “la palabra música, te da el panorama de relajado, de juego, de diversión, habría que preguntarle a los niños con la palabra música, o con la materia música”.

a ser músico y ejecutante, pero no a dar clases, y es una cosa que en la música, pues el ser maestro de música es algo que se va dando con el tiempo, aprendiendo con la experiencia, empíricamente, pues, si, yo tampoco soy la más feliz dando clases, pero, pues por toda esta serie de cosas que te digo, porque son muchas horas porque son muchos alumnos porque no hay recursos, porque no hay toda esta serie de cosas, y bueno un poco me ayuda que estoy trabajando con música y amo la música, yo prefiero estar tocando, enseñando, a estar dando teoría.

Yo personalmente no me siento bien, si doy la clase bien, y si es lo único que hago pues mínimo lo tengo que hacer bien. Si estoy aquí trato de que mi trabajo sea lo mejor posible, esto también tiene que ver mucho con la ética y el profesionalismo de los compañeros, en mi caso aunque estoy tan cansada de dar clases, pues siempre estoy tratando de innovar y de llevarles cosas nuevas y pues siempre haciendo actividades aunque implique más chamba para mí, y también yendo a concursos y festivales y cosas así; he tenido muchos logros también como con las escuelas, mis coros han llegado a nivel Bellas artes, en canción popular mexicana he ganado muchos primeros lugares en concursos de himno nacional, un poco si he tenido, varios logros pues que te dan cierta satisfacción, pero, pues creo que son a veces menos los logros que... o sea menos la satisfacción que el cansancio... y pues creo que sería todo lo que puedo compartir

**Jany:** De nueva cuenta muchas gracias.

### **Formación, transmisión y el ser músico.**

Eblin, ya hacia el cierre de la entrevista, nos comenta cómo se siente desde la postura personal, en relación a la transmisión musical, “Y evidentemente como músico, que eres, porque no somos maestros” continua y dice, “los maestros, los normalistas estudiaron para ser maestros y a la mejor tienen una serie de herramientas que a lo mejor los músicos no tenemos” nos habla de la dirección que tiene su formación “pues nuestra formación musical no está enfocada, hay una clase de pedagogía musical, un par de clases de eso, pero, no está enfocada nuestra licenciatura a dar clases” continua en su relato, “te enseñan a ser músico y ejecutante” pero no a dar clases” concluye el comentario y dice “el ser maestro de música es algo que se va dando con el tiempo, aprendiendo con la experiencia,

	<p>empíricamente”</p> <p>Cierra la entrevista con la expectativa que vive de su transmisión musical, “en mi caso aunque estoy tan cansada de dar clases, pues siempre estoy tarando de innovar y de llevarles cosas nuevas”</p> <p>Concluye y reconoce que “un poco si he tenido, varios logros pues que te dan cierta satisfacción, pero, pues creo que son a veces menos los logros que... o sea menos la satisfacción que el cansancio... y pues creo que sería todo lo que puedo compartir”</p>

#### 4. Cuadro de categoría de la entrevista 6

CATEGORÍAS	PÁGINAS
<b>Primeros encuentros con la música</b>	2
<b>La elección del instrumento en la carrera musical</b>	3
a) El proceso de selección en una escuela profesional de música	4
b) Primeras ideas acerca de la transmisión musical	5
c) Duración de la carrera musical	5 y 6
<b>Dificultades en relación al arpa de pedales</b>	6 y 7
<b>Obstáculos en la transmisión del saber musical</b>	7 y 8
a) Problemáticas de la formación musical	9
<b>Vivencia laboral y académica</b>	10
a) El estudio y el trabajo en la carrera musical	10 y 11
b) Aproximaciones al trabajo docente	11
c) Experiencia y cambio en la transmisión del conocimiento musical	11 y 12
<b>Experiencias de trabajo al salir de la escuela</b>	12 y 13
<b>Transmisión y diversidad del ser músico</b>	14
<b>Problemáticas de la enseñanza musical en el nivel básico</b>	15, 19 y 20
a) Perspectiva personal en la transmisión del saber musical	16 y 17
<b>De músico a músico en la transmisión de conocimiento</b>	18 y 19
<b>Panorama del ejercicio musical en la escuela</b>	15, 19 y 20
<b>Formación, transmisión y el ser músico</b>	14 y 21



## **5. Resumen de categorías de la entrevista 6**

La entrevista de Eblin Ruan Gurrero, arpista y profesora de música en todos los niveles de educación básica, fue una plática amplia, de la que se desprenden varias categorías y subcategorías, relacionadas a la formación musical, a las experiencias profesionales, tanto en la transmisión del saber musical, como a los que se relacionan directamente con la carrera de música, las categorías y sub categorías, que se lograron reconocer, dentro de la entrevista, quedaron ordenadas de la siguiente forma:

### **Primeros encuentros con la música**

La entrevistada, menciona que como parte de su formación musical, ella tuvo sus primeros acercamientos musicales en la infancia, jugando y en distintas actividades que realizaba con su familia, “me gustaba, pues, tocar instrumentos, cantar, ¿no? o sea agarraba el pandero, agarraba, lo que hiciera sonido que tuviera en mi casa ¿no? y un poco con mis hermanos” (p.2) La entrevistada en esta categoría, nos cuenta que empezó su estudios musicales, con la guitarra, en la secundaria y más adelante en un centro cultural. “pues un maestro de la secundaria me empezó a dar guitarra” y “Posteriormente ingreso a un centro cultural” (p. 2)

### **La elección del instrumento en la carrera musical**

En el relato de esta categoría la profesora y arpista, nos comentó como fue su camino en la elección del instrumento y nos platicó también que existen ciertos criterios de genero de acuerdo al instrumento musical “hay instrumentos que se dicen esto son más de hombres estos son más de mujeres, ¿No? y bueno generalmente la guitarra se asocia más aun hombre ¿No?” (p.3) Más adelante nos relató, porque decidió estudiar arpa, y cuáles fueron sus planes originales, en esta decisión, “mi tirada era estudiar violoncello, me gustaba mucho el chello, más allá de la gitara” (p.3) en esta categoría, la entrevistada, recordó cómo fue que finalmente llego al arpa, “yo me inscribo al examen y pienso, bueno el arpa tiene cuerdas punteadas, la guitarra también, pues algo ha de haber de igual ¿No?” (p. 3) La entrevistada compartió que en un principio, desconocía toda la gama instrumentista de una escuela profesional, “no escogí ningún otro instrumento pues porque, la verdad no conocía todos esos instrumentos, ni había tenido un acercamiento, creo que lo que había tocado alguna vez en mi vida era Flauta, guitarra, o piano, no había como tenido acceso o visto otros instrumentos, a lo mejor de lejos pero no sabía muy bien” (p.3). De la presente categoría, se desprenden tres subcategorías, que se muestran de la siguiente manera: a) El proceso de selección en una escuela profesional de música, en esta subcategoría se muestra como son a grandes rasgos los procesos de selección en las escuelas de nivel superior de música, aquí la maestra de música, nos platica como fue su recorrido en el ingreso a la

escuela de música, “te hacen dos exámenes, uno teórico – práctico, y uno de instrumento” (p.4). La entrevistada, platico como vivió desde su experiencia el proceso de selección, de la escuela de música y como es la manera de evaluar a los aspirantes, “en ese examen si los pasabas con más de ocho podías hacer el de instrumento” (p.4) y también nos platica como se queda finalmente en arpa como el instrumento que estudio de manera formal “y pues yo vi el arpa, un instrumento enorme, dorado, impresionante” (p.4)

La siguiente subcategoría que se muestra es: b) Primeras ideas acerca de la transmisión musical. La entrevistada, comenta como fueron sus inicios en la formación musical “La maestra, fue a la única que acepto, pero, nunca le pregunte porque fui la única” (p.5) y hace mención de como percibía la actitud de la maestra de instrumento; al mismo tiempo hace una reflexión acerca del procedimiento que puede tener un maestro, en la enseñanza artística, “bueno ahora que soy maestra, te das cuenta que muchas veces es mejor empezar de cero a enseñar, que después ir quitando técnicas o malos hábitos de otra gente, o ya mescolanza de diferentes técnicas” continua y explica, “la maestra me eligió, porque en arpa estaba en ceros” (p.5) ya en la última subcategoría la entrevistada nos platica acerca del tiempo que lleva terminar la profesión de músico; c) Duración de la carrera musical. A grandes rasgos la profesora y arpista nos comenta como fue el proceso de cambios de institución y cuantos años le llevo concluir sus estudios musicales. La entrevistada señaló, que por recomendaciones de maestros y compañeros, decide el cambio de institución y de maestro “me decían que la mejor maestra estaba en la Nacional de música de la UNAM” finalmente se cambia y nos comenta “hice el propedéutico y posteriormente estudio con la maestra Janet Paulus, con quien concluyo la licenciatura en la Escuela Nacional de Música”. (p. 5 y 6) Concluye esta categoría y nos dice, cuánto tiempo lleva concluir la profesión musical, “Y pues, estuve un año, en medio superior, en la Escuela Superior y tres años de prope en la Nacional, y otros cinco de licenciatura, y tarde en titularme como dos años más” (p.6).

### **Dificultades en relación al arpa de pedales**

La información que sustenta la presente categoría, muestra relevancia en relación a la parte económica y laboral de la entrevistada, en este sentido la profesora de música, nos comenta cuales son algunas de las problemáticas que se tienen, al estudiar profesionalmente el arpa de pedales, “porque a la mejor si yo hubiera sabido lo caro que era el arpa de pedales, o las inclemencias que tiene, este instrumento, quizás a lo mejor no hubiera elegido ese instrumento” (p.6) también comenta porque en un principio se queda con el mencionado instrumento, “para mí fue como que la cosa más sencilla, en ese momento, pues, porque el instrumento te lo prestaban en la escuela” (p.6)

La entrevistada, comenta cuales han son las problemáticas que ha encontrado con respecto al instrumento “bueno pues después me entero de lo que cuesta el arpa y pues son muy caras, es muy pesada, no la venden en México, hay

que traerla, hay que pagar muchos impuestos por dejarla que entre al país” (p.6)

La entrevistada nos habló de los costos del instrumento en particular “un arpa que costaba \$200, mil o \$300 mil pesos y te hablo en pesos pero en realidad se paga en dólares.” (p.6) Nos platicó también, del proceso que se vive para adquirir un instrumento como este “Gaste mucho en impuestos pues la traje por la vía legal” (p.6) continúa y narra que “algunos compañeros pasaron sus arpas de manera ilegal. Todos los arpistas mexicanos que han traído su arpa, tienen su propia historia, de cómo adquirió su arpa” (p.7) La entrevistada nos comenta, que este asunto se relaciona con su incursión en el trabajo. “por eso tarde en titularme porque decía pues no me puedo titular sin tener un arpa, y de ahí viene mi necesidad de trabajar y de dar clase, por la cuestión de comprar un arpa” (p.7) finaliza el comentario, y enfatiza su argumento, “entonces esta es la mayor razón, de porque ingreso a dar clases, clases en primaria, de música, yo necesitaba dinero para poder comprar un instrumento” (p.7)

### **Obstáculos en la transmisión del saber musical**

En la presente categoría, la entrevistada, menciona los obstáculos con los que se ha topado desde su formación, Jany: ¿hubo alguna experiencia negativa que te haya marcado o que recuerdes? “la primera maestra que te mencione, cuando yo me cambio a la Nacional de música, ella lo tomo como una traición” (p.7) la entrevistada continua y nos explica que; “esto sucede mucho con los maestros de música, con los maestros de instrumento” (p.7) La profesora nos mostró a grandes rasgos, como se vive, la relación de aprendizaje en la carrera musical, “hay que tomar en cuenta que las clases de instrumento , son tutoriales es decir, entre una y otra persona, son individuales” (p.8), la maestra continua con la descripción, acerca del tema, y menciona, que “en la música llega a haber una relación muy personal”. En este sentido la entrevistada mencionó fue que “te meten muchos prejuicios. Muchas inseguridades” (p.8) Continúa con el relato, de los obstáculos que vivió en la formación profesional, “algo que sucede mucho en los maestros de instrumento, bueno creo que nos sucede a todos, es que es que hay una proyección en los alumnos” (p.8) continua, y nos dice, “nos apropiamos de los alumnos y una [en] parte, que quieres hacer lo que tú no lograste hacer” (p.8) La entrevistada agrega, que la presión escolar se traduce en “un nivel de exigencia, pero, también una exigencia más personal” (p.9) La entrevistada relaciona esta exigencia con la transmisión del saber musical, “yo creo o estoy muy consciente de que todos enseñamos como nosotros aprendimos y eso cuesta mucho trabajo quitarlo” (p.9)

De este apartado se reconoce otra subcategoría que es: a) Problemáticas de la formación musical, donde la entrevistada profundizó el asunto de los problemas que pueden hacerse presentes en la formación musical, “hay una conexión muy fuerte con tu maestro, también, una presión que ejerce sobre ti, en el sentido de que tienes que tocar, que te tiene que salir la pieza, [que] tienes que prepararte para el concurso, es una presión psicológica fuerte” En su relato,

enfatisa que “la música, el teatro y la danza son artes del presente, que quiere decir, que en el momento se ejecutan, no hay un antes ni un después, solo en el momento se vive, o pues la riegas o en el momento brillas y tiene que ver mucho con tus emociones” (p.9) Continúa la descripción relacionada y dice “en arte se necesita mucho un control mental, una preparación psicológica” cierra el comentario y enfatiza “algo que no hay, [algo] que nos enseñe, como una educación emocional, donde [te digan] ¿Qué haces con la frustración? Y ¿Qué haces con el enojo? Y ¿Qué haces cuando te humillan?” (p.9) la subcategoría fue cerrada con la siguiente reflexión, “nuestra educación [y en este caso, la educación musical] es un poco de te lo tragas” concluye y dice, “cuesta mucho desligar esa parte, no envolverte en el juego emocional, es muy difícil” (p.9)

### **Vivencia laboral y académica**

La categoría nos muestra, como es la experiencia de trabajar y estudiar al mismo tiempo una carrera musical, Eblin, nos platica cómo fueron sus primeras aproximaciones al área laboral y cuáles fueron sus percepciones de este proceso; Jany: entiendo, que cuando te diste cuenta de que el instrumento era muy caro, entra esta necesidad de trabajar, ¿Entonces tú estabas estudiando y trabajando? “Exactamente, yo estaba en el propedéutico” (p.10)

La entrevistada reconoce por una parte que debía adentrarse en el campo laboral y por otro lado, nos cuenta cuál era su sentir ante esta situación, “no me apasiona ser maestra, pero se me facilita mucho explicar las cosas, se me facilita mucho que los chicos me entiendan sintetizar y bajarme como al nivel de los alumnos” (p.10) continúa y recuerda, “a los 18 años fue mi primer trabajo en la primaria, súper lejos que hacia como tres horas de camino, pero pagaban bien y por esta razón es que me quedo ahí a trabajar” (p.10) De la presente categoría se desprenden tres subcategorías, que se ordenaron de la siguiente manera: a) El estudio y el trabajo en la carrera musical La maestra relata cómo fue su situación académica, en relación al trabajo “Nada más dure uno o dos ciclos escolares en esa escuela porque la distancia era muchísima, y la escuela era cada vez más absorbente” (p.11). Continúa con su argumento, “La escuela de música es muy absorbente, [pues] aparte de tus clase necesitas mucha disciplina diaria [para el] estudio del instrumento, que es para lo que estas estudiando” (p.11)

La entrevistada complementa su explicación y comenta que “también los otros maestros te dejan tareas, [menciona algunas de las asignaturas musicales] contrapunto, armonía, conjuntos corales, entrenamiento auditivo, son muchas tareas, todas requieren su tiempo” en su relato la entrevistada, reconoce que “cada vez se me fue dificultando más, [el] estar trabajando y estudiando al mismo tiempo” (p.11) la siguiente subcategoría que surgió fue:

b) Aproximaciones al trabajo docente En la presente subcategoría, la entrevistada, nos platica como cambia de empleo, “justo cuando dejo esta escuela, aparece una [escuela] más cercana a mi domicilio, dije [que] sí, porque

seguí necesitado el dinero” (p.12) La profesora, nos platica como se fue haciendo más formal su encuentro con la educación, “justo en esa escuela conozco a un jefe de enseñanza de la secretaria de educación pública” (p.12) la entrevistada nos comenta que al principio estaba en desacuerdo con adentrarse al sistema educativo “este maestro me dice: oye no te gustaría integrarte al sistema educativo, yo la verdad siempre dije que no, porque no quería como amárrame a esta burocracia” continua con su relato, y menciona de nueva cuenta, la parte económica, “bueno finalmente sigo ahí por cuestiones económicas. Y ese maestro me ayuda para poder hacer mi examen para ingresar a la secretaria de educación pública”. En la conclusión de la categoría se presenta la última subcategoría relacionada al tema,

c) Experiencia y cambio en la transmisión del conocimiento musical, La entrevistada, nos platica desde este punto, que hubo cambios en su manera de transmitir conocimiento musical, “fui modificando mi modo de enseñanza”(p.12) especifica cómo eran sus clases, “ enseñaba el pulso, los compases, el pentagrama las notas, pues como a mí me las enseñaron en la escuela de música, o sea de una manera muy formal” (p.12) la profesora sigue con el relato, y señala varios puntos, que son relevantes, en su proceso de cambio en la práctica educativa y así, concluye esta categoría, “poco a poco fui modificando mi modo de enseñanza, enseñando menos teoría, con más práctica haciendo la música de una manera más vivencial, todo en base a la experiencia todo en base a la imitación y a la expresión y enfocada mucho al juego” (p.12)

### **Experiencias laborales al salir de la escuela**

El siguiente apartado, se centra en las aproximaciones de trabajo, que tuvo la entrevistada, ya en el egreso escolar, Eblin, cuenta cómo fueron sus acercamientos laborales, como músico profesional y docente, Jany: ¿cuándo saliste, seguiste en estas mismas actividades, o realizabas otras, como músico? Ella responde cuales fueron estos acercamientos al trabajo, “tuve la oportunidad como de acompañar varios proyectos de danza contemporánea, haciendo música, también trabajé un poquito con teatro, acompañando unas obras de teatro” (p.13) la maestra, realizó actividades de tipo profesional desde su examen para obtener el título de músico, “Y pues en mi titulación, lo hago por grabación de música mexicana para arpa, grabo un disco de música inédita para arpa de pedales, hecha por compositores mexicanos del siglo XX”(p.13)

La entrevistada nos platica como vivió la salida escolar, “bueno, cuando me título, en México tú debes saber, esta, muy difícil la cuestión de las orquestas, primero en México el arpa es de los instrumentos menos conocidos” (p.13) Sigue en la descripción personal, de las problemáticas de su instrumento “el arpa es uno de los instrumentos con menos difusión, menos conocidos, hablando del arpa de pedales, no de la folclórica, pues por que tiene muchas cosas, desde que no lo venden en México, desde que es muy caro, desde que hay muy poca gente que enseñe, o sea hay muy pocos maestros” La entrevistada, a manera de cierre, comenta, cual es la situación que se vive en relación a su instrumento, “son cinco máximo [los maestros] que enseñan [el

arpa] en la ciudad de México. Entonces así como hay poca cantidad de maestros, hay poca cantidad de alumnos, hay poca cantidad de trabajo, y pues algunos arpistas tienen la mayoría del trabajo. Es difícil haber elegido este instrumento” (p.13)

### **Transmisión y diversidad del ser músico**

Esta categoría reconoce las posibilidades que tiene el músico en el desempeño de su profesión, la arpista y maestra de música, nos relata cómo fueron sus procesos profesionales, como músico, “terminando de titularme comencé a tocar en un dueto con mi flautista, tuve varios proyectos, una obra de títeres, hice también unos conciertos didácticos, con ritmos latinoamericanos, y así varios proyectitos” (p.14) Continúa con el relato personal, de lo que puede hacer un músico, “Una vez titulada si continúe tocando el arpa, entonces a veces voy a eventos privados o a veces mi maestra me invita a las orquestas”(p.14) Comenta como se siente hoy día, “actualmente, me surgió, la necesidad de tener una identidad musical, de saber qué hacer con la música” continua y platica que “me puse a componer y actualmente tengo un proyecto de composición y estamos a nada de sacar el disco, de canciones mías, músicas y letras que hice y arreglos” (p.14) menciona los proyectos, que tiene, en relación a la transmisión musical, “también estoy dando clases de apreciación musical en la escuela de danza de la ciudad de México, les doy clases a los niños de ballet, folclórico y contemporáneo” (p.14). Finaliza el comentario y reflexiona “es muy diferente la enseñanza, a alumnos que les interesa el arte o que ya están formándose como bailarines, a niños que están en un salón esperando la clase, porque no les fascina o sea si lo hacen, pero...” (p.14)

### **Problemáticas de la enseñanza musical en el nivel básico**

La maestra de música, nos platica como percibe el apoyo a la enseñanza musical, “si viéramos, como se enseña en otras partes del mundo, en otros países y como son las aulas musicales, en otros países, pues nadie se tendría que aburrir con la música” (p.15) continua con su explicación, “Pero como enseñas música en un salón con 40 niños, sin enchufe, sin grabadora y con un pizarrón y un plumón, te la tienes que ingeniar” (p.15) Finaliza sus observaciones, y comenta “yo creo que uno de los problemas de la educación es que no se tienen los recursos para poder dar la metería” (p.15). De la presente categoría, se reconoce a su vez, la siguiente subcategoría:

a) Perspectiva personal en la transmisión del saber musical. Aquí la entrevistada, narra cómo concibe su propia transmisión del saber, Jany: ¿Cómo es tu experiencia actualmente? “pues, mira, yo la concibo un poco agotador en el sentido, de que es cansado dar clase de música” (p.16) prosigue en la explicación, “es cansado, porque si lo piensas, [son] 8 horas, que debo estar cantando, 8 horas [que] tengo que estar tocando, o las 8 horas tengo o que estar tocando piano o tocando flauta o cantando y escuchar todo el tiempo música o sonido” menciona algunas contras en su proceso, y retoma desde otro ángulo, “pero, también tiene su parte de satisfacción cosas como, gratificantes, pues te das cuenta que tu cansancio no fue en balde” (p.16) La profesora, describe cuáles son sus objetivos, y hacia donde dirige la experiencia de enseñar, “pues, un poco mi objetivo de la clase, más allá de que aprendan a leer notas o aprender a leer ritmos, es aprender a sensibilizarlos, transmitirles que la música siempre es como una manera diferente de expresión , y una manera también de hacerles conscientes, de que la música también, es una cosa con la que viven los seres humanos, que nos acompaña todo el tiempo, también es un acompañante” (p.17) cierra el comentario y especifica cómo se conduce en su práctica, “trato de hacer la clase lúdica y práctica, entonces ya es como mínimo un escape, o una cosa diferente, a lo que vienen haciendo dentro de las otras clases” (p.17)

### **De músico a músico en la transmisión de conocimiento**

Este apartado se centra en las recomendaciones que Eblin como músico, le pudiera compartir [en el plano imaginario, a otro músico] de lo que es para ella la transmisión del conocimiento. La entrevistada, nos da una síntesis de lo que ella recomienda en esta transmisión del saber musical, ella lo aconseja así, “primero que se ponga del otro lado, [el maestro de música] que observe quien es y que edades son con las personas con las que van a tratar, hay que hacer” (p.17) continua y recomienda que se tome en cuenta “como te gustaría a ti que enseñaran esto” (p.17) de igual forma nos dice que es importante “hacer la clase lo más practico posible” (p.18) sigue con la explicación “mi objetivo es eso, dejarle [al alumno] vivencias musicales importantes para su vida” enfatiza en que “las vivencias nos marcan, los ejemplo nos marcan, las experiencias nos marcan” (p. 18) da otro consejo para un futuro músico que se vea en el camino de la transmisión “que sugiera siempre el trabajo individual y grupal, la música siempre se tiene que vivir de esas dos maneras, conforme a mi experiencia” (p.18) La entrevistada sigue en la explicación de cómo lleva a cabo el proceso de enseñanza y nos dice que es importante “darle un seguimiento, [a la clase] para tener un plano secuencial en las clases” (p.19)

La entrevistada, nos habla de los inconvenientes que se pueden presentar en la transmisión de conocimiento y recomienda, “que se prepare, [el profesor] en el sentido de que no se enganche en que los alumnos no ponen atención al 100%, tomar en cuenta a que nivel están los alumnos” concluye este consejo y nos dice que lo mejor es “calificarles [a los alumnos] de acuerdo a lo que cada uno tiene, pero no calificarles comparándoles” (p.19)

## **Panorama del ejercicio musical en la escuela**

Esta categoría se centra en lo que la entrevistada, reconoce como el panorama general de la transmisión del conocimiento musical, nos comenta que es difícil y nos explica por qué desde su experiencia, así comienza su relato, “si me dijeran das clases o tocas, pues, evidentemente siempre elegiría tocar” continua y platica en relación a sus clases “tengo la habilidad, pero, es muy cansado, dar una materia [como música], y todo el mundo piensa que es de las más fáciles, pero no es de las más fáciles, o sea, que hay un estigma” (p.19) La entrevistada, nos habla de esta etiqueta o “estigma” que la enseñanza musical de alguna forma a cargado, “este estigma hace que los chicos pues no se comporten como con la clase de mate o como la maestra de español, o sea se comportan de distinta manera porque piensan es música” (p.20) cierra el comentario y enfatiza “la palabra música, te da el panorama de relajado, de juego, de diversión, habría que preguntarle a los niños con la palabra música, o con la materia música” [que es lo que viene a sus mentes](p.20)

### **1.2 Formación, transmisión y el ser músico**

Eblin, ya hacia el cierre de la entrevista, nos comenta cómo se siente desde la postura personal, en relación a la transmisión musical, “evidentemente como músico, que eres, porque no somos maestros” (p.21) continua y dice, “los maestros, los normalistas estudiaron para ser maestros, y a la mejor tienen una serie de herramientas que los músicos no tenemos” (p.21) nos habla de la dirección que tiene su formación profesional, “pues nuestra formación musical no está enfocada, hay una clase de pedagogía musical, un par de clases de eso, pero, no está enfocada nuestra licenciatura a dar clases” (p.21) continua en su relato, “te enseñan a ser músico y ejecutante, pero no a dar clases” (p.21) concluye el comentario y dice “el ser maestro de música es algo que se va dando con el tiempo, aprendiendo con la experiencia, empíricamente” (p.21)

Cierra la entrevista con la expectativa que vive de su transmisión musical, “en mi caso aunque estoy tan cansada de dar clases, pues siempre estoy tarando de innovar y de llevarles cosas nuevas” (p.21) Concluye y reconoce que “si he tenido, varios logros [como maestra de música] que te dan cierta satisfacción, pero, creo que son a veces menos los logros que... o sea menos la satisfacción que el cansancio... y pues creo que sería todo lo que puedo compartir” (p.21) concluye la entrevista.