



UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

Santa María de los Buenos Aires

Facultad “Santa Teresa de Ávila”

LICENCIATURA EN PSICOLOGÍA

**DIMENSIONES IMPLICADAS EN LA HISTORIA DE VIDA DE
MÚSICOS PROFESIONALES EN LA CIUDAD DE PARANÁ**

Tesis presentada
en cumplimiento de los
requisitos para acceder al título de
Licenciado en Psicología

por
Altamirano, Marcos Nahuel

Director:
Lic. Abud, Jorge Nicolás

Co-director:
Lic. Pavé Pagés, Javier León Eduardo

Paraná, Abril de 2023

ÍNDICE

RECONOCIMIENTOS	5
RESUMEN	6
CAPÍTULO I - Introducción	
1.1. Planteamiento del Problema	2
1.2. Formulación del Problema	5
1.3. Objetivos	5
1.3.1. Objetivo General	5
1.3.2. Objetivos Específicos	5
1.4. Supuestos de Investigación	6
1.5. Justificación de la investigación	6
CAPÍTULO II - Marco Teórico	
2.1. Estado del Arte	9
2.2. Marco Conceptual	13
2.2.1. Música	13
2.2.1.1. Elementos de la música	14
2.2.1.1.1. Ritmo	14
2.2.1.1.2. Melodía	15
2.2.1.1.3. Armonía	15
2.2.1.2. Historia de la música	15
2.2.1.3. La naturaleza del fenómeno de la música: El “Musicar”	18
2.2.1.4. La música como objeto: Obra o pieza musical	20
2.2.1.4.1. Composición	20
2.2.1.4.2. Improvisación	22
2.2.2. Psicología	24
2.2.2.1. Personalidad	24
2.2.2.2. Personalidad en músicos	26
2.2.2.2. Inteligencia	27
2.2.2.2.1. Inteligencia en músicos	30
2.2.2.3. Autoconcepto	31
2.2.2.3.1. Autoconcepto en músicos	32
2.2.3. Aprendizaje	33
2.2.3.a. La perspectiva conductista	34
2.2.3.b. La teoría de Piaget	34

2.2.3.c. Aprendizaje por descubrimiento	35
2.2.3.d. Aprendizaje significativo de Ausubel	35
2.2.3.1. El aprendizaje en contextos Musicales	35
2.2.3.1.1. La adquisición de las competencias musicales: La virtud como “segunda naturaleza”	36
2.2.3.2.2. La práctica y la disciplina en la ejecución musical	40
2.2.3.2. Audición	41
2.2.3.2.1. La sonoridad en música: Consideraciones acerca del Oído Relativo y el Oído Absoluto	43
2.2.4. Contexto sociocultural	44
2.2.4.1. Vocación, profesión y oficio	44
2.2.4.2. La valoración del imaginario social de la praxis del “Músico profesional”	48
2.2.4.3. Limitaciones en la práctica profesional: Factores salutogénicos y patógenos de los músicos	50

CAPÍTULO III - Metodología

3. Marco Metodológico	57
3.1. Tipo de Investigación	57
3.2. Muestra	58
3.3. Técnicas de Recolección de Datos	59
3.4. Procedimientos de Recolección de Datos	60
3.4. Procedimientos de Análisis de Datos	61

CAPÍTULO IV - Resultados

4. Resultados	65
4.1. Sujetos de investigación	65
4.2. Dimensión Psicológica en los músicos	67
4.2.1. Los primeros años de vida y formación del músico profesional: Generación del interés musical	67
4.2.2. La valoración propia del músico: Autoconcepto y Autoestima	69
4.2.3. La adopción de la vocación artística	70
4.2.4. La identificación con referentes significativos	71
4.2.5. La apreciación acerca del Oído Absoluto y la importancia del Oído Relativo para los músicos	74
4.2.6. Acerca de las inteligencias múltiples en músicos: Apreciaciones subjetivas	76
4.2.7. El aspecto lúdico en la música	77
4.3. Dimensión del ámbito Académico - Laboral en los músicos	79
4.3.1. Las incursiones académicas, la profundización y formación académica del músico	79
4.3.2. El ejercicio y la praxis profesional del músico	81
4.3.3. Consideración acerca de la profesionalidad del músico	84

4.4. Dimensión del ámbito Social y Cultural en los músicos	90
4.4.1 Factores salutogénicos en la práctica y presentación artística	90
4.4.2. El acompañamiento familiar en la formación de los músicos	91
4.4.3. “¿Música, y qué más?”: Representación social de la música como carrera	94
4.4.4. Desmitificación del “genio musical”: El virtuoso camino hacia la realización artística	98
CAPÍTULO V - Discusión, Conclusiones, Limitaciones, Recomendaciones	
5. Discusión	105
5.2. Dimensión Psicológica en los músicos	105
5.2.1. Los primeros años de vida y formación del músico profesional: Generación del interés musical	105
5.2.2. La valoración propia del músico: Autoconcepto y Autoestima	105
5.2.3. La adopción de la vocación artística	106
5.2.4. La identificación con referentes significativos	107
5.2.5. La apreciación acerca del Oído Absoluto y la importancia del Oído Relativo para los músicos	109
5.2.6 Acerca de las inteligencias múltiples en músicos: Apreciaciones subjetivas	109
5.2.7. El aspecto lúdico en la música	110
5.3. Dimensión del ámbito Académico - Laboral en los músicos	112
5.3.1. Las incursiones académicas, la profundización y formación académica del músico	112
5.3.2. El ejercicio y la praxis profesional del músico	112
5.3.3. Consideración acerca de la profesionalidad del músico	113
5.4. Dimensión del ámbito Social y Cultural en los músicos	116
5.4.1 Factores salutogénicos en la práctica y presentación artística	116
5.4.2. El acompañamiento familiar en la formación de los músicos	117
5.4.3. “¿Música, y qué más?”: Representación social de la música como carrera	119
5.4.4. Desmitificación del “genio musical”: El virtuoso camino hacia la realización artística	123
5.2. Conclusiones	128
5.3. Limitaciones	133
5.4. Recomendaciones	134
BIBLIOGRAFÍA	135
ANEXO	145
A. INSTRUMENTOS ADMINISTRADOS	147
B. CONSENTIMIENTO INFORMADO	151
C. MATRIZ DE DATOS	153

<i>Emanuel</i>	154
Primer entrevista	154
Segunda entrevista	159
Tercera entrevista	167
<i>Santiago</i>	173
Primer encuentro	173
Segundo encuentro	177
Tercer encuentro	181
<i>Laura</i>	185
Primer encuentro	185
Segundo encuentro	191
<i>Rodrigo</i>	197
Primer encuentro	197
Segundo encuentro	204

RECONOCIMIENTOS

Quisiera hacer mención a todos los que me han acompañado y guiado para realizar esta meta tan anhelada, que es la eximición de mi título de Licenciatura en Psicología, a través de este trabajo de TIF. En honor a tal orgullo, es que por medio de este apartado, deseo demostrar mis agradecimiento con los siguientes:

Siendo cristiano, quisiera primero agradecer a Dios, por darme la voluntad, la fuerza y la constancia para continuar con mis propósitos, en este proceso de realización personal.

A la Pontificia Universidad Católica Argentina, por haberme educado en todo lo concerniente a la búsqueda del saber, no sólo por la adquisición del conocimiento, sino también por su propósito de formar como personas a sus estudiantes.

A mis amistades, grupos a los que pertenezco y compañeros de departamento, quienes desde sus espacios me han acompañado, alentándome a finalizar este desafío.

A mi amigo y colega León, quien con sus aportes me ha sabido indicar fehacientemente cómo prosperar en esta investigación.

A mi psicólogo, quien colaboró desde su experiencia profesional para que, en cada obstáculo, pueda encontrar su sentido y asegurar esta elección.

A los músicos entrevistados para este estudio, los cuales dispusieron de su tiempo para compartir sus puntos de vista respecto a la temática.

A mi familia extensa, quienes a lo largo del territorio argentino, han estado atentos y frecuentemente en contacto, siguiendo mi progreso en la misma.

Y por último, pero no menos importante, quiero agradecerles inmensamente a mi familia, a mis padres y a mi hermano, quienes siempre me han acompañado estrechamente en mis decisiones, elecciones y estudios personales; son a quienes les dedico este esfuerzo.

RESUMEN

El siguiente trabajo investigativo tuvo como objetivo principal indagar la contribución de las dimensiones psicológicas, los factores de formación académica y de contexto socio-cultural, en las historias de vida de músicos profesionales en la ciudad de Paraná. Para ello, se definió al “músico profesional” como aquella persona que ha sido instruida en conocimientos, habilidades y actitudes para el trabajo musical, con amplio saber y experiencia en la disciplina, integrando contenidos de lecto-escritura musical, y cuyas implicaciones laborales son remuneradas.

Se consideraron como categorías pertenecientes a la *dimensión psicológica*, los factores de: inteligencia, vocación, talento, autoestima y el oído absoluto. Como categorías pertenecientes a la *formación académica* del músico, se exploraron las incursiones formales (terciarias, universitarias y de posgrado) y no formales (aprendizajes con maestros particulares o autodidactas) de los profesionales entrevistados. Y en cuanto a variables del *contexto sociocultural*, se consideró el acompañamiento familiar, las identificaciones con referentes significativos, las posibilidades de ejercicio profesional y la representación social de la música como carrera.

Dada la amplitud de la temática, se ha utilizado un enfoque de tipo cualitativo, siendo el instrumento una entrevista *ad hoc* confeccionada para dicho fin. La muestra estuvo constituida por cuatro músicos profesionales, que cumplieran con los criterios considerados en la definición de “músico profesional” expuesta. A partir de las entrevistas con estos sujetos, se agregaron otras subcategorías, como fueron el aspecto lúdico en la música, sus consideraciones sobre la profesionalidad del músico y factores salutogénicos en la praxis musical. Según sus objetivos, es una investigación descriptiva, dado que ha pretendido, al menos en principio, un mero conocimiento de las vivencias de los músicos tomados como sujetos de investigación, aunque no se descarta, por el carácter interpretativo que se brindó al análisis de sus resultados, la aplicación de éstos a diferentes ámbitos.

Se analizaron fragmentos de las entrevistas acorde a tales categorías, y se concluye que: Los cuatro sujetos elegidos manifestaron interés en la música desde infantes; en casi todos los casos, este interés fue apoyado por su familias para que sea desplegado, asistiendo entonces a clases particulares de instrumentos específicos. Cabe aclarar que

ninguno tuvo padres músicos, aunque algunos afirmaron tener otros parientes (abuelos, primos, hermanos) que se dedicaban a la música, aunque no como su profesión.

Si bien ningún entrevistado expresó que su atracción hacia el mundo musical fuera rechazado por sus familias, sí aclaran que algunos tuvieron sus dudas de que pudieran transformar ese interés en una profesión que les brinde un sustento económico.

Sólo una entrevistada dijo que los padres no solamente apoyaron su interés, sino que incentivaron a ella y sus hermanos a estudiar música, aunque solo ella prosperó en tal actividad. Se resalta, entonces, que estos sujetos encontraron menos apoyo en su seno familiar y más en referentes exogámicos como, por ejemplo, profesores particulares (algunos de los cuales fueron fuente de identificaciones significativas). Estos referentes significativos, así como sus primeros pasos en el ejercicio musical no profesional (algunos afirmaron haber tocado en público desde niños o adolescentes), contribuyeron en gran medida a la génesis y consolidación de su vocación artística.

Esta vocación fue después formalizada a través de estudios universitarios (tecnicaturas, profesorados o licenciaturas) e, inclusive, algunos en estudios de maestrías. Sólo una entrevistada estudió una carrera ajena a la música. Ninguno de los entrevistados consideró, como necesaria, la presencia del oído absoluto para desarrollar sus aptitudes musicales, dándoles mayor peso al entrenamiento del oído relativo o “educado” y, por ende, al aprendizaje adquirido, en consonancia con los supuestos de esta investigación.

Ninguno resaltó alguna característica de personalidad como esencial del músico; así como al indagar sobre la inteligencia, si bien aceptan la existencia de una “inteligencia musical”, afirman que precisan de otras para desempeñarse en la música, como pueden ser la inteligencia lógico-matemática o la emocional.

En cuanto a la influencia del contexto sociocultural, se profundizó el análisis de los estereotipos y prejuicios presentes en la sociedad, respecto a la elección de la música como profesión y, por ende, respecto a quienes se dediquen a la misma. Se establece como resultado, que los prejuicios sobre la “personalidad del músico” (alguien despreocupado, “bohemio”, sin intereses por fuera del arte, rebelde, etc.) hacen prevalecer la idea de que dedicarse a la música no es una profesión real, y que el gusto por la misma, debería sostenerse en otras carreras más rentables como, por ejemplo, la docencia. Esos prejuicios hacen que la carrera musical sea desconsiderada, generando pocas ofertas laborales para quienes pretenden vivir de ella; a su vez, inician un fenómeno tipo “embudo”, donde todos los músicos intentan triunfar en los mismos espacios (generalmente, en *realities shows* o en

ámbitos de música “comercial” o “popular”), dando una excesiva oferta de estilos musicales similares, y habiendo poca innovación entre los nuevos artistas.

Una de las cuestiones centrales de esta tesis abogó por “desmitificar” la idea del músico como un “genio”, dotado desde nacimiento con un talento superior, enfatizando más en los aspectos “adquiridos” a lo largo del ciclo vital y en la síntesis subjetiva que cada individuo realiza a partir de la *autodeterminación*. Ningún entrevistado se autoproclamó como un “genio musical”, sino que todos resaltaron la paciencia, la dedicación y el esfuerzo que han requerido para progresar en la música como profesión. Si bien mencionan haber tenido, desde infantes, cierto interés (y hasta facilidad) por algún instrumento, expresan que todo el éxito que han llegado a tener deviene de haberse instruido en el conocimiento del lenguaje y la habilidad musical, mediante experiencias formales y no formales de educación, apoyados por figuras referentes familiares y no familiares (principalmente aquellas que ya se dedicaban a la música), y gracias a una motivación constante, permitió plasmar su deseo en un proyecto vocacional concreto y sostenido, a pesar de las dificultades que pudieron tener, principalmente, de índole monetaria.

En vista de tales resultados, se considera que las limitaciones principales de este estudio emanan de la metodología elegida (una investigación cualitativa, de corte transversal, con muestra elegida intencionalmente y con un número bajo de sujetos entrevistados), por lo que se recomienda que se utilice una modalidad cuantitativa o mixta, ampliando el número de casos y los criterios muestrales, pudiendo incluir otros músicos profesionales no entrevistados en la presente (directores corales u orquestales, docentes que no ejerzan en otro ámbito, etc.) y no profesionales (amateurs, autodidactas, etc).

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. Planteamiento del Problema

El arte puede ser conceptualizado, a modo general, como toda expresión de la actividad humana con una finalidad estética y con una intención comunicativa, que a través de lo social y de lo cultural tiene el poder de interpelar a nivel individual y colectivo (Tatarkiewicz, 2002). Por medio del arte se expresan emociones y sentimientos, pero también ideas y pensamientos; por otro lado, también permite a los seres humanos expresar una mirada del mundo que les rodea. Es, entonces, una expresión de subjetividad.

La música es una de las múltiples disciplinas que le permiten al hombre manifestarse artísticamente. Su término proviene del griego, que se puede traducir como “el arte de las musas” (Morán Martínez, 2009, p. 4), una acción humana cuya tradición es tan arcaica como el hombre mismo, lo cual dificulta precisar sus orígenes exactos. En general, a la música se la puede comprender como “el arte de combinar sonidos y silencios en el tiempo” (Morán Martínez, 2009, p. 4), con diversos significados para los individuos, en relación con sus experiencias, tanto personales como sociales. Forma parte de su cultura, y está presente continuamente en su vivir (Morán Martínez, 2009).

La humanidad se ha enriquecido enormemente por los aportes de los músicos, de los cuales, algunos de ellos, han sobresalido entre sus contemporáneos, considerados para el resto de la sociedad como grandes ejemplares. Es de destacarse, entre otras cosas, sus capacidades o habilidades que les han permitido llevar a cabo este tipo de producciones, algunas veces conmoviendo, en otras oportunidades innovando, y en otras condiciones recopilando obras como “intérpretes”, ganándose el reconocimiento de grandes comunidades, gracias al enriquecimiento profesional de los estudios o disciplinas que han realizado a lo largo de sus vidas, como también por las comunicaciones e interacciones que mantuvieron entre ellos (Pérez, 2014).

Comúnmente, sean por sus producciones, historias de vida o excentricidades, dichosos artistas han sido identificados por la sociedad como “*genios*”, es decir, personas sobresalientes del resto de la sociedad, que hasta incluso representaban figuras muy necesarias para la civilización, quienes por medio de su labor se realizaban actos rituales, la ornamentación de eventos o la producción de la música en su mero sentido placentero. Éstas atribuciones responden a un arquetipo tradicional y exclusivo que acompañó a los músicos históricamente, como lo pueden ser los períodos renacentistas o modernos, etapas en que habitualmente las personas califican sus competencias como “*dones*”, es decir, algo

que le es dado al artista como un regalo divino, que lo recibe y lo utiliza para la creación (Cerdá Michel, 2007).

Dichos méritos musicales señalados remiten a posteriores postulados científicos, con dirección a lo genético y hereditario, los cuales proponen que éstas personas nacen con una predisposición innata, respaldado por una actividad cerebral excepcional y determinante para la realización de actos en un área o conjunto de éstas (Vera Salazar y Vera Salazar, 2006). Sin embargo, dicho enfoque no tiene en cuenta la gran importancia que posee la interacción del ambiente para dicha ejecución.

Epigenéticamente, la personalidad se constituye en un interjuego entre ciertos *factores intervinientes* (Griffa y Moreno, 2012): lo ‘dado’, lo ‘adquirido’ y mediante la ‘autoposición’ libre (desde ahora, autodeterminación) de los elementos de ambos. Lo ‘dado’ comprende todo aquello que es ofrecido por la naturaleza, desde los principios de su concepción, en tanto esto se comprende como herencia y potencialidades, que maduran con el debido tiempo. Lo ‘adquirido’ es aquello que constituye al individuo a partir de la apropiación del mundo: Se construye a partir del vínculo con los padres, educadores, instituciones y con la cultura en su totalidad. Por último, la ‘autodeterminación’ le permiten hacer suyo lo que fue libremente recibido, es decir, hacerlo propio; es el lugar donde se destaca la voluntad propia de la persona, en el marco de la elección libre frente a las distintas oportunidades en las interacciones del sujeto (Griffa y Moreno, 2012). Se crea, en fin, un círculo interactivo cultura-individuo que permite el mutuo crecimiento y desarrollo.

Bajo el mismo argumento, Rubinstein reconoce que “nada se desarrolla de una forma puramente sólo desde dentro, independientemente de algo externo, pero nada entra en el proceso de desarrollo desde fuera sin las condiciones internas” (Rubinstein, 1989, pág. 63). En consideración a la posición epistemológica seleccionada para esta investigación, se opta por reflexionar sobre la importancia privilegiada de los aspectos señalados por la *autodeterminación*, en la cual el individuo se apropia de aquello que fue ‘dado’ y ‘adquirido’; esto permite comprender al hombre como un actor de su vivencia que, de una manera autónoma, tiene la posibilidad de concretar una producción subjetiva, singular, única e irrepetible. Es él mismo quien entiende y ejecuta a la música en su libertad y decisión; es protagonista de su propia historia.

En lo concerniente a este estudio de grado, se piensa que el individuo, en lo que pertenece a la actividad musical, requiere de generar una *síntesis subjetiva*, para una producción genuina de este arte. Dicho fenómeno hace que la música, como arte, sea

también una expresión subjetiva, propia y diferenciable de quien la ejecute. Por medio de esta capacidad subjetiva de autodeterminación (es decir, la posibilidad de ‘producir música’), se pone de manifiesto la capacidad de apropiación subjetiva, de aprehender ciertos elementos de la música y hacer uso de los mismos de una manera creativa.

Gracias a los avances científicos en el campo de las ciencias sociales, y principalmente desde la psicología, la noción genérica del “genio” ha sido reemplazada actualmente por el concepto de “*talento*”, como también la idea del “don”, por “*desarrollo de capacidades*”, entre algunos posibles términos (Shifres, 2006). En cuanto a los talentos, gradualmente se los ha intentado comprender bajo dimensiones cada vez más específicas, que maximicen las investigaciones y discutan sobre los meros postulados hereditarios, con insistencia sobre la participación de la experiencia propia sobre la génesis del talento mismo. Es así que otras variables cobran relevancia al momento de investigar a los músicos, tanto en relación a su formación como a las mediaciones del contexto cultural y social a los cuales pertenecen.

Actualmente, dentro del vasto territorio de la República Argentina, y específicamente, en la región del litoral, son muchos los profesionales que se dedican al ejercicio de la actividad musical, presentando, en su transcurso artístico, una variedad de carreras y especializaciones (como ser tecnicaturas, profesorados, licenciaturas). Sus propias experiencias y percepciones nos permiten comprender lo importante que es, para ellos, prosperar en sus estudios académicos y, por otro lado, sentirse competentes para su desarrollo artístico, sin olvidar tampoco la influencia que ejerce la percepción y opinión de otras personas (Torcomian y Sánchez Manzano, 2017). Frecuentemente, dichos músicos se han encontrado con obstáculos o dilemas prácticos en su elaboración o producción musical, demostrando que el aprendizaje, la dedicación y la perseverancia son características sobresalientes, que se confeccionan y enriquecen ante las adversidades, aproximándose a aquellos aspectos más cercanos a la adaptación y desarrollo de habilidades y, por lo tanto, a la construcción de las mismas.

Este esfuerzo por comprender las historias de vida de los músicos, direcciona a esta investigación hacia al deseo de indagar cómo contribuyen las dimensiones psicológicas, los factores de formación académica y de contexto socio-cultural, en las historias de vida de músicos profesionales en la ciudad de Paraná. Para lograr tal indagación, es que se plantean los siguientes interrogantes específicos: “¿Cuáles son los factores de dimensión psicológica (personalidad, inteligencia, autoconcepto) que se presentan en las historias de vida de músicos profesionales en la ciudad de Paraná?”, “¿Qué factores de la formación

académica (recorrido institucionales, formales y no formales) se involucran en las historias de vida de músicos profesionales en la ciudad de Paraná?” y “¿Cuáles son los factores del contexto socio-cultural (apoyo económico, apoyo familiar, exigencias profesionales) que pueden influir en las historias de vida de músicos profesionales en la ciudad de Paraná?”.

1.2. Formulación del Problema

¿Cuál ha sido la contribución de las dimensiones psicológicas, los factores de formación académica y de contexto socio-cultural, en las historias de vida de músicos profesionales en la ciudad de Paraná?

¿Cuáles son los factores de dimensión psicológica (personalidad, inteligencia, autoconcepto) que se presentan en las historias de vida de músicos profesionales en la ciudad de Paraná?

¿Qué factores de la formación académica (recorridos institucionales, formales y no formales) se involucran en las historias de vida de músicos profesionales en la ciudad de Paraná?

¿Cuáles son los factores del contexto socio-cultural (apoyo económico, apoyo familiar, exigencias profesionales) que pueden influir en las historias de vida de músicos profesionales en la ciudad de Paraná?

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo General

Describir las dimensiones psicológicas, de formación académica, de contexto sociocultural, que se presentan en las historias de vida de músicos profesionales en la ciudad de Paraná.

1.3.2. Objetivos Específicos

1. Conocer las dimensiones psicológicas (personalidad, inteligencia, autoconcepto) que se presentan en las historias de vida de músicos profesionales en la ciudad de Paraná, Entre Ríos.

2. Reseñar los factores de formación académica (recorridos institucionales, formales y no formales) que se presentan en las historias de vida de músicos profesionales en la ciudad de Paraná, Entre Ríos.
3. Caracterizar las dimensiones de contexto socio-cultural (apoyo económico, apoyo familiar, exigencias profesionales) que se presentan en las historias de vida de músicos profesionales en la ciudad de Paraná, Entre Ríos.

1.4. Supuestos de Investigación

Aunque los músicos pueden tener cierta habilidad o facilidad para la realización de su arte, en su trayectoria se involucraron otros aspectos que lo han facilitado o lo han complejizado.

La educación es indispensable para quien se realiza profesionalmente en el campo de la música, como también lo es el hecho de reunir características o rasgos particulares, tales como motivación, inteligencia o rasgos creativos, para la innovación u originalidad.

A su vez, en la práctica musical, resulta indispensable la constancia y la disciplina, realizado bajo un quantum de tiempo y disposición prolongada, a tal punto de que la misma se convierte en una actividad finamente incorporada, como si ésta fuese parte de su “naturaleza”, es decir, desarrolla la virtud como una ‘segunda naturaleza’ en la actividad artística. Bajo estas nociones citadas, se pretenderá encontrar fenómenos que avalan a la virtud como “segunda naturaleza”.

1.5. Justificación de la investigación

En lo que responde a una búsqueda de causales para la comprensión del fenómeno del músico profesional, de manera constante se ha encontrado que persiste, en la percepción y representación social, una atribución de que el músico y, en especial, aquellos que fueron reconocidos o sobresalientes de su época, poseen o poseyeron un don, talento o una especie de competencia distinguible del resto de las personas, a tal punto que a veces es inexplicable para los mismos; tal apreciación del fenómeno hace que su causal sea argumentada bajo una perspectiva de miradas teológicas, mitológicas, o incluso esotéricas, que lo traducirían como una ‘especie de ser privilegiado por encima del resto de los

mortales’, quienes, por una suerte del destino, tienen un ‘regalo divino’ que sólo ellos pueden comprender para comunicar el lenguaje y la belleza de las musas.

Para el desarrollo de esta pesquisa, se parte de un posicionamiento epistemológico que resalta el valor de lo adquirido, como también la importancia de la *autodeterminación* del individuo por sobre alguna habilidad o competencia de base; para ello, se requiere de una capacidad de sintetizar todos aquellos componentes, tanto dados como adquiridos, bajo una totalidad íntegra.

Debido a que esta capacidad le permite al hombre ser productivo en los diversos entornos musicales, se comprende que el arte no es un ‘fenómeno en serie’, sino que éste puede realizarse en esa misma síntesis entre lo dado y lo adquirido, bajo el dominio libre de la autodeterminación. Esto permite vislumbrar y atribuir valor a la noción de *creatividad*, en la ejecución de algo novedoso más allá de lo ya existente.

Así mismo, las investigaciones en referencia a los músicos ha permitido comprender, con mayor claridad y profundidad, nociones propias del campo de la psicología, que con frecuencia exponen nuevos interrogantes y propuestas teóricas para su entendimiento.

Por otro lado, los fenómenos que esta tesis se propone investigar guardan una cierta inasibilidad, en términos numéricos o asociados a una noción de cantidad. Se considera que, para el desarrollo de la misma, se opta por la decisión de circunscribir al campo cualitativo de investigación, el cual brinda el potencial de comprender a los fenómenos que se propone investigar. Se considera que, desde este tipo de investigación, puede ampliarse una mirada acerca de los contextos artísticos, enriqueciendo científicamente tanto a ésta disciplina, como también a la psicológica.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1. Estado del Arte

Algunas de las investigaciones sobre músicos son mencionadas a continuación, siguiendo un orden geográfico: primero se mencionan las *internacionales*, continuando con las *nacionales* (hay cierta ausencia de investigaciones *regionales*, en cuanto a este tema en particular), dentro del cual se sigue, a su vez, con un orden *cronológico* (de las más antiguas a las más recientes).

Entre las investigaciones que les son relevantes para la comprensión de este estudio, tenemos a una maestría realizada por Elles Pérez y Escolar Moros (2016) la cual correlaciona las inteligencias múltiples de Howard Gardner en un “perfil” de inteligencias de músicos de formación, procedente de la Universidad del Atlántico de la ciudad de Barranquilla, Colombia. Se administró una muestra intencional de 120 músicos del Programa de Música de la Facultad de Bellas Artes, partiendo desde un diseño correlacional, midiendo la inteligencia con el instrumento MIDAS de Shearer (1987), el cual permite medir las inteligencias múltiples. A fin de presentar un “perfil” de músicos, para caracterizarlos mejor y optimizar la pedagogía sobre los mismos, obtuvo correlaciones significativas en la inteligencia musical con la interpersonal y a su vez con la lingüística, además de algunas correlaciones entre las otras inteligencias. Sus resultados dan un aporte importante a los factores cognitivos; en relación al perfil de los estudiantes de música, se obtuvo que son propensos a desarrollar la inteligencia musical más que las demás inteligencias, indicando que su dedicación no conlleva un desarrollo equilibrado de las inteligencias, sino que es una actividad privilegiada del desarrollo de la inteligencia musical.

Desde la ciudad de Caracas (Venezuela), Contreras, Marquez y Zambrano (2018) propusieron como objetivo describir los rasgos de personalidad de instrumentistas de cuerda frotada, viento madera, viento metal y percusión, con una muestra de músicos de orquesta pertenecientes a la ciudad, cuya evaluación se realizó a través del Psicodiagnóstico de Rorschach según el Sistema Comprensivo de Exner, mediante un estudio transeccional descriptivo. La muestra estuvo conformada por 125 músicos de orquesta, de ambos sexos, entre 18 y 62 años, distribuidos equitativamente en los cuatro grupos de instrumentistas. El método de análisis, RIAP 5 (Programa de Asistencia para la Interpretación de Rorschach), arrojó los estadísticos descriptivos para las variables del Rorschach. Mediante la utilización del programa SPSS, también se encontraron diferencias

estadísticamente significativas entre los cuatro grupos de instrumentistas, en las variables a, DQ+, EA, 3r+(2) /R y CDI.

En lo perteneciente a sus conclusiones, llegaron a entender que los instrumentistas de cuerda frotada, a pesar de que tienen suficientes recursos, se caracterizan por ser emocionalmente inmaduros, y con mayor grado de autocrítica negativa; los de viento madera, son más equilibrados, realistas y escrupulosos; los de viento metal, fueron los más gregarios, simplistas y menos creativos; y los percusionistas, resultaron ser los más creativos, narcisistas y enérgicos, junto con una mayor sofisticación cognitiva.

Otra de las investigaciones que se destaca, fue realizada por Aragón Pozo, en el 2019, la cual concierne al campo de la psicología clínica y de la salud mental, desde la ciudad de Quito, Ecuador, cuyo objetivo fue describir los factores de personalidad en músicos entre los 20 a 23 años, pertenecientes a la Academia Musical Allegretto, con un total de 29 muestras analizadas. Basado en la teoría multifactorial de Cattell, propone que existe un patrón de factores de fortaleza y debilidad, sean éstas manifiestas o no, las cuales se impusieron al momento de ingresar y ser parte del espacio artístico de manera constante.

Ésta investigación, de un enfoque cuantitativo y de un diseño de tipo descriptivo, utilizó también estadísticas con mediciones de los factores primarios y secundarios de la escala global BF de Raymond Cattell, junto con datos sociodemográficos brindados por la misma Academia. La investigación, entonces, muestra que los estudiantes tienen como característica común en sus factores de personalidad: Q2+ (autosuficientes, individualistas y solitarios), I+ (sensibles, estéticos y sentimentales); G-(Inconformes e indulgentes con las normas), B+ (Pensamiento abstracto; Cooperadores y evitan los conflictos). Y en lo que pertenece a la escala global Big Five, obtuvo estos resultados: IND+ (independientes, críticos y analíticos), EXT- (introvertidos y socialmente inhibidos), ANS- (poco ansiosos), DUR- (Intuitivos, de mente abierta, receptivos), AuC- (Impulsivos), Y, como factor de verificación de resultados del BF, existe el MI- (no siguen estándares sociales).

Bajo sus conclusiones, los músicos de la presente investigación presentaron, en los factores de puntuación de índole positiva, rasgos de autosuficiencia, sensibilidad, abstracción, imaginación, y muchas veces individualismo, al considerar a los otros como ineficientes o inoperantes. Por otro lado, también demostraron los siguientes factores de índole negativa: Son emocionalmente cambiantes, inconformistas, y con gusto por la transgresión de reglas; tienen una percepción baja de sus propios logros, con cierta tendencia al desorden, y una notable y marcada preferencia por estar solos, siendo dominantes con otros pares.

Y en cuanto la irritabilidad y agitación, fueron factores muy presentes en todos los participantes, lo cual se debe o se acentúa cuando hay presentaciones o conciertos próximos, sea por la aceptación o no de sus obras, y aunque se muestran abiertos al cambio, son analíticos con las posibilidades. Continuando con el desarrollo de sus resultados, la misma investigación clasifica con detalles los rasgos que pertenecen a cada grupo de músicos, en dependencia de los tipos de instrumentos a los cuales se dedican.

Gimenez Gigon, en el 2010, propuso establecer los factores determinantes sobre las elecciones vocacionales respecto a estudios artísticos (entre ellos, las carreras pertenecientes al ámbito de la música), y cómo se establecen estructuralmente en una muestra comparativa y consistente de 7 adultos sometidos a entrevistas en profundidad (entre ellos, 5 personas de estudios artísticos y 3 personas de estudios no artísticos). En cuanto a sus resultados, la indagación de las diversas incidencias demuestra que ambos grupos de población presentan una identidad vocacional diametralmente opuesta; mientras los “artistas” resumen su acción en una dimensión del “*ser*”, los “no artistas” remiten su accionar en el “*hacer*”. Y, si bien los grupos primarios donde pertenece el artista desestiman al arte como profesión, estos, aun así, y reconociendo dicha realidad, buscan integrar su ideal con el perteneciente a la sociedad, llevándolo a una verdadera búsqueda de identidad vocacional. Así, dichos resultados indican que pensar la vocación puede responder a un estado de búsqueda y descubrimiento, un espacio que no se compensa fácilmente, cuya persona que la atraviesa puede percibir de manera exclusiva, apasionada e irrepetible.

En posteriores años, desde la ciudad de Córdoba, se llevó a cabo una investigación etnográfica en ámbitos educativos, a fin de identificar las percepciones sobre el talento, como también analizar las variables que intervienen en los procesos de aprendizaje musical y describir el vínculo entre las creencias del talento y los procesos de aprendizaje, en estudiantes de ambos sexos y de las variadas carreras musicales de la Facultad de Artes, pertenecientes a la Universidad Nacional de Córdoba [UNC], Argentina. Torcomian y Sánchez Manzano (2017) se enfocaron en las experiencias individuales subjetivas de los participantes (cómo fueron vividas individual, grupal o comunitariamente); para ello, utilizaron técnicas y herramientas como la observación, cuadernos de campo, cuestionario abierto breve, grupo de discusión y entrevista en profundidad. La investigación obtuvo como resultado, la comprobación de la intervención de las creencias ante el talento innato sobre el aprendizaje musical, principalmente en los primeros años de los estudiantes, cuya percepción de las mismas cambian en su recorrido; así también, el vínculo docente-alumno

resulta imprescindible en la adquisición de los nuevos aprendizajes, debido a su particular intensidad. Y en cuanto a su aprendizaje y egreso de la facultad, se relacionan a la creencia del talento, de la autoestima, y de los ideales, la tolerancia a la frustración y, sobre todo, la perseverancia. Más que una parsimoniosa conclusión, este aporte permite avanzar a la dirección en la comprensión del objeto de estudio, ampliando el abanico de cuestionamientos que pueden profundizar. Los músicos conviven con altas expectativas del entorno que les rodea, enlazados con sus creencias de ser lo suficientemente competentes para ello, percepciones que se irán modificando en el transcurso de sus carreras.

Otra de las investigaciones relevantes que pueden mencionarse, y más aun tratándose en lo regional, la propone Evelyn Andrea Lazos, representando a la Universidad Autónoma de Entre Ríos [UADER], Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales [FHAyCS] en la ciudad de Paraná, Entre Ríos. Presentada la tesis en el año 2020, aborda la elección vocacional de los músicos independientes en lo contemporáneo, comprendida dicha época como postmodernidad, bajo una orientación teórica psicoanalítica, utilizando la entrevista en profundidad como técnica de recolección de datos, y analizando, por medio de ésta, las frases más significativas expresadas por los músicos. Su objetivo fue analizar las significaciones sobre la elección vocacional que poseen los músicos pertenecientes a C.I.M.A. (Colectivo de Industrias Musicales Autogestionadas), en relación a la lógica posmoderna que está presente (“*¿Música? ¿Y qué más estudias?*”), permitiendo con ello relacionar enlaces reveladores entre la historicidad del sujeto y la elección vocacional debida, involucrando así aspectos de la infancia, escolaridad y experiencias musicales, es decir, toda la trama identificatoria que interviene en su contexto de elección vocacional.

Dicha investigación concluye que la elección del músico independiente tiene que ver con una búsqueda que se expresa como lealtad a la música, como un respeto por resguardar el proceso creativo, cuyo énfasis no se pone en un consumo del objeto en sí; en sus recorridos como músicos, opone una resistencia a querer ajustarse a las condiciones e ideales propuestos por la época postmoderna, y que, es por ello, que encuentran numerosas vicisitudes en sus trayectorias.

2.2. Marco Conceptual

Antes del desarrollo de las categorías propuestas para el presente apartado, se considera pertinente mencionar que se tomará elementos teóricos de diversa índole.

Para desarrollar un entendimiento basto de los *músicos*, como se requiere de comprender para este trabajo, se utilizará nociones teóricas tanto del campo de la Psicología como también de la Música.

2.2.1. Música

La música, a lo largo de la historia, obtuvo una extensa variedad de conceptos y definiciones, generales y específicas, que abarcan desde sus orígenes epistemológicos, como una de las musas griegas, hasta las delimitaciones más precisas ofrecidos por los avances de las disciplinas científicas, puestas aún en discusión frente a renombrados etnomusicólogos contemporáneos.

En lo que expresa Aragón Pozo (2019) en sus estudios, la música debe entenderse como la ciencia y el arte de poder combinar distintos sonidos que fuesen producidos por el hombre; según por el autor, se reconoce que estos sonidos son el resultado de las diversas vibraciones producidas por los objetos sonoros. Bajo esta apreciación a la música, se entiende que los ruidos no forman parte del concepto, sino que suponen ser lo contrario a los sonidos;

Para que estos sonidos no se conviertan en ruido, las vibraciones producidas deben ser regulares, este tipo de vibraciones las producen los cuerpos sonores un complejo muestrario de sonidos que captamos en nuestra vida cotidiana, el hombre ha seleccionado un número determinado de sonidos para crear un mundo especial en el cual el sonido pasa a ser el elemento sustancial y protagonista de una nueva invención del hombre a la que etiquetamos como música (Gorina, 2000, citado en Aragón Pozo, 2019, pág. 22).

Consecuencia de lo mencionado, es que la historia de la música se explica como un ‘proceso selectivo de sonidos’, enfocados a conseguir una mayor precisión en la emisión sonora de las alturas, escogidas como fundamentales; actualmente, estas alturas son los

grados de la escala musical, más familiarmente conocidos con el nombre de notas (Moncada, 2010, citado en Aragón Pozo, 2019).

Sin embargo, y desde un punto de vista académico, también se puede definir a la música como “la combinación de alturas, intensidades, timbres y duración, donde el sonido ha sido sometido a un orden, enmarcado en un complejo rítmico” (Valdés, Iranzo, citados en Contreras, Marquez y Zambrano, 2018, pág. 25); dichas combinaciones o arreglos están en relación a la función que cumplen en la historia y en la cultura ubicadas, en tanto que no prescinden de los instrumentos presentes, de los propósitos de la producción o de la valoración de lo que se considere “agradable al oído” (Contreras, Marquez y Zambrano, 2018).

En cuanto al músico, como también a la música en sí, se podría decir que ambos poseyeron un origen un tanto ambiguo. Sus roles, en las primeras diferenciaciones del trabajo en sociedad, habían sido utilizados para ser ‘catalizadores de la violencia y de los mitos’. Para Attali (2011), la música históricamente ha poseído una gran inscripción sobre los sistemas de poder que existían, en tanto que la presencia de músicos, y la adquisición de los mismos, implican un status dentro de la sociedad, asegurando aquellas producciones musicales que mantengan el ‘buen orden’ de la sociedad, y prohibiendo, a su vez, a todas aquellas que pueden inquietar.

2.2.1.1. Elementos de la música

En la música, toda obra realizada requiere de la disposición de otros elementos básicos para que sea comprendida como tal. Dichos elementos fundamentales son indispensables para establecer la completitud del opus, debido que su efecto combinado produce en el oyente un gran estímulo auditivo; dichos elementos son el *ritmo*, la *melodía* y la *armonía* (Contreras, Marquez y Zambrano, 2018).

2.2.1.1.1. Ritmo

El ritmo en la música es comprendido como “la distribución de los sonidos en el tiempo, es decir, es el aspecto temporal de la música y abarca los tiempos, los acentos, los compases, la agrupación de notas, etc.” (Scholes, 1964, citado en Contreras, Marquez y Zambrano, 2018, pág. 25). También, en toda obra musical se presencia una distribución frecuentemente regular de sonidos fuertes y débiles, como el “latido” de la música

(denominado comúnmente como pulso). El pulso, que puede ser constante o cambiante, permite ordenar la mente y percibir el ritmo.

2.2.1.1.2. Melodía

La melodía puede entenderse como la superficie de la música, en tanto que es determinante para la estimulación y el agrado del oído; antiguamente, la música se realizaba mediante melodías sin mediación de armonías o ritmos, como se comprobó en los cantos gregorianos. Es un elemento primordial que da cierto sentido a la música, inclusive mayor que la armonía, que la sostiene y la acompaña (Scholes, 1964, citado en Contreras, Marquez y Zambrano, 2018).

2.2.1.1.3. Armonía

La armonía en la música provee sostén y vestimenta de la melodía, consiste en un “conjunto de voces y acordes que acompañan a la voz principal, es decir, como una serie de capas o estratos de sonido (melodías superpuestas)” (Scholes, 1964, citado en Contreras, Marquez y Zambrano, 2018, pág. 26). Es uno de los elementos que mayor complejidad posee, debido a sus características y requerimientos para elaborarla.

2.2.1.2. Historia de la música

A lo que concierne a la historia de la música, según las teorías etnomusicológicas del siglo XIX, puede entenderse que su origen fue, en principio, la búsqueda de un lenguaje guiado por una necesidad de poder comunicarse, tanto con los demás humanos como lo que involucra a seres míticos; en términos cronológicos, Blakvsti (2000, citado en Aragón Pozo, 2019) estima que la antigüedad con que cuenta el fenómeno musical del hombre, el ‘Homo musicus’, para reconocer y ordenar sonidos, pueden remontarse a unos 40.000 años A. C., instancias en el que el hombre fue,

(...) capaz de imitar los sonidos de la naturaleza y diferenciarlos de los que constituían la estructura de su lenguaje, fue entonces (...) cuando comenzaron a perfilarse las primeras expresiones musicales asociadas a un hecho colectivo, rituales funerarios, cacerías y ceremonias vinculada a la fertilidad, formaban parte de una cotidianidad de la que la música había

entrado a formar parte (...) (Blakvsti, 2000, citado en Aragón Pozo, 2019, pág. 24).

De esta manera, el hombre llevó a cabo múltiples esfuerzos para dominar y hacerse con la emisión del sonido, cuyo fin tienen en cuenta su marca en el territorio, siendo éstos mismos sonidos a un nivel propioceptivo; tal fue así, que la práctica paulatinamente se convirtió en ritual, tanto para celebrar la caza como también para realizar festejos alrededor del fuego, cuya naturaleza también les resultaba muy llamativa. Para ello, éstos hombres expresaban, por medio del instrumento natural de la voz, todas las sensaciones que habían logrado vivenciar, de una manera un tanto diferente a cómo se pudieran hacer actualmente. Las mismas locuciones fueron acompañadas por instrumentos rudimentarios tallados en hueso, madera o de restos de algún fruto duro cosechado anteriormente (Gorina, 2000, citado en Aragón Pozo, 2019).

Con posterioridad, en la localización del Antiguo Egipto, se desarrollan los conocimientos técnicos suficientes para diferenciar los sonidos en 7 notas musicales, pero siendo exclusivos su uso para los sacerdotes y para aquellos, quienes, en la civilización egipcia, se los consideraba los ‘profesionales’ de la música. Bajo el acompañamiento de instrumentos de viento y de cuerda, como lo fue el oboe doble o el arpa, la música acompañaba y daba sentido a los actos de culto, ceremonias y guerras (Blakvsti, 2000, citado en Aragón Pozo, 2019). Para civilizaciones posteriores a Egipto, como lo son los griegos y los romanos, la música se involucra especialmente en contextos sociales, dado que a través de ésta podían transmitir un conocimiento educativo a sus habitantes de la polis-estado o urbe. Junto con ello, la figura del ‘rapsoda’ o del ‘aedo’ asumen una gran importancia, dado que éstos fueron quienes viajaban entre los pueblos recitando los poemas heroicos y gloriosos que contenían las tradiciones y los acontecimientos de su pueblo, acompañando estos recitativos con las melodías de una lira. Según Blakvsti (2000, citado en Aragón Pozo, 2019), el progreso griego de las comedias, tragedias y dramas, permitieron concentrar el canto, la música y también a la danza bajo una sola manifestación artística.

Ésta manera de comprender históricamente a la música, cabe mencionar, se delimita y comprende como tal desde la parte más “occidental” del planeta, considerando como un contexto diferente al lado “oriental” de Europa y alrededores, comprendiendo tanto a los turcos como chinos, entre otros, cuyo conocimiento instrumental se transmitía a partir de

esas dinastías; sus practicantes se agrupaban y componían sonidos bajo una concepción básica de armonía y tiempo, en tanto que la ejecución de los instrumentos no se interrumpieron entre sí (Cáceres, 2000, citado en Aragón Pozo, 2019).

A partir de lo comprendido por la Edad Medieval, la música sigue cobrando fuerza hacia lo sagrado, desde los ámbitos más religiosos; sin embargo, éstos sectores no serían los únicos quienes producirían sonidos. Tanto en las subetapas de la Alta y Baja Edad Media, los distintos estamentos sociales producirán, para sí, músicas que les permitirán “representar” idiosincrasias y costumbres que los diferencian entre sí, por ejemplo, los carnavales del pueblo en detrimento a la cuaresma de los monasterios e iglesias, como también los cortesanos, que, para diferenciarse de todos aquellos, realizaban cánticos profundos que *estilizan* y distanciaba a las demás músicas. Cabe recordar que, en una época teocéntrica, las lucha por los sonidos se encontraran notablemente en choque entre los tiempos del carnaval y la cuaresma (Attali, 2011).

Es en estos tiempos cuando la música popular cobra importancia para los pueblos y ciudades, contando con una gran variedad y siendo accesible a los habitantes (Attali, 2011). Figuras representativas de ello, fueron los juglares (músico trotamundos, cuya transitoriedad permitía llevar alegrías e historias de pueblo en pueblo), los trovadores (músico mayoritariamente cortesano) y los ministriles (ex juglares, quienes eran contratados al servicio del trovador); sus cantos no siempre consisten en narraciones heroicas o de figuras sagradas, sino que también se basaban en hechos diarios, acontecimientos y relatos, traducidos en canciones para ser transmitidos (Cazar, 2017, citado en Aragón Pozo, 2019).

Continuando por el Renacimiento, y a fin de mantener un equilibrio armónico, se explota el concepto de *polifonía* (conjunto de 2 o más sonidos) entre otros, especialmente en las regiones de Flandes (Francia) y Venecia (Italia); ejemplos de éstos fueron la ‘Chason’ (que representaba un tema amoroso, críticas políticas y sociales), en Francia. Por su parte, Italia, región de gran importancia económica y musical para aquel entonces, estableció la ‘fróttola’ y la ‘lauda’ (Aragón Pozo, 2019).

A partir del establecimiento de la ópera, es donde podemos comprender el inicio del ciclo musical del Barroco, como centro del arte dramático sobre la región europea, el cual abundó notablemente la composición bajo estricto conocimiento y aplicación de la armonía tonal. Tales fueron sus aplicaciones, que hasta la actualidad mantenemos este orden sobre los componentes de la música. A partir de las óperas y las salas de concierto, se desarrollan los conceptos técnicos formales del “sistema tonal”, algo por demás destacable de las

anteriores épocas, basados en un sistema ‘modal’ (Taruskin, 2005); éstos cambios se mantienen hasta la actualidad, involucrando escalas, acompañamientos, tonos, armonías, intensidades y caracteres.

En lo que respecta a la etapa del clasicismo, se perfeccionan aún más las contribuciones realizadas desde la composición barroca, en lo que concierne a la técnica y el equilibrio entre la estructura y la melodía. Dicho período es conocido también por ser la edad de apogeo respecto a las orquestas sinfónicas: “La música siguió evolucionando y volvió a recuperarse en valor esencial de pertenecer a todo tipo de gente, modificándose en distintas variedades según las culturas, estilos, influencias, etc. Hasta el punto de llegar a variedades casi infinitas” (Cazar, 2017, citado en Aragón Pozo, 2019, pág. 26).

Es así que, llegados a finales del siglo XIX, pasando por la etapa histórica del romanticismo, y desarrollándose todos los movimientos musicales del siglo XX hasta la actualidad, se introduce lentamente en las demandas, consumos y ventas musicales, los dispositivos tecnológicos de grabación y reproducción audiovisuales:

La irrupción de los dispositivos de grabación y reproducción de sonido, desde finales del siglo XIX, tuvo un impacto fundamental en nuestros modos de relacionarnos con lo musical. Con ellos iniciamos un espiral de transformaciones que involucró aspectos tecnológicos, sociales, estéticos, emocionales y cognitivos, los cuales afectaron al modo en que generamos sentido con la música, así como a su papel y significado en nuestras vidas (López-Cano, 2018, pág. 14).

Por otro lado, y en consecuencia de los avances tecnológicos y de la mayor demanda social de la ‘música popular’, se encuentra una gran proliferación y extensión de la misma, a tal punto que no es posible contabilizar la producción musical con que se cuenta, como tampoco sus diferentes procedencias, dado que los estilos y géneros están entremezclados por la globalización y el comercio internacional (Attali, 2011).

2.2.1.3. La naturaleza del fenómeno de la música: El “Musicar”

El Musicar, tal y como lo presenta Small (1999), se entiende como un término neológico acerca de la fenomenología de la música, que supone no sólo ser reconocido como el mero objeto ejecutado por un instrumento en sí, sino que se lo debe registrar

también como una ‘actividad’ de los seres humanos, algo que las personas hacen (Small, 1999). Todo ello hace del autor replantear lo que podemos comprender como música;

Musicar es tomar parte, de cualquier manera, en una actuación musical. Eso significa no sólo tocar o cantar, sino también escuchar, proporcionar material para tocar o cantar; lo que llamamos componer, prepararse para actuar, practicar y ensayar, o cualquier otra actividad que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical. Desde luego podemos incluir el bailar, si alguien está bailando, y podemos incluso ampliar el significado hasta incluir lo que hace la persona que recoge las entradas a la puerta, o los ‘roadies’ que arman los instrumentos y chequean el equipo de sonido, o incluso los limpiadores que limpian la sala después de la actuación. Porque ellos, y ellas, también están contribuyendo a la naturaleza del acontecimiento que es una actuación musical (Small, 1999, pág. 5).

Este concepto involucra comprender a la actuación musical en cualquiera de sus maneras pensadas; es un concepto descriptivo, que no supone el desarrollo de una actividad delimitada y en específico, sino más bien en un conjunto de dichas actividades relacionadas entre sí, comprendiendo todo aquello que se involucre en el ‘rito’ de la música, descartando algún intento de reduccionismo científico. También Nelth (citado en Aragón Pozo, 2019) propone que la música, aunque varía según los contextos sociales y culturales en que se ha realizado, siempre ha formado parte de las actividades de los seres humanos: “Todo individuo participa de dicha actividad, bien sea como oyente y receptor, o como productor o intérprete” (Nelth, 2002, citado en Aragón Pozo, 2019, pág. 3).

El musicar un acto que involucra a todos aquellos que se encuentran presentes; Small (1999) no hace del musicar a la pertenencia exclusiva de intérprete, o del pianista, o de la orquesta sinfónica a la cual se tiene delante del público, sino que toma en cuenta a todos los actores participantes en el espacio, por más pasivos que puedan ser frente al ‘rito musical’. Por supuesto, reconoce que no todos ellos cumplen con las mismas funciones (algunos ejecutan los instrumentos, otros se privan de generar ruidos, mientras que las demás personas observan o mantienen la limpieza del espacio); “cuando deseamos distinguir entre sus actividades tenemos palabras con las que podemos hacer eso. Pero cuando usamos ‘musicar’, todas esas actividades se suman para totalizar un solo acontecimiento (...)” (Small, 1999, pág. 6). Todo ello, permite observar a la actuación

musical como un ‘encuentro’ entre seres los individuos, a través de la presencia de un conjunto de sonidos y ruidos organizados.

Si bien Small procura incluir a una mayor cantidad de involucrados y variables en el rito musical, también cabe destacar lo ambiguo o impreciso que puede resultar conceptualizar un fenómeno de tal tamaño o magnitud. Quizás lo que resultase óptimo para nuestra investigación sea encontrar esos ‘límites’ conceptuales que no son perceptibles en la misma definición, dado que seguir expandiendo los mismos perderían de vista al objeto de la investigación.

2.2.1.4. La música como objeto: Obra o pieza musical

La obra o pieza musical, bajo las normas en materia de propiedad intelectual regidas en Argentina mediante Sindicato Argentino de Músicos [SAdeM], son aquellas composiciones musicales, acompañadas de una letra o sin uso de ella, bajo toda una variedad de combinaciones sonoras. Aunque queda en vista que las obras o piezas musicales siempre estuvieron presentes con la ejecución musical, con o sin la precisión o escritura de las partituras, tan sólo podemos diferenciar éstas producciones en los usos en que éstas fueran asignadas.

Bajo los argumentos de Attali (2011), puede decirse que la música, fuente de significación del rito de las civilizaciones, como también símbolo de poder en los niveles sociales históricos, da un paso mayor e ingresa, en los períodos correspondientes del barroco, al mundo de la economía y del valor monetario, es decir, pasa de ser un “bien de uso” a un “bien de valor”, asignación que en su anterioridad en la música no le eran esperables:

(...) la naturaleza de la audición va a cambiar el código (...) cuando la música es pagada para ser oída, cuando el músico se inscribe en la división del trabajo, es el individualismo burgués el que (...) entra en la música antes incluso de reglamentar la economía política. Así, hasta el siglo XVIII, la música era del orden de lo “actuado”: ahora entra en el de lo “cambiado”. (...) el uso de la música no es ya el de crear el orden, sino el de hacer creer en su existencia y en su valor universal, en su imposibilidad fuera del cambio (Attali, 2011, pág. 88).

Junto con los primeros movimientos mercantilistas o capitalistas en las regiones europeas, y bajo el establecimiento de las salas de conciertos y las óperas de la modernidad desde finales del siglo XVII, la ejecución y representación de la música supone ser un servicio remunerable, equivalente a otras producciones o actividades comerciales (Attali, 2011).

2.2.1.4.1. Composición

Un compositor, en parsimoniosos términos, puede identificarse como aquel “que tiene constantemente ‘tonos en la cabeza’, es decir, que siempre, cerca de la superficie de su sentido, está escuchando tonos, ritmos y patrones musicales más extensos, siendo función del compositor revisar y adaptar esos patrones en formas constantes” (Roger Sessions, 1970, citado en Gardner, pág. 138).

Desde el punto de vista histórico, y específicamente a mediados de la edad media, se suele señalar a los músicos trovadores como los ‘primeros compositores’, aquellos quienes dedicaron su labor a la creación de nuevos sonidos o formas; sin embargo, los juglares, músicos pertenecientes al pueblo, también poseyeron un papel significativo en ello, dado que éstos fueron los que proveyeron de la materia prima para la composición, pese a que su tradición musical no fuese escrita, sino más bien oral (Attali, 2011).

Entre otras características presentes, Gardner (2007) propone que bajo los fenómenos musicales que gestionan los compositores (como los tonos, ritmos, formas y movimientos), ellos requieren de decidir cuánta repetición, variación melódica, rítmica, armónica y contrapuntística se precisan para lograr la ejecución planeada. Ésto, sostiene el autor, requiere de un proceso cognoscitivo:

La composición se inicia en el momento en que estas ideas comienzan a cristalizar y tomar una forma significativa. La imagen musical significativa puede ser cualquier cosa, desde el fragmento melódico, rítmico armónico más sencillo, hasta algo mucho más elaborado; en cualquier caso, esta imagen atrapa la atención del compositor y su imaginación musical comienza a trabajar en ello, en un proceso lógico propio de ese compositor, que puede parecer misterioso para el mundo exterior (Roger Sessions, 1970, citado en Gardner, 2007, pág. 138).

Dentro del vasto campo de los compositores, la mayoría de ellos han comenzado su carrera siendo ‘intérpretes’, aunque algunos incluso lo ejercen desde las primeras décadas de su vida. Bajo las pesquisas de Gardner (2007), argumenta que éstos músicos, en su actividad interpretativa, habían experimentado con las piezas que ejecutaban, transcriben, cambiaban pero que, sobre todo, que descomponen, cobrando un valor importante con ello cuestiones que están relacionadas a la personalidad de cada uno de ellos:

Las fuentes de placer para la composición son distintas de las que se refieren a la ejecución –la necesidad de crear y analizar, de componer y descomponer surge de motivaciones distintas al deseo de ejecutar o tan sólo de interpretar. Los compositores se pueden parecer a los poetas en la repentina comprensión de las ideas germinales iniciales, la necesidad de explorarlas y realizarlas, y la interrelación de aspectos emocionales y conceptuales (Gardner, 2007, pág. 153).

2.2.1.4.2. Improvisación

La improvisación está muy presente en las actividades musicales, incluso en determinados géneros de la música popular es una característica indispensable. Improvisar se puede describir como el “ejecutar cualquier acción espontáneamente, es decir, sin tener preparación o planeación previa (...) es el arte de crear y llevar a cabo la música sin haberla escrito o planeado” (Vélez Gallo, 2015, pág. 12).

Es un rasgo perteneciente a la innovación, que surge del músico con naturalidad cuando el mismo posee ideas, recuerdos o pensamientos presentes, y los expresa por medio de acordes, ritmos o melodías (Vélez Gallo, 2015). El músico, sin meditar mucho de por medio, reproduce musicalmente lo que “le nace” en lo reciente del momento, disociando la razón y la acción a fin de transmitir su creación.

Se suele comparar dicha acción con lo referido a la composición, debido a que ambas realizan producciones nuevas. Sin embargo, improvisación y composición difieren entre sí, en tanto que en la composición el músico tiene mayor tiempo para contemplar lo que quiere realizar (es decir, si en determinada parte el músico tocará algún instrumento, si la partitura requiere arreglos, si se anexará otras melodías o si debe retocar las armonías que sustentan, entre otras cosas), además de ser consciente de cuál es el destino de lo producido (hacia qué público se dirige, en qué momento se ejecutará, etcétera).

En la improvisación, por otro lado, el proceso de creación musical se realiza de manera instantánea, espontánea, sin un gran detenimiento consciente sobre el cómo se está ejecutando, con un público espectador presente mientras se lleva a cabo dicho proceso. Mientras que el compositor tiene gran tiempo para decidir qué hará en su ejecución, el improvisador lo realiza deliberadamente en el momento.

La improvisación, pese a su imagen de ser algo innato en la persona, puede ser aprendido: Muchos de los grandes músicos capaces de improvisar fueron estudiantes también, aprendiendo en algún momento sobre notas, escalas, intervalos y otras herramientas. Es en ellos donde el estudio, el esfuerzo y la dedicación son notables, superando los mitos y expectativas del propio público; Vélez Gallo (2015) invita a pensar en el aprendizaje de la improvisación como un idioma, un segundo idioma, que consta de memorizar letras, vocabularios, entre otras, para continuar con la expresión de frases, sencillas pero pensadas; con el tiempo, tras haber practicado y escuchado nuevas frases, los procesos realizados se automatizan, siendo un acto mecánico o rutinario sin necesidad de pensar en cómo debe formarse la palabra:

De la misma forma que un estudiante aprende palabras, frases y estructuras gramaticales, que recombina después para comunicar mejor sus pensamientos, un músico memoriza patrones de notas, acordes y progresiones, que más tarde puede combinar para expresar sus ideas musicales (Martínez, citado en Vélez Gallo, 2015, pág. 13).

Sin embargo, aunque cualquiera pudiese aprender a tocar un instrumento o aprender a improvisar, no todos poseen la facultad ni la valentía para hacerlo, debido que, además de tener un conocimiento previo y un oído musical educado (el cual se desarrollará más adelante), se requieren también de otras características (Vélez Gallo, 2015):

- Un pensamiento divergente: Para asociar ideas con múltiples resultados.
- Creatividad: aspecto con lo que se produce la originalidad, asociado al pensamiento divergente.
- Flexibilidad mental: Liberación de los hábitos de pensamiento, a fin de utilizar todas las ideas que se generan. Esta habilidad identifica mucho a las personas que la poseen, quienes son capaces de salirse de repeticiones y pasajes para

improvisar; son personas abiertas al mundo, y cambian constantemente en su vida cotidiana.

A estos músicos, a menudo, se los suele identificar como personas “osadas” o “audaces”, porque durante una improvisación musical no se sabe con certeza qué puede pasar, es impredecible el acto. Berkowitz (citado en Vélez Gallo, 2015) lo denomina como “El fenómeno del creador/testigo”, en el cual “el ejecutante sabe que es el creador de la música y que tiene el poder sobre ella, pero al mismo tiempo siente como si estuviera viéndose a sí mismo tocar” (Berkowitz, citado en Vélez Gallo, 2015, pág. 14); es decir, el improvisador toca, reaccionan a ello y se inicia un diálogo en donde este músico lidera sobre la obra, pero, al mismo tiempo, la obra lo direcciona a él:

Durante la ejecución de la improvisación del músico en escena, entonces, se encuentran factores psíquicos y sociales que la hacen posible, o única e irrepetible, tales como “los procesos (...) a nivel cerebral (...), las circunstancias ambientales y sociales que rodean al músico, el contexto histórico en el que se encuentra, la conexión entre el músico y el público, (...) sus características psicológicas o rasgos de personalidad” (Vélez Gallo, 2015, pág. 13).

2.2.2. Psicología

En el siguiente apartado, sólo se tendrán en cuenta aquellos conceptos que pudieran influir en la consolidación subjetiva de la figura del músico como tal, a saber: Personalidad, inteligencias, aprendizajes, vocación, autoconcepto, capacidad auditiva, inserción laboral, representaciones sociales acerca de la música como profesión y nociones de autocuidado, para ver cómo interjuegan los factores de “lo dado” junto con “lo adquirido” y “la autodeterminación”, en el proceso de historización de la vida de los músicos.

2.2.2.1. Personalidad

No sería ninguna novedad argumentar que comprender una definición de la personalidad humana es un camino difícil para la disciplina. Aun siendo que ‘persona’ no significa lo mismo a ‘personalidad’, su concepto en la ciencia recién posee su significación actual desde el siglo XVIII.

Desde el punto de vista etimológico, el término ‘persona’ proviene del vocablo griego *prósopon*, que traducido al español significa “máscara”, cuya utilidad les ha servido a los actores, quienes desempeñan sus papeles en las tragedias griegas, cubriéndose los rostros bajo mascarillas que les permitían representar rasgos y características específicas; es desde este punto, que los términos ‘persona’ y ‘personaje’ conservan una cercana similitud (Griffa y Moreno, 2012); de hecho, cuando el Imperio Romano adopta gran parte de la cultura griega, como sus teatros, también usaban estas máscaras, pero con un accesorio que los colocaban en sus bocas llamado *personare* (del latín, ‘para que suene’), del cual deriva el término “persona”.

Sin embargo, se debe a Boecio (citado en Griffa y Moreno, 2012) quien, desde el siglo VI, postuló la definición más universal acerca del concepto de persona en términos antropológicos, predicado como una “sustancia individual de naturaleza racional” (Boecio, citado en Griffa y Moreno, 2012, pág. 30).

Desde el campo científico de la psicología, se ha definido de diversas formas a la personalidad (a nuestro entender, la “manera o forma de ser de una determinada persona”), dependiendo de las dimensiones a las cuales se postulan los autores, como también a su orientación teórica propuesta.

Entre los diversos autores de esta ciencia, se puede destacar los aportes de Allport (1986), cuya definición de la personalidad entiende como la “organización dinámica, dentro de individuo, de los sistemas psicofísicos que determinan sus adaptaciones únicas a su ambiente” (Allport, 1986, citado en Liebert y Liebert, 2000, pág. 5).

La característica más destacada del hombre, según Allport, es su propia individualidad. Cada ser humano es una creación singular, surgida entre las potencias de la naturaleza, lo cual hace imposible de encontrar alguien exactamente idéntico a éste (Allport, 1986). Tiene en cuenta para ello a la *herencia* en la formación de la personalidad, aunque ésta no lo determina arbitrariamente; cada ser humano cuenta con un capital genético proveniente de sus padres biológicos, y cada una de sus posibles combinaciones da como resultado un ser humano único e irrepetible. Comprendiendo a la naturaleza de la reproducción humana, la posibilidad de formarse una nueva vida escapa de predicciones, más aún si se tiene en cuenta los factores ambientales y experienciales que cada uno poseerá (Allport, 1986).

La personalidad, según Allport, si bien sólo se encuentra en sus formas individuales, es, en sí misma, un fenómeno universal: “Por ser un fenómeno universal, debe estudiar la ciencia, pero no puede hacerlo correctamente si no penetra en la individualidad de la configuración. Éste es el dilema” (Allport, 1986, pág. 26). Es por ello que resulta pertinente estudiar y comprender la personalidad por medio de un método de estudio científico de carácter cualitativo: “hay tantos *aspectos*, físicos y mentales, a base de los cuales podemos clasificar a las personas, que pronto habremos (...) centenares de tipos, pero seguiremos ignorando completamente su modo único de organización interior” (Allport, 1986, pág. 35).

Allport también argumenta que el individuo humano, en su paso por las distintas etapas de vida, precisa formarse una “personalidad madura”. Entre sus criterios de madurez, propone que los individuos tienen que sostener una “filosofía unificadora de la vida”. En la misma, éstos deben reconocer que viven para algo que da sentido a sus vidas, que cuentan con una ‘dirección’ que les provee de un propósito en especial, con variaciones entre cada uno de ellos (Allport, 1986).

Continuando por otra línea teórica complementaria, tenemos la teoría factorial de la personalidad de Cattell, cuya postura entiende que la personalidad es “lo que permite la predicción de lo que hará una persona en una situación determinada.

Se relaciona con toda la conducta del individuo, tanto manifiesta como la que no sale de su piel” (Cattell, citado en Liebert y Liebert, 2000, pág. 5). El rasgo, para Cattell, se

comprende como “característica de un individuo a comportarse de una forma consistente en varias situaciones distintas”; en ese sentido, algunas investigaciones se han direccionado hacia la búsqueda de posibles rasgos en común entre quienes eligen la música como vocación.

2.2.2.2. Personalidad en músicos

Bajo los postulados de Allport (1986), se comprende que el crecimiento individual requiere del logro de una *personalidad madura*, junto con una ‘filosofía unificadora de la vida’. Cabe mencionar que, para que un músico pueda dar cuenta sobre su propia dirección, debe contar con capacidad de insight en lo que respecta a su propia subjetividad, que, en otras palabras, consiste en poseer un conocimiento certero sobre sí mismo, en tanto cómo realmente es, cómo cree que es y cómo los demás creen que es (Allport, 1986).

Siendo que la personalidad involucra un aspecto dinámico, cuya naturaleza requiere de aspectos que se mantienen a lo largo del tiempo, pero también de otras disposiciones que pueden verse transformadas, adaptadas bajo circunstancias o ciclos vitales. Es por ello lo significativo que posee los dos puntos de percepción al sí mismo mencionados (entre ellos, cómo cree que es el individuo y como los demás creen que es); la distinción de los rasgos y disposiciones resultan, entonces, necesarios al momento de comprender la personalidad del músico.

Estas propuestas pensadas desde las teorías de Allport, podrían coincidir con las investigaciones en músicos orquestales, argumentados con la teoría factorial de Cattell: Los músicos tienden adoptar determinados rasgos de personalidad, en dependencia de la práctica, ejecución y entendimiento del instrumento que eligen y utilizan con dedicación, como, por ejemplo, la guitarra, que la vivencian de manera introspectiva (perciben, con el instrumento, una cercanía e intimidad particular); o como la trompeta, la cual posee una sonoridad fuerte, de volumen más abierto que el anterior mencionado (Cazar, 2017, citado en Aragón Pozo, 2019);

Las horas empleadas en el estudio generan estrechos lazos entre los dueños y sus instrumentos. Es decir, empiezan a adoptar, como una parte fundamental en sus vidas, a cada uno de los instrumentos, y adoptan cada una de las cualidades de los instrumentos en su cotidianidad (Cazar, 2017, citado en Aragón Pozo, 2019, pág. 3).

Por otro lado, un estudio de Martínez y Torres (2011) muestra que existen rasgos de personalidad (así como también, factores sociodemográficos y culturales) que favorecen la elección de la música como vocación profesional; pero también se encontró que, los estudiantes de música, tienen un antecedente de músicos en el hogar, ya sea su padre, madre o abuelos, los cuales son un factor relevante para la elección de la música como profesión. Podríamos decir entonces que, más allá de la personalidad que cada individuo haya forjado, es más relevante cómo ha sido sostenido o influencia por su entorno, intra o extrafamiliar.

2.2.2.2. Inteligencia

De manera similar a lo que involucra a otros conceptos en el campo de la psicología, existe una gran discusión con respecto a la definición que se considere acerca de la inteligencia. Una gran parte de los estudios realizados, se han centrado en dividir a la inteligencia en fragmentos específicos, contrarios de aquellos quienes guiaron su atención sobre un concepto unitario del mismo; esto deja como resultado una amplia diversidad de postulados, sin la suficiente frecuencia para indagar acerca de las teorías que comparten aristas en común o que unifiquen íntegramente la comprensión del fenómeno (Esteban Martínez, Molero Moreno y Saiz Vicente, 1998).

En lo contemporáneo, a partir de los aportes de Gardner, Bar On y Goleman, entre otros autores (citados en Griffa y Moreno, 2011), de otras experiencias realizadas y de simposios internacionales, se ha confeccionado una definición de inteligencia amplia, que toma en cuenta los siguientes rasgos (Griffa y Moreno, 2011):

- “La inteligencia es una capacidad de estructura multifactorial” (Griffa y Moreno, 2011, pág. 83); que se manifiesta entre variados contenidos.
- “La inteligencia funciona de manera selectiva, constructiva y adaptada a un ambiente específico” (Griffa y Moreno, 2011, pág. 83), lo cual esto implicaría, para cada persona, la experiencia de vivir, aprender, comunicarse y comportarse adecuadamente antes las diferentes situaciones que se les presentan.
- La inteligencia es desarrollada epigenéticamente; esto quiere decir que la persona crece con aquello que le fue dado, pero que se enriquece con aquello que es adquirido en sus relaciones con el entorno.

- La inteligencia se estudia integrada a la personalidad, que supone también analizar a la misma, junto con todo lo que concierne a la historia vital de la persona, tal como la vida afectiva y las motivaciones.

Por todo lo mencionado anteriormente, se puede entender que la inteligencia requiere de ser estudiada no como un proceso autónomo, aislado de otras funciones, sino como una ‘red de redes’, que integra a la personalidad y al ecosistema involucrado (Griffa y Moreno, 2011).

Tomando en cuenta el aporte de otros autores están los de Cattell y Horn, quienes retomaron estudios realizados por Thurstone y Spearman, concluyendo con la existencia de dos factores generales de la inteligencia (Waltz Schelini, 2006):

- Inteligencia fluida [Gf]: Está relacionada a los componentes no verbales, que poco dependen de conocimientos anteriores o de alguna influencia cultural. Esta inteligencia corresponde a las operaciones mentales que se utilizan frente a una tarea relativamente nueva y no pueden ser realizadas automáticamente. también, por otro lado, se encuentra determinada por aspectos biológicos en detrimento de los aspectos culturales, por lo que una lesión orgánica (por ejemplo, las cerebrales) repercuten sobre esta. “La capacidad fluida opera en tareas que exigen: la formación y el reconocimiento de conceptos, la identificación de relaciones complejas, la comprensión de implicaciones y la realización de inferencias” (Carroll, 1993; Cattell, 1987 citados en Waltz Schelini, 2006, pág. 324).
- Inteligencia cristalizada [Gc]: Le compete aquellas capacidades requeridas en la solución de la mayoría de los problemas cotidianos, también conocida por ello como ‘inteligencia social’; se la identifica a partir de experiencias culturales y educacionales, presente en gran parte de las actividades escolares (aunque no debe confundirse con el desempeño escolar). Debido a que esta inteligencia engloba experiencias sociales, tiende a desarrollarse a medida que se avanza de edad, contraria a la inteligencia fluida que padece de un declive a partir de los 21 años.

Por otro lado, las concepciones de Piaget y de la psicología clásica sobre la inteligencia también cobran importancia en las últimas décadas del siglo XX, definiendo a este fenómeno como la “única facultad con estructuras y procesos centralizados” (Griffa y Moreno, 2011, pág. 84); pero, en simultáneo, también se elaboró otras teorías que lo comprendía como conjuntos o grupos de facultades, mecanismos, módulos o dominios separados, tal como lo es el postulado de Gardner (citado en Griffa y Moreno, 2011). El mismo intenta demostrar la compleja relación existente entre la inteligencia humana y la cultura en el que cada persona se encuentra inmersa, sosteniendo para ello que existe una ‘arquitectura fundamental’ de la cognición, común en cada ser humano, que se facilitan gracias a las distintas participaciones de la cultura (Griffa y Moreno, 2011).

Este autor no considera la existencia de una inteligencia única o general, sino más bien sostiene que es conveniente hablar de diversas *inteligencias humanas*, o tendencias intelectuales del individuo, que se pueden concebir en términos neurológicos. Gardner (2007) postula que los seres humanos nacen en culturas que agrupan una enorme cantidad de *ámbitos*: Disciplinas, ocupaciones, y demás obligaciones o exigencias, de las cuales podemos aprender y ser evaluados, según el nivel de destreza que hayamos alcanzado; “(...) casi todos los ámbitos requieren destreza en un conjunto de inteligencias; y toda inteligencia se puede aplicar en un amplio abanico de ámbitos culturales” (Gardner, 2007, pág. 15).

Gardner (2007) establece siete tipos de inteligencias, a partir de pesquisas científicas sobre el desarrollo, evolución y colapso de la organización cerebral, que se vinculan específicamente con determinados contenidos (como la información numérica, la espacial, la interpersonal, entre otros). Bajo sus postulados, el autor sostiene que no es posible medir dichas inteligencias en forma ‘pura’, o relacionarlas con algún tipo de Coeficiente Intelectual (CI) específico, siendo más pertinente su abordaje a partir de investigaciones cualitativas (Gardner, 2007).

Lejos de creer que las inteligencias son algo fijo, Dweck y Licht (1980) consideran que éstas pueden modificarse gracias a los cambios de los recursos disponibles e, inclusive, de los juicios que emitimos acerca de nuestras propias potencialidades y competencias.

En cuanto a la tipología de la inteligencia, el autor propone la siguiente clasificación (Gardner, 2007):

- Inteligencia lingüística: Involucra el dominio del lenguaje, como la sintaxis, la gramática, la simbología.
- Inteligencia lógico-matemática: Referido a las operaciones de lógica formal, del manejo de símbolos, de abstracciones, etcétera, relacionado estrechamente con los postulados de Piaget (1988, citado en Gardner, 2007).
- Inteligencia espacial: Capacidad para percibir con exactitud el mundo sensible, realizar transformaciones o modificaciones en las percepciones propias, recrear aspectos de la experiencia. También involucra la capacidad de orientarse y reconocer distintos lugares o escenas.
- Inteligencia cinestésico-corporal: La habilidad para emplear el cuerpo en formas muy diferenciadas, para propósitos expresivos, deportivos, pragmáticos, entre otras.
- Inteligencias personales: Es subdividida en intrapersonal e interpersonal; la primera le concierne el desarrollo de los aspectos internos del individuo, como el reconocimiento de la propia vida sentimental, la de los afectos o emociones propias. La segunda es exterior, involucra la habilidad para notar y distinguir a los demás seres, especialmente sus estados afectivos, motivaciones e intenciones. Posteriormente, estas dos inteligencias son comprendidas como “inteligencia emocional”, por medio de las propuestas teóricas de Goleman (1995).
- Inteligencia musical: Puede comprenderse como la habilidad para componer, descomponer y ejecutar piezas musicales.
- En futuras correcciones y confecciones a su propia teoría, Gardner también agrega una “inteligencia naturalista”, la cual consiste en la observación y estudio de la naturaleza; implica la capacidad de distinguir, clasificar y usar los elementos del ambiente. Se percibe como poseída en gente que muestra agrado hacia los animales, las plantas, la ecología, los paisajes, entre otros.

En lo que involucra al desarrollo de la competencia musical, Gardner (2007) sostiene que éstas se adquieren a prematuras edades de la infancia, en sus intentos de emitir sonidos desde los balbuceos y cantos. Los infantes están predispuestos para absorber tonos, volúmenes y contornos melódicos de aquellas canciones que fueron recitadas por sus madres, incluso a determinados meses de vida pueden igualar la estructura rítmica (Papousek y Papousek ,1982, citados en Gardner, 2007).

2.2.2.2.1. Inteligencia en músicos

Gardner (1994, citado en Elles Pérez y Escolar Moros, 2016) propone que la inteligencia musical es una de las inteligencias más desarrolladas en edades tempranas en comparación a las demás, clasificándose en tres tipos de estados finales o de maduración: Compositores, instrumentistas y teóricos.

En los componentes mencionados para la inteligencia musical, postula el tono (es decir, la melodía) y el ritmo, con referencia también a una organización de la música en sentidos “horizontales” (de sonido sucesivo) y “verticales” (de sonido simultáneo). Los músicos, cuya formación fue más empírica, involucran un componente más afectivo en la música, que producen sensaciones y emociones en las demás personas; mientras que aquellos que estudiaron estilos musicales como el Serialismo Integral y el Dodecaforismo (entiéndase como dos de los estilos musicales pertenecientes al Siglo XX), realizan una música con un interés racional, de implicaciones más hacia la matemática o hacia lo lógico (Gardner, citado en Elles Pérez y Escolar Moros, 2016).

El agrado por investigar acerca de los procesos que intervienen en la elaboración musical de las personas, ha llevado a desarrollar dos enfoques contrapuestos:

Uno que estudia la percepción de la música desde unidades pequeñas, como la habilidad para reconocer timbres, diferencias en altura, o un patrón rítmico corto, por ejemplo; pero esto deja dudas al explicar procesos más complejos viendo la música a nivel macro. Mientras que el otro enfoque, estudia la percepción de obras o fragmentos completos, por ejemplo, habilidad para reconocer cambios de tiempo, o escoger el final más adecuado de varias posibilidades de acuerdo al fragmento, etc. El punto es que el primero facilita la cuantificación, pero no necesariamente explica los procesos complejos, y el segundo muestra mayor relación con lo complejo, pero deja mucho por desear a la medición (Elles Pérez y Escolar Moros, 2016, pág. 28).

A partir de dichas ideas, surgió un enfoque que no se posiciona en ninguno de éstos extremos, y que parece gozar de una aceptación común. Dicho enfoque propone que, en términos generales, “todas las personas normales muestran algo de habilidad para reconocer obras en el mismo ritmo o en la misma tonalidad o, si bien no para producir música, sí unos mínimos para apreciarla” (Elles Pérez y Escolar Moros, 2016, pág. 28).

2.2.2.3. Autoconcepto

El autoconcepto es una de las nociones que ha interesado permanentemente a la psicología, debido a que tiene un importante protagonismo en lo que se refiere a un pleno desarrollo de la personalidad. Si éste es favorable, le permitirá al individuo desempeñarse plenamente a nivel personal, social y profesional, que a su vez depende de la satisfacción y bienestar personal. Es por ello, que el autoconcepto supone uno de los objetivos a comprender y estimular en las intervenciones de otros ámbitos de la psicología (como lo pueden ser el educativo, clínico, comunitario, entre otros), desarrollando estrategias y recursos con los cuales puedan optimizarlo (Esnaola, Goñi y Madariaga, 2008).

El autoconcepto, entre otras definiciones, podemos delimitarlo como “aquellas percepciones que tenemos sobre nosotros mismos, formadas por nuestra experiencia y por el ambiente” (Shavelton, Hubner y Stanton citados en Carbonero Martín, Martín Antón y Palacios Sanz, 2009, pág. 298). Por lo tanto, el autoconcepto se forma por la interacción de la información que se encuentra dada por los otros, por un proceso de comparación social e interna, por la observación de la propia conducta y por los estados afectivos-emocionales propios.

El autoconcepto también es una variable de gran interés desde el punto de vista del aprendizaje, debido a que puede ejercer influencia sobre las estrategias de aprendizaje (Carbonero Martín, Martín Antón y Palacios Sanz, 2009). Por otro lado, el autoconcepto también se relaciona con otras múltiples variables, tanto internas como externas (por ejemplo, del estilo de atribución, autoeficacia, sistema de valores, rendimiento académico, conductas problemáticas, etcétera).

Sin embargo, se lo suele confundir con las variables de autoestima y autoimagen, cuya terminología, si bien son similares, en sus delimitaciones asisten concepciones diferentes.

Según Marchago (citado en Carbonero Martín, Martín Antón y Palacios Sanz, 2009) propone que éstos conceptos no pretenden ser un conjunto o una mera suma de definiciones apartadas, sino que las mismas se presentan formando un todo, siendo un “conjunto de características, atributos, cualidades y deficiencias, capacidades y límites, valores y relaciones que el sujeto reconoce como descriptivos de sí y que percibe como datos de su identidad” (Marchago, citado en Carbonero Martín, Martín Antón y Palacios Sanz, 2009, pág. 300).

Tal como se describe, los autores comprenden a la ‘autoimagen’ como el componente cognoscitivo del autoconcepto, es decir, aquella observación que realiza el sujeto acerca de sí mismo, pese a que la misma no sea coincidente con la realidad; y por otro lado, la ‘autoestima’, que le concierne el componente afectivo y evaluativo, es decir, el cómo nos sentimos con nosotros mismos, cuyo papel consiste en valorar dichas observaciones como positivas o negativas (Carbonero Martín, Martín Artón y Palacios Sanz, 2009).

2.2.2.3.1. Autoconcepto en músicos

Cada músico tiene características de autoconcepto específicas, que engloban estados de ánimo y actitudes que le son particulares (Palacios Sanz, Carbonero Martín y Martín Antón, 2009), aspectos que también formarán parte de su personalidad. El autoconcepto que ejerza un músico será determinante en el planteamiento de sus metas u objetivos, como también los medios por los que intentará lograrlos: “Cualquier músico percibe los objetos y las experiencias de su mundo interior y exterior y les atribuye un significado, por tener un ideal propio, que abarca su cuerpo, familia, facultades, posesiones materiales, y que quedan reflejados en sus actividades cotidianas” (Palacios Sanz y otros, 2009, pág. 303).

En cada músico, el autoconcepto será singular e irrepetible, contextual, dinámico, multidimensional y jerárquico (Palacios Sanz y otros, 2009). Las autopercepciones de los músicos pueden cambiar, y esto dependerá de su edad, del sexo, de la cultura a la cual pertenece o también a las exigencias profesionales que atraviesa; para autorrealizarse, la percepción del músico hacia su profesión tiene que ser cercana al autoconcepto, dependiendo del grado de cercanía que tenga la misma permitirá una satisfacción en el logro del ideal propuesto por el individuo.

2.2.3. Aprendizaje

Entre las posibles maneras de comprender el aprendizaje, se puede considerar, en primera instancia, que éste funciona como un ‘proceso’, en tanto que no es algo súbito sino más bien dinámico en cada individuo. Dicho proceso se caracteriza por la adquisición de información a través de la experiencia, generando dicha información un cambio relativamente permanente, en las asociaciones o representaciones mentales de quien aprende, y, consecuentemente, un cambio posterior en la conducta del mismo (Ormrod, 2005).

Las teorías del aprendizaje tienen su cometido en el estudio, investigación y aplicación de estrategias y métodos de enseñanza eficaces para los educandos. Entre sus intervenciones, se realizan estudios experimentales para la obtención de nuevos conocimientos y conclusiones en cuestiones que le compete al aprendizaje.

Por otro lado, también se requiere diferenciar entre teorías del ‘aprendizaje’ y teorías de la ‘instrucción’. Las “teorías del aprendizaje” tiene un carácter descriptivo, pues intentan explicar cómo aprendemos; en tanto que las “teorías de la instrucción”, tienen un carácter prescriptivo, al pretender determinar las condiciones óptimas para enseñar a los educandos (Urbina Ramírez, 1999).

En la actualidad, se han establecido diversas teorías del aprendizaje, que intentan explicar cómo funciona la psique en lo que respecta a los procesos del aprendizaje, por ejemplo, las influencias de las emociones, las cogniciones y conductas bajo este proceso, como también a lo que concierne las influencias del entorno sobre el educando.

Entre las teorías conocidas, existen postulados centrales que, a su vez, se desprenden hacia otras más específicas (por ejemplo, del conductismo se pueden subdividir el clásico del operante y del instrumental); también otras teorías que combinan algunos de éstos postulados generales (por ejemplo, la teoría de Bandura, que concilia nociones cognitivistas y conductistas), así como otras conceptualizaciones psicológicas que, aún no teniendo una teoría del aprendizaje en sí misma, sí aportan algunas lecturas respecto al tema (por ejemplo, el concepto de “pulsión epistemofílica” en psicoanálisis). A continuación, se describen los postulados teóricos más significativos en el ámbito educacional:

2.2.3.a. La perspectiva conductista

El conductismo parte de una concepción empirista del conocimiento. La asociación es uno de los mecanismos centrales del aprendizaje. Su secuencia básica consiste en la relación Estímulo - Respuesta (Ardila, 2013). La principal influencia conductista, en el diseño de programas educativos, la encontramos en la “teoría del condicionamiento operante” de Skinner. Cuando ocurre un hecho, cuya forma incrementa la posibilidad de aumentar la tasa de conductas, este hecho pasa a ser considerado un ‘reforzador’. Las acciones del sujeto, seguidas de un reforzamiento adecuado, tienen tendencia a ser repetidas (en caso de que los reforzamientos sean positivos para sí) o evitadas (si son negativas). En tanto que, si hubiera un castigo, la probabilidad de repetición de esa conducta disminuye, aunque lo que permite realmente la extinción de una respuesta es el cese de su reforzamiento (Martí, 1992).

2.2.3.b. La teoría de Piaget

El enfoque de Piaget es la epistemología genética, es decir, el estudio de cómo se llega a conocer el mundo externo a través de los sentidos, atendiendo a una perspectiva evolutiva. Para Piaget el desarrollo de la inteligencia es una adaptación del individuo al medio. Los procesos básicos para su desarrollo son la *asimilación* de elementos del ambiente, y la *acomodación* de esos elementos por la modificación de los esquemas y estructuras mentales existentes, como resultado de nuevas experiencias (Araujo y Chadwick, 1988, pág. 67). Establece así cuatro estadios del aprendizaje progresivo, que tienen un carácter universal: sensoriomotor, preoperacional, operaciones concretas y operaciones formales.

2.2.3.c. Aprendizaje por descubrimiento

El aprendizaje por descubrimiento es una expresión básica en la teoría de Bruner (Baro, 2011) que denota la importancia que le atribuye a la acción en los aprendizajes. La resolución de problemas dependerá de cómo se presentan éstos en una situación concreta, ya que han de suponer un reto, un desafío que incite a su resolución y propicie la transferencia del aprendizaje. Los postulados de Bruner están fuertemente influenciados por Piaget.

2.2.3.d. Aprendizaje significativo de Ausubel

La teoría del aprendizaje significativo de Ausubel (Ausubel, Novak, y Hanesian, 1989) se centra en el aprendizaje de materias escolares fundamentalmente. La expresión "significativo" es utilizada por oposición a "memorístico" o "mecánico". Para que un contenido sea significativo ha de ser incorporado al conjunto de conocimientos del sujeto, relacionándolo con sus conocimientos previos. Ausubel (1989) destaca la importancia del aprendizaje por recepción. Es decir, el contenido y estructura de la materia los organiza el profesor, el alumno "recibe". Dicha concepción del aprendizaje se opondría al aprendizaje por descubrimiento de Bruner.

2.2.3.1. El aprendizaje en contextos Musicales

Frente a lo que concierne a una premisa sobre la enseñanza en contextos educativos, o de aquellos ámbitos de aprendizaje musical, puede ser necesario sostener la siguiente afirmación:

Quizá la poca conexión entre teoría y práctica en la enseñanza artística generó la idea de que la música es sólo para personas con un talento especial (Piñeiro, 1986), aunque es posible que la falta de métodos adecuados aumente este problema (Navarro Solís, 2017, pág. 144).

La posible falta de métodos adecuados para el dilema del aprendizaje musical quizás es una de las posibles causas en que las personas, en general, identifiquen que la mera intención de estudiar esta disciplina tan sólo corresponde para aquellos que, a priori, poseen un 'talento' para realizarla. Considerando las apreciaciones de Estrada (2007) sobre una noción de la educación musical en Latinoamérica, en cuanto si se debe reconocer una sola concepción de ésta o si deben aceptarse una coexistencia simultánea de posturas;

La diversidad se da cuando las concepciones obedecen a paradigmas educativos diferentes, que determinan a su vez todos los componentes educativos. Por ejemplo una educación musical escolar que tenga por objeto que el educando sea capaz de escuchar música y conocer aspectos históricos referidos a compositores y obras, puede contraponerse a otro perfil que suponga que los educandos además de lo anterior también participen en el proceso de producción musical mediante el canto, la ejecución instrumental e incluso la composición (Estrada, 2007, pág. 50).

Ambos perfiles de estudiantes presentan diferencias en su posibilidad de desarrollar habilidades musicales, condicionado a los procesos de aprendizaje utilizados. Pero, ¿Qué percepción sostienen cada postura? Estrada (2007) sostiene que la primer concepción mantiene una posición dualista de la población, en tanto piensan que son unos pocos individuos quienes pueden ser músicos profesionales; dicha concepción se sostiene en que unos pocos individuos ‘nacen’ con capacidades excepcionales para realizar música, mientras que los demás, designados con el papel de “público”, carecen de estas destrezas y se convencen de que “no sirven” para la música, o que “no poseen” oído musical (Estrada, 2007). Actualmente, se sabe que una gran mayoría de las personas pueden desarrollar un cierto grado de habilidades musicales, y ésto es posible a través de la educación.

El autor argumenta que, si bien un óptimo desarrollo musical está relacionado a la iniciación temprana del individuo en la música, es posible aún que, en edades más avanzadas, y bajo un entrenamiento de habilidades musicales específicas, se puedan desarrollar funciones cerebrales similares a aquellos quienes han comenzado un entrenamiento temprano. Esto permite pensar que los estudios e instituciones encargadas de la instrucción musical, puedan estar obedeciendo a una creencia equivocada de acuerdo a los límites de edad (Estrada, 2007).

2.2.3.1.1. La adquisición de las competencias musicales: La virtud como “segunda naturaleza”

Según el Diccionario de la Lengua Española, el hábito vendría a ser un “modo especial de proceder o conducirse adquirido por repetición de actos iguales o semejantes, u originado por tendencias instintivas” (RAE, 2022).

Santo Tomás de Aquino reconoce a la virtud como “hábito operativo bueno” (Rodríguez-Luño, 1983, pág. 209), quien se basa en los escritos de Aristóteles; éste último, sentencia que “virtud es lo que hace bueno al que la posee y hace buena su obra” (Aristóteles, citado en Rodríguez-Luño, 1983, pág. 213).

Las virtudes son hábitos adquiridos buenos, que perfeccionan el actuar del hombre (Blanco, 2002). Para ser *virtuoso*, según Aristóteles (citado en Garcés Giraldo, 2015), se debe ejercitar mediante los hábitos buenos, disponiendo de tiempo, formación como también experiencia en el mismo:

(...) la virtud es la mejor disposición, modo de ser o facultad de todo lo que tiene un uso o función; la función de cada cosa es su fin (...) es por ello que la función del alma es hacer vivir y la función de la virtud será la de una vida buena y como tal el bien perfecto (...) (Aristóteles, citado en Garcés Giraldo, 2015, pág. 128).

Es así, que éstos autores disponen a la virtud como el modo de ser por el cual el hombre se hace bueno, se perfecciona, indicando con ello una marcada importancia a la educación, en lo que concierne a la adquisición de las costumbres o hábitos buenos, es decir, virtuosos (Garcés Giraldo, 2015); por otro lado, también insta de recordar que el hombre es el único animal que, además de poseer una naturaleza racional, puede llevar a cabo un comportamiento a libre voluntad. Y es por ello, en sí mismo, un principio de acciones y movimientos:

(...) La virtud es esta disposición que resulta de los mejores movimientos del alma y es también la fuente de las mejores acciones y pasiones de ésta (...). Es, por tanto, ese modo de ser que nos hace capaces de realizar los mejores actos y que nos dispone lo mejor posible, a un mejor bien u obrar (Aristóteles, citado en Garcés Giraldo, 2015, pág. 129).

Desde la filosofía aristotélica, la “naturaleza” es definida como “la esencia, en cuanto principio de operaciones” (Gómez Perez, 2006, pág. 126); si bien, en esta teoría filosófica los conceptos de “esencia”, “sustancia”, “acto” o “forma” designan todas realidades que hacen referencia al “ser” en sí mismo, lo que hace que algo sea lo que es, es el concepto de naturaleza el que remite más puntualmente a la sustancia actuante, es decir, a la esencia en cuanto es activa (el ser en cuanto es causa). La naturaleza vendría a responder por qué algo actúa de tal o cual manera (Castellani, 1951). Lo propio de la virtud es asignar a la acción, como objetivo, una justa medida, alejada del exceso y del defecto, hábito que dispone al hombre a cumplir ciertos actos conforme a su naturaleza (Gómez Perez, 2006). Desde este punto, es posible congeniar los conceptos de “naturaleza” y “virtud”, si tenemos en cuenta tres definiciones de esta última:

- a. “La virtud es una disposición difícilmente movable, que ha llegado a ser como una inclinación natural para obrar de un determinado modo” (Rodríguez-Luño, 1983, pág. 210). Dicha disposición puede entenderse como “*segunda naturaleza*”, es

decir, algo que no estaba en la esencia primera del ser, pero se tornó natural por la constancia en su ejercicio; llevado al objetivo de esta tesis, la virtud musical vendría a ser una segunda naturaleza del músico en lo que concierne a la constancia en la práctica musical;

- b. “La virtud es la disposición para obrar con facilidad, con menor esfuerzo y atención” (Rodríguez-Luño, 1983, pág. 210); bajo propia consideración, esta apreciación al hábito puede ser entendida como “destreza”, algo que en cierto modo se ha automatizado y se realiza de modo natural, gracias al proceso de apropiación de conceptos y habilidad, en este caso, en la acción musical;
- c. La virtud, por último, es “la disposición a obrar con gozo y alegría” (Rodríguez-Luño, 1983, pág. 210); gozo que es generado como fruto del empeño puesto en transformar un mero deseo en un hábito, a través de la práctica constante, y superando las adversidades que acaecen en el proceso de aprendizaje.

Tomando en cuenta lo antedicho, y al considerar una imagen social de los músicos, se reconoce que la sociedad, tanto en la historia como en la actualidad, han considerado a dichos profesionales como poseedores de un “don” o un “talento” (de carácter innato o propio de su esencia) que les permitió ser excelentes en su ejecución musical (Cerdá Michel, 2007; Vera Salazar y Vera Salazar, 2006; Pérez, 2014); cabe recordar que estas premisas fueron las que iniciaron los motivos de esta investigación.

Considerando brevemente el concepto de “talento”, se sabe que su significado es dificultoso de precisar, debido a las comprensiones antiguas que poseyó y a las constantes modificaciones sufridas por el lenguaje latino contemporáneo, además de emplearse en diferentes contextos, en tanto artísticos, intelectuales – científicos, políticos o inclusive laborales (Galicia Moyeda, 2007).

Una primera noción se encontraría en las definiciones semánticas de nuestro lenguaje latino: Palabra adjetiva para una “persona inteligente o apta para determinada ocupación” (RAE, 2019). Etimológicamente, el término proviene de vocablos griegos, designado por los mismos como “tálanon” a un platillo utilizado como balanza, y que por su extensión, también involucra a las cantidades de metales preciosos que les colocaban para ser pesados. Debido a las conquistas romanas, el término ha sufrido alteraciones al lenguaje latino y, tras dicha modificación, se denominó talento a diferentes monedas que circulaban en varias ciudades-polis, adquiriendo así un significado de “tesoro”.

La palabra aparece, por primera vez en castellano, en el Fuero de Avilés (en el año 1155), ya con un sentido de ‘inteligencia’ o ‘dotes intelectuales’. Además, este cambio también puede deberse por las comprensiones hacia la parábola evangélica del servidor, que obtuvo lucro de los talentos (tesoro), que les fueron confiados en custodia, a diferencia de otro, que lo escondió sin extraer de él ningún provecho; ésto podría haber dado origen al significado de talento como ‘dotes naturales’.

Teniendo en cuenta los conceptos mencionados, podemos considerar relevante los argumentos que sostiene Gardner (2007) acerca del desarrollo personal en la expresión artística:

(...) Incluso si hay generoso talento, no se sigue por fuerza el logro musical (...) existen varios prodigios fracasados, algunos de los cuales abandonan la música del todo, otros lo intentan pero no logran alcanzar las alturas del logro musical (...) Por lo general, las cuestiones de la motivación, la personalidad y el carácter se singularizan como decisivas aquí, aunque, por cierto, la fortuna también contribuye. Un músico en nuestra cultura debe ser más que hábil técnicamente. Uno debe poder interpretar música, escudriñar las intenciones del compositor, efectuar y proyectar las interpretaciones propias, ser un ejecutante que convenza (Gardner, 2007, pág. 152).

Esto permitiría “desmitificar” la idea romanticista del *genio musical indiscutible*, el cual, por mero hecho de tener una facilidad para la música, asegura tener un desarrollo exitoso en este arte. Bajo lo propuesto por Gardner (2007), las decisiones que llevan a tener éxito en la música, o de realizarla firmemente, dependen más de los rasgos personales de los músicos y su voluntad (aunque tampoco desconsidera la posibilidad de tener “suerte” en ésta cuestión, lo cual vendría a equipararse con las oportunidades que ciertos contextos brindan u obstruyen para un artista). Esto lleva a considerar nuevamente el concepto de virtud, en tanto que la adquisición de buenos hábitos perfeccionan el actuar del hombre (y, en este caso, la ejecución o práctica musical), al punto de que podría ser una disposición natural para él, difícil de abandonar (Blanco, 2002; Rodríguez-Luño, 1983).

2.2.3.2.2. La práctica y la disciplina en la ejecución musical

Se suele entender que el músico se hace a disciplina y práctica, que el aprendizaje de música se dedica exclusivamente a la práctica de su instrumento para lograr una ejecución virtuosa del mismo. Estas nociones sobre “la práctica (o la repetición) hace al maestro” no siempre es válida; dicho refrán tiene orígenes de teorías conductistas, fundada de la ley del aprendizaje propuesta por Thorndike (citado en Galicia Moyeda, 2007) a principios del siglo XX, aunque posteriores estudios también pretenden reafirmar que el virtuosismo musical depende del tiempo dedicado a la ejecución del instrumento, para un alcance pleno de las habilidades técnicas y expresivas. Descubrieron que los estudiantes que más tiempo le dedicaban al instrumento, eran también los que alcanzaban niveles de estudios más avanzados (Sloboda, citado en Galicia Moyeda, 2007).

Sin embargo, la práctica no debe ser exclusiva para el instrumento, no le es necesario tanta dedicación plena. Además, su ejercicio constante y prolongado puede ocasionar distintas lesiones corporales, como lo pueden ser las atrofas o dolencias, entre otras, en consecuencia, a los excesos de estudios incorrectamente dirigidos. Otra de las herramientas para ejercitar es la propia mente del estudiante, encontrando diferencias neuronales significativas: “la práctica mental deja una huella en la corteza como producto de la representación cognitiva del acto motor (...) activa algunas de las mismas estructuras neuronales centrales requeridas para la ejecución de los movimientos reales” (Pascual Leone, citados en Galicia Moyeda, 2007, pág. 62). Los músicos virtuosos dedican gran parte de su tiempo a ambas prácticas, la motricidad y la cognición, incluso a la última con mayor énfasis, la cual permite un nivel óptimo de ejecución.

Por otro lado, la práctica tampoco es suficiente por la mera repetición de pasajes musicales constantes; muchos han dedicado cantidades de horas esforzadas sin lograr ejecuciones que fueran excepcionales. El estudio constante y prolongado es agotador, lo cual plantea la importancia de los profesores para guiar a sus alumnos, por medio de una orientación en la instrucción y ejecución en el aprendizaje musical.

En los estudiantes de música, además, se estima encontrar otras características que excluyen de un entendimiento de habilidades musicales, pero que son muy necesarios para su trayectoria musical, como una capacidad intelectual superior, un alto grado de motivación y dedicación a la tarea y una creatividad elevada, y la valoración de la función que el contexto familiar y cultural pudiesen tener en la potenciación o inhibición de las habilidades musicales (Galicia Moyeda, 2007).

2.2.3.2. Audición

El proceso auditivo está envuelto en un sistema complejo, por el que cada individuo detecta y percibe “ruidos” y “sonidos”; pero, en realidad, lo que se sabe sobre ese proceso, y que éste posea cierto rigor científico, es de reciente descubrimiento (Lara Sáenz, 2004).

Hasta mediados del siglo XIX, no se conocía profundamente la anatomía de tal proceso; pero, como sucede con los demás sentidos, se dispone de un órgano periférico (tal como lo es el oído) que, desde su parte externa, capta y registra las ondas sonoras que son transmitidas en el entorno. Mediante el oído medio, las transforma en vibraciones mecánicas, codificando a dichos estímulos como señales neuronales para el oído interno, señales que son enviadas por el nervio acústico hacia las áreas específicas del cerebro, en donde se activan las sensaciones sonoras (Lara Sáenz, 2004):

La interacción de esta sensación con otras funciones mentales y motoras, como memoria, emoción, temor, etc., da lugar a la interpretación de la sensación, lo que constituye la percepción de la imagen sonora, a nivel psíquico (en determinados casos, como sonidos intempestivos e intensos, la sensación va acompañada de reacciones motoras reflejas, gestos faciales, parpadeo, encogimiento de hombros, movimientos de cabeza, etc.) (Lara Sáenz, 2004, pág. 12).

El sonido, entonces, aunque puede ser captado mediante otras partes del cuerpo (por ejemplo, el estómago en las frecuencias muy graves), principalmente es recibido por el oído (Miyara, 2001). Para que dicho estímulo sea registrado, se requiere que su frecuencia, es decir, “la cantidad de vibraciones por segundo [Hertz], (...) esté comprendida entre 20 Hz (sonidos muy graves) y 20000 Hz (sonidos extremadamente agudos), y además que su intensidad supere el umbral auditivo” (Miyara, 2001, pág. 1). Es a causa de este sentido que, el hombre y la mayoría de las especies, han desarrollado la capacidad de utilizar los sonidos para recibir y transmitir información, lo cual ofrece ciertas ventajas en comparación a los demás sentidos: No requiere de una conexión directa con los otros, sino que éste puede permanecer activo, incluso durante el sueño, como también es más rápido que el olfato en las posibilidades de detectar situaciones de riesgo. Es por ello, que el proceso auditivo es el único sentido que trabaja de forma analítica, es decir, “es capaz de descomponer el sonido en sus componentes (frecuencias) individuales, lo cual le permite distinguir unos sonidos en presencia de otros” (Miyara, 2001, pág. 2).

Por medio del sonido y la escucha, el individuo tiene la posibilidad de adquirir un lenguaje (sea formal o simbólico), y por lo tanto, de la comunicación, de una manera muy sofisticada entre sí; ésto también permite al hombre adquirir información contextual o ambiental sobre el medio que lo rodea (Miyara, 2001). En la actualidad, lo que involucra a la comunicación humana y, especialmente, a la escucha, puede comprenderse como “un proceso de recibir lo que el emisor en realidad expresa (la orientación receptiva); construir y representar el significado (la orientación constructiva); negociar el significado a través de la participación, la imaginación y la empatía (la orientación transformativa)” (Rost, 2002, citado en Córdoba Cubillo, Coto Keith y Ramírez Salas, 2005, pág. 2).

La *escucha* es, entonces, “un proceso de interpretación activo y complejo en el cual la persona que escucha establece una relación entre lo que escucha y lo que es ya conocido para él o ella” (Rost, 2002, citado en Córdoba Cubillo, Coto Keith y Ramírez Salas, 2005, pág. 2); es una definición que destaca un aspecto social de la audición, en especial a lo referido a la interacción entre el emisor y el receptor, por medio del lenguaje;

Por todo lo anterior, el sonido en sí tiene un impacto decisivo sobre el ser humano. Todo el proceso de adquisición del lenguaje está fuertemente supeditado a la posibilidad de contar con el sonido como medio de realización, ya que el lenguaje se ha desarrollado principalmente a través de la fonación y la audición (...) (Miyara, 2001, pág. 2).

Pero, ¿Cuál es la relación del lenguaje y la comunicación con la música? Podría decirse, en relación a los conceptos citados con anterioridad, que la música es una expresión artística con una distinguida forma de comunicación, producida a través de los diferentes usos de los silencios, ruidos y sonidos.

En las disciplinas artísticas se tiene, en general, tres componentes lingüísticos: Estético, evocativo y semántico, siendo éste último el que más puede contener ambigüedades tal como sucede en la música, cuyo aspecto evocativo es el de mayor predominancia (Miyara, 2001). Siendo así, al tratarse de la música como un lenguaje, resulta imprescindible que los individuos deban utilizar su oído, en tanto pretenden comprender y registrar dicha sonoridad comunicacional. Es por ello, que “(...) la escucha activa y reflexiva también se debe aprender, y puede hacerse en forma asistemática, como sucede en general, o sistemática, durante la escolarización” (Miyara, 2001, pág. 2).

2.2.3.2.1. La sonoridad en música: Consideraciones acerca del Oído Relativo y el Oído Absoluto

El oído absoluto es uno de los aspectos investigados y cuestionados en el desempeño musical, y el mismo consiste en una habilidad o capacidad sobresaliente en poder identificar o cantar notas musicales, e intervalos de éstos, sin necesidad de una referencia externa de los mismos, sea un escrito o ayuda auditiva como modelo (Galicia Moyeda, 2007). Otras investigaciones aportaron evidencias y argumentos para comprender con claridad este fenómeno, del cual se proponen definir como “una capacidad con algún componente heredado y, en apariencia, delimitada a ciertos períodos críticos en los cuales se requiere un entrenamiento musical, pero también un cierto estilo cognitivo” (Chin, citado en Galicia moyeda, 2007, pág. 60); es decir, es la posesión de una capacidad general que es regulada por la exposición al medio cultural, con particular atención entre los tres y seis años de vida.

Estos datos sobre el oído absoluto parecen conceptualizar de una manera más clara y precisa; sin embargo, mediante otras biografías se conoce que son numerosos los músicos los cuales no poseían ningún oído absoluto, inclusive de músicos clásicos como lo fueron J. Brahms, R. Wagner, I. Stravinsky, y J. Haydn, entre otros, lo que permite observar que, para el desarrollo de habilidades musicales, el oído absoluto no sería un componente principal.

En relación a la educación musical, el oído absoluto tan solo pareciera ser un tema que se rodea de creencias no comprobadas, y que podrían inducir a una apreciación errónea. Estrada (2007) sostiene que la relación, entre el oído absoluto y un desarrollo de habilidades musicales, en realidad no se debe a que el individuo tenga oído absoluto y que por eso éste se desarrolla de manera excepcional, sino que es el entrenamiento, en edades tempranas, lo que favorece ésta destreza. Por otro lado, el autor menciona que dicha habilidad es más “relativa” de lo que la mayoría de los profesores de música han supuesto; sostiene, que aquellos que la poseen, no tienen el mismo grado de certeza ni tampoco lo reconocen en todos los instrumentos;

Los poseedores de oídos absolutos no necesariamente tienen habilidades como el reconocimiento y dominio de relaciones entre los sonidos. Asimismo se ha encontrado que los poseedores de oído relativo tienen un cierto grado de memoria de largo plazo de los sonidos absolutos. Todos estos hallazgos indican que una simple clasificación de alumnos en poseedores de oído absoluto y no poseedores, que en realidad es una concepción dualista de la población, es hoy

día insostenible y contrario a una concepción de educación basada en el conocimiento científico (Klute, Levitin, citados en Estrada, 2007, pág. 48).

Hasta la actualidad, aún se estudia el grado de importancia que tiene esta capacidad en el desempeño musical, como también si las enseñanzas en música deben orientarse a un entrenamiento para desarrollarlo, o más bien, para continuar con el trabajo del oído relativo, es decir, el comúnmente educado.

2.2.4. Contexto sociocultural

Para una vasta comprensión de los músicos profesionales, se considera necesario involucrar algunas variables que precisan los contextos culturales en dichos sujetos, especialmente aquellos pertenecientes a la región, considerados relevantes en esta pesquisa. Resulta indispensable para reconocer su rol en la sociedad que actúan, tal como lo puede reconocer Gardner (2007): “La existencia de una habilidad para cantar lograda en determinados grupos culturales (...) y de ejecuciones instrumentales comparablemente (...) indica que el logro musical no es un reflejo estricto de la habilidad innata sino que puede derivarse del estímulo y adiestramiento culturales” (pág. 151).

Para ello, se han tomado en cuenta nociones relacionadas a la profesión y vocación, como también a la valoración y percepción acerca de la elección vocacional de las carreras de índole musical.

2.2.4.1. Vocación, profesión y oficio

La palabra “vocación” tiene sus orígenes en el latín, referida a sentirse “llamado” a dedicarse a una tarea, un llamado que puede entenderse como inclinación *interior*, desde la propia subjetividad, o bien como respuesta a una convocatoria *exterior*. La vocación, entonces puede ser considerada como una predisposición a dedicarse a alguna actividad., tenga o no la misma una retribución pecuniaria (Müller, 2001). La vocación no sería algo solamente innato, sino más bien adquirida, jugando un papel más importante el aprendizaje que lo congénito (Bohoslavsky, 1971). Al considerar el desempeño vocacional, se distinguen la ocupación y la profesión.

Por un lado, la “ocupación” debe comprenderse como “el trabajo o actividad que impide emplear el tiempo en otra cosa; es el empleo, oficio, profesión que ‘llena el tiempo’

de una persona” (Müller, 2001, pág. 20); la “profesión”, por otro, se entiende como “oficio que una persona tiene y ejerce públicamente; requiere un estudio, capacitación y habilitación (...) En nuestro país, entendemos las profesiones como las ocupaciones que con especialidad ejercitan la preparación intelectual” (Müller, 2001, pág. 20). Etimológicamente, el término se relaciona con la confesión o la manifestación pública de algo que un individuo ejerce o que se ocupa (Müller, 2001).

En lo concerniente a la “elección vocacional”, deben considerarse dos aspectos (Bohoslavsky, 1971): El primero, podría catalogarse como *percepción valorativa del grupo familiar*, acerca de las ocupaciones en función de sus sistemas de valor-actitud; y el segundo, remite a la *propia problemática vocacional de los miembros de la familia*. El grupo familiar constituye el grupo fundamental de pertenencia y referencia, constituyendo sus valores, los anclajes significativos, en lo que pertenece a una decisión vocacional, pudiendo operar tanto como grupo de referencia positivo como negativo (Bohoslavsky, 1971).

El desarrollo vital que conlleva cada músico incidirá plenamente en las diferentes trayectorias laborales y artísticas que éstos decidan llevar a cabo a lo largo de su carrera, en el campo de las profesiones artísticas. Según Casals Balaguer (2018), para lograr un estudio de las profesiones artísticas, tales como las musicales, es necesario comenzar en aquello que se define como “proceso de profesionalización”, reconociendo cuáles son los espacios que ocupan dichas profesiones dentro del mundo laboral-ocupacional. Para ello, el autor define a dicho proceso como “aquel a través del cual una ocupación o un conjunto de actividades pasa a ser reconocida como una profesión” (Wilensky, 1964, citado en Casals Balaguer, 2018, pág. 46). En la transformación de una ocupación, al devenir como profesión, se tiene en cuenta un proceso de profesionalización que se clasifica en cinco puntos (Wilensky, 1964, citado en Casals Balaguer, 2018):

1. Valoración del trabajo, como actividad con dedicación exclusiva por el profesional;
2. Formulación de mecanismos específicos de transmisión del conocimiento especializado;
3. Creación de una asociación de profesionales de la actividad, que definen las normas y modelos de actuación en relación a la ocupación;
4. Regularización y protección de la práctica profesional, y;
5. Formulación de un código ético profesional, que facilite e incentive el compromiso profesional y colectivo.

Desde el campo de la sociología, la identificación de las prácticas artísticas, en las lógicas de las profesionales, conlleva todo un desafío en lo que se refiere al análisis de campo, dado por la complejidad de su desarrollo y especificidad con que cuentan dichas prácticas (Casals Balaguer, 2018).

Por su parte, Freidson (1986, citado en Casals Balaguer, 2018) observó numerosos grupos de ocupaciones artísticas, y pese a que éstos aportan un gran significado cultural (requiriendo para ello de mucha competencia, inspiración y formación), el hecho de que no tengan una organización que los represente profesionalmente, como tampoco de ser respaldados por una deontología profesional, genera una dificultad en lo que es evaluar sus prácticas dentro de los cuadros tradicionales de las profesiones: “la profesión no puede definirse únicamente como una fuente de ingresos (...) [dado que, en éstas,] se logran actividades productivas que requieren una motivación profunda, una formación especializada y una valiosa competencia, aunque no estén pagadas” (Freidson, 1986, citado en Casals Balaguer, 2018, pág. 47). Por ello, el autor vincula las ocupaciones artísticas como un trabajo “vocacional”, como “aquel que su ejecución no obedece al deseo o a la necesidad de ganancia material” (Freidson, 1986, citado en Casals Balaguer, 2018, pág. 47).

Por fuera del concepto de “músico profesional”, los investigadores también se han replanteado cómo se puede identificar y definir el concepto de “artista” como trabajador. El artista, como menciona Crane (1992, citada en Casals Balaguer, 2018), es “[aquel] que crea algo reconocido socialmente como arte (...) y a menudo se le ha relacionado, desde una concepción romántica y popular, como un ‘creador de inspiración divina’ que poseía un ‘don’ y un talento especial para una determinada práctica artística” (pág. 48).

En cuanto al “don” del artista, punto que dio su comienzo a dicha tesis, se reflexiona que, si su trabajo artístico es condicionado por las convenciones de la sociedad y por los mecanismos del mercado, quiere decir que resulta importante para éstos la posibilidad de diferenciar a los artistas en quiénes son aquellos que poseen ese don de aquellos que no lo tienen, para acertar con los beneficios y privilegios correspondientes: Se establece con esto el reconocimiento social de la obra, como así también del respeto o reputación del artista productor del mismo (Becker, 2008, citado en Casals Balaguer, 2018).

En otras palabras, “la reputación de los artistas es una suma de los valores que asignamos a los trabajos que éstos produjeron” (Becker, 2008, citado en Casals Balaguer,

2018, pág. 48), es decir, tanto su reconocimiento como su trabajo realizado se refuerzan mutuamente; entonces, para que su producción artística sea admirada como tal requerirá, no sólo de la figura del artista principal como poseedor de la obra, sino también de toda una red mancomunada de trabajadores (y, en este caso, de músicos y relacionados a ello, como los productores, sonidistas, cantantes, sesionistas, instrumentistas, etcétera) para conseguir una obra de gran elaboración, capaz de generar alguna conmoción o sentimiento en el público (Casals Balaguer, 2018). Nuevamente, estas nociones remiten a considerar sobre la naturaleza del “Musicar”, ese espacio del ritual musical que surge en la ejecución, y que trasciende a quien esté instrumentalizando (Small, 1999).

Por estos motivos, los músicos deben desarrollar, en este proceso de profesionalización, distintas estrategias profesionales que permitan insertarse en el mercado laboral, como también que permitan legitimar su saber, produciendo obras que sean consumidas por el público:

Las estrategias consistirán en la combinación de actividades de carácter profesional que permitan a los artistas llevar a cabo tanto procesos de gestión de la creación como procesos de práctica más de carácter profesional, que conformarán actividades que no serán el foco principal del acto creativo e interpretativo pero que permitirán articular una estructura que hará sostenible el desarrollo de toda la escena musical (Casals Balaguer, 2018, pág. 49).

En su práctica profesional, entonces, los artistas llevan a cabo diferentes estrategias para mantenerse en el ámbito laboral; entre las alternativas de ocupación laboral, como en el caso los músicos, está el ingreso al sector laboral informal en tiempos más tempranos a otros sectores, un alto nivel de formación, altas tasas de trabajo autónomo, menor remuneración en comparación a otros perfiles de similar formación, y los tiempos imprevistos o contingentes en el proceso de creación y producción artísticas (Menger, 1997, citado en Casals Balaguer, 2018).

Por otro lado, Menger (1997, citado en Casals Balaguer, 2018) también menciona la necesidad que los músicos tendrán para la “demultiplication”, concepto que utiliza para designar al conjunto de tareas en paralelo que deben desarrollar para sostener su práctica musical, que exigirá del músico su habilidad y destreza en la versatilidad para adecuarse a diferentes circunstancias laborales que sucederán continuamente. Se encuentran diversos ejemplos para corroborar aquello, como el ejercicio de la docencia, la enseñanza instrumental, la producción o dirección musical en proyectos de otros músicos, entre otros,

mientras llevan a cabo sus propias producciones o interpretaciones (Casals Balaguer, 2018). En palabras de Menger (1997, citado en Casals Balaguer, 2018);

el trabajo artístico puede resultar muy atractivo por su nivel de satisfacción personal y la variedad de actividades que agrupa, por el sentimiento de comunidad que se construye entre sus miembros y la sensación de no-rutina que conlleva, pero a la vez implica también una gran situación de inseguridad a la hora de no recibir ingresos regulares y la necesidad casi obligada de mantener como mínimo una segunda actividad o trabajo en paralelo, que usualmente suele ser la docencia (pág. 51).

En términos evolutivos, la construcción de la carrera del músico profesional pasará por varias transiciones, entre los estadios de estudiante y de grado, siendo éstos de una notable ambigüedad y oscilación; quizás, el factor más identificable para diferenciar estos espacios podría ser el tiempo y la experiencia que requiere el joven estudiante para desempeñarse, en un contexto laboral con constantes demandas de eficiencia (Casals Balaguer, 2018). Sin embargo, en la mayoría de sus espacios culturales, la formación universitaria (o de ámbitos formales) no son requisitos *sine qua non* para acceder a las oportunidades laborales, remunerables o no, y el hecho de poseer estudios especializados tampoco aseguran la posibilidad de desarrollar sus carreras musicales o el ingreso a los ámbitos laborales. Es por ello, que las formaciones autodidactas, el aprendizaje por observaciones a terceros y el “aprendiendo en el hacer”, se vuelven usuales en el abordaje ocupacional de la música, llegando al punto de nunca consolidar un conocimiento formal y ser cuestionados por su preparación o talento (Casals Balaguer, 2018).

2.2.4.2. La valoración del imaginario social de la praxis del “Músico profesional”

Frente a lo que concierne las elecciones vocacionales, resulta inevitable constatar la existencia de representaciones o valoraciones sociales sobre los músicos profesionales. La profesión musical comienza a tomar forma desde la niñez, e implica miles de horas en soledad, de interiorización con la actividad o instrumento que practica; sumado a que la exhibición ante un público puede considerarse como un estresor propio del trabajo.

Así, al estar expuestos a los efectos emocionales y físicos, resulta una personalidad particular, la cual revela respuestas diferentes al del resto de la población (Aragón Pozo,

2019). Resultado de ello, es que la dedicación a la música implica en sí misma una temporalidad y la necesidad de un estilo de afrontamiento del estrés adecuado, pero también se le suma un factor no menor, que es el de las connotaciones sociales que posee la música profesional.

Así como se exploró la idea históricamente sostenida de que el músico es un “genio sobresaliente”, alguien con un don innato, y la misma idea fue criticada (dando más valor a la dedicación que le implica al músico transformar esa habilidad en una “segunda naturaleza”), paradójicamente persiste una representación social de la música como un pasatiempo, algo que, como le es agradable a quien la realiza, no merece (o no conlleva) un pago digno, un honorario por su ejercicio equivalente al esfuerzo que implica esa dedicación (Machillot, 2021).

Entonces, ese estereotipo del músico despreocupado, “bohemio” (Moussa, 2008, citado en Machillot, 2021) se traduce en un intento por subestimar a la música como profesión que merece su retribución económica, y se considera entonces que dedicarse al estudio de la música no sería apropiado en una sociedad que no abona su virtud.

A pesar de que los músicos pueden contar con la presencia de representaciones positivas, los estereotipos negativos pueden influenciar fuertemente sobre la carrera elegida por ellos, pudiendo provocar reacciones nocivas tales que derivan en una infravaloración de su profesión, y cuyas consecuencias pueden decaer “desde la imposición de la familia para que se estudie una carrera mejor valorada, hasta el abandono de los estudios en curso, o incluso, en ciertas situaciones, puede repercutir directamente en las condiciones de contratación” (Machillot, 2021, pág. 707).

Cabe mencionar que “estereotipo” debe entenderse como las “creencias de un grupo generalizada y ampliamente aceptada acerca de los atributos personales de otro grupo” (Ashmore y Del Boca, 1981, citados en Díaz-Campo y Fernández-Gómez, pág. 26). Se conoce que los estereotipos pueden influenciar la visión que se tiene acerca de los otros, pero además, también puede poseer una inclinación hacia las relaciones con los demás en todas las esferas sociales, personas que son categorizadas a partir de algún elemento en particular, como el tono de piel, su proveniencia o estatus sociocultural (Machillot, 2021).

En lo concerniente al músico, los estereotipos frecuentes son el ya mencionado “bohemio”, el “romántico”, el “apasionado por la libertad” y, en determinados géneros musicales, pueden devenir estereotipos más específicos, como la rebeldía y transgresión de normas en el Rock, la delincuencia con el rap y los consumos en la cumbia (Machillot, 2021).

Ya se haga referencia al género, a la apariencia étnica, a las relaciones profesionales, a la discapacidad, etc., una de las principales consecuencias de los estereotipos “nocivos”, es, en este caso, la discriminación. Légal y Délouvéé (2008, citados en Machillot, 2021) definen la discriminación como “una actitud negativa e injustificada, ejercida contra los miembros de un exogrupo” (pág. 710).

Estos autores sostienen que, el hecho de experimentar comportamientos discriminatorios, tendrá influencia sobre su estado emocional y la configuración de su identidad, lo cual puede llevar - entre otras cosas - a una disminución o inclusive pérdida de autoestima (Légal y Délouvéé, 2008, citados en Machillot, 2021).

En relación al estereotipo, cabe distinguir al prejuicio, que es justamente un juicio anticipado de algo o alguien, de carácter negativo. Los estereotipos y los prejuicios orientan nuestra percepción respecto a un grupo y la interpretación de sus comportamientos (Machillot, 2021), siendo su consecuencia ciertos juicios y evaluaciones que hacemos sobre el otro y sobre nosotros mismos. En lo actitudinal, se genera un prejuicio hacia los músicos, o al menos una parte de ellos, que responde al estereotipo del “desarreglo exterior, vida excesivamente libre, actitudes excéntricas, aventuras sentimentales, marginalidad imagen que aún en la actualidad es la más definitoria del artista para una gran parte del público” (López Rodríguez, 2010, pág. 6).

Y otra consecuencia, de igual importancia, es que “además de sus impactos normativos, los estereotipos pueden incidir en la reproducción de efectos de dominación al interior de la jerarquía social en diversos ámbitos –económicos, sexuales, etc.– (...)” (Légal & Delouvéé, 2008, citados en Machillot, 2021, pág. 710). Esta dominación, en el ámbito musical, puede implicar una subrogación económica, pues, como se ha mencionado, el labor del músico no siempre es bien remunerado: Oscila entre pagos sólo por las presentaciones hasta conciertos o clases *ad honorem*, muchas veces respaldados en la idea errónea (pero popular) del “amor al arte”, lo cual se traduce en no abonar algo que se realiza desde el arte y con una pasión para ello. A su vez, hay otros grupos más “dominantes” que se establecen en la denominada “música comercial”, ámbito de gran competitividad, y que tiene sus estresores propios (Machillot, 2021).

2.2.4.3. Limitaciones en la práctica profesional: Factores salutogénicos y patógenos de los músicos

Se sabe, desde la antigüedad, que la música tiene una fuerza que puede afectar físicamente a los individuos en múltiples modos, como la emoción, la exaltación o la respuesta necesaria para bailarla o escucharla atentamente. Pero, bajo esa exigencia del ejercicio instrumental, ¿Qué sucede con aquellos músicos, que ante el descuido o accidente, comienzan a padecer trastornos o enfermedades que impiden tocar sus instrumentos?

Actualmente, Stenger (2015) difunde que la prevención, curación y promoción de las lesiones musculoesqueléticas de los músicos han generado el crecimiento de un campo clínico específico, y que esto requiere del trabajo de equipos interdisciplinarios. La práctica y entrenamiento instrumental del músico conlleva una gran exigencia psicofísica, muy similar a la que requiere un deportista profesional en su disciplina, a tal punto de llamar a los músicos como ‘atletas de los músculos pequeños’ (Sacks, 2010). Ambos, exigen una integración sensoriomotora de gran complejidad, requiriendo para ello de habilidades neuromusculoesqueléticas, además de una gran inversión de tiempo en prácticas instrumentales para dominarlo con destreza (Sacks, 2010).

Por su parte, el violonchelista Yo-Yo Ma (2010, citado en Stenger, 2015) destaca que “(...) todos los músicos tienen en un momento algún problema físico. (...) Se necesita paciencia y persistencia para superar una lesión (...) a menudo olvidan que son atletas y que es importante estirar antes y después de practicar o de tocar” (pág. 9). La actividad musical, entonces, requiere de un conjunto de las mejores virtudes que el cuerpo y la mente pueden ofrecer, exigiendo asimismo un equilibrio de excelencia física, mental y expresiva. A medida que pasan lesiones de diversa índole, los músicos van desarrollando sus estrategias de curación y prevención; si bien se busca hablar sobre estos problemas, con frecuencia se sostiene que consisten en tema tabú o que incomodan a los músicos, como también de aquellos que pasan largas horas de práctica, sin considerar los posibles daños a los que se exponen (Stenger, 2015).

Por otro lado, lo planteado hasta entonces, tiene su interés en la psicología, en tanto se relaciona la actividad con la singularidad del deseo y a la producción de subjetividad que, para los músicos profesionales;

(...) la impronta vocacional juega un papel subjetivante de tal alcance que determina en gran medida la actualización del sentimiento de realización personal. Al tratarse de una práctica vocacional, la organización deseante del sujeto está siendo significada en algún modo por la actividad que desarrolla. (...) la crisis que instala la pérdida de control (...) o dolor (...) del trabajo o el estudio diario, pone en jaque no solo el plano del desarrollo profesional, académico o creativo del músico, sino que le exige el curso de una instancia de reconfiguración de los elementos de subjetivación estrechamente ligados a la singularidad de su composición subjetiva (Stenger, 2015, pág. 11).

En cuanto al “sistema musculoesquelético”, según Stenger (2015), comprende a la musculatura esquelética, huesos y sus distintas inserciones, cartílagos, tendones, entre otros; que se conectan con el sistema nervioso y cumple las funciones de movimientos, marcha, sostén y protección de los órganos. Bajo este apartado, interesan las lesiones que son conducidas por la práctica social, es decir, aquellas lesiones que son inducidas por la acción humana: “Estos problemas son generalmente el resultado de muchas horas de práctica, del mantenimiento de posturas forzadas, del desempeño de movimientos repetitivos, competiciones estresantes y de un gran esfuerzo por la perfección” (Almonacid y otros, 2013, citado en Stenger, 2015, pág. 21).

Tal como han demostrado los autores, las lesiones en los músicos vienen de las mismas consecuencias: Gran cantidad horas de práctica diaria continuas, “ultra-repetitividad” (es decir, la repetición rápida de dos o tres notas), tensiones posturales, presión laboral, práctica sin preparación psicofísica, cambio de profesor o de técnica instrumental; y, entre los factores psicológicos destacados, se señalan: Ansiedad, perfeccionismo y estrés laboral, como también el provenir de familias exigentes en lo que involucra la práctica artística (Stenger, 2015).

Es por ello que se requiere de un estudio de los “factores de riesgo”, para una mayor comprensión de aquellos elementos que componen un funcionamiento psicofísico que, probablemente, conlleven a una situación dañina para el músico (Stenger, 2015). Entre ellas, se destaca el esfuerzo por la “perfección”, de aquella producción social del músico por no perder su actividad principal (que se relaciona a lo anteriormente descrito), siendo una gran fuente de ansiedad para los mismos:

(...) desde la formación hasta el ingreso en el mercado de trabajo, los músicos son confrontados a un alto estrés ocupacional cuyas manifestaciones

van desde el miedo escénico a incidentes musculares ocasionados por el uso excesivo de la musculatura involucrada al tocar, por la repetición de movimientos y el mantenimiento de posturas estáticas en un largo período de tiempo. Manifestaciones somáticas de ansiedad como nerviosismo, temblores, taquicardia, palpitaciones, hipertensión arterial, falta de aire, sudoración en la palma de las manos, boca seca, náusea, incontinencia imperiosa, son algunos de los síntomas corrientes de descarga adrenérgica excesiva encontrados (Porto Costa y Abrahão, 2004, pág. 62).

Los movimientos repetitivos, en condiciones poco ergonómicas, y la influencia de determinados factores psicológicos (por ejemplo, la ansiedad y el perfeccionismo) junto con un alto nivel de exigencia, pueden ser el comienzo de trastornos músculo-esqueléticos en los músicos profesionales. Es por ello, que deberían ser considerados como profesionales con alto riesgo de sufrir trastornos músculo-esqueléticos. Las estrategias de prevención en este ámbito “deberían ir encaminadas hacia la educación desde las primeras etapas en la formación del músico” (Almonacid, 2013, citado en Stanger, 2015, pág. 24).

Esto implica la necesidad de incluir, en las enseñanzas musicales, ejercicios de calentamiento y de estiramiento, sea antes, durante o después de practicar con el instrumento. Gestionar tiempos donde incluya momentos de ensayo y descansos, que permitan brindar hábitos de vida saludable, mejorando sus condiciones físicas (Porto Costa y Abrahão, 2004).

Por otro lado, también se puede tener en cuenta al “estudio mental del instrumento”, que consiste en la práctica del mismo “sin tener que tocarlo” físicamente, lo que involucra la dinámica del “como sí”. La práctica mental del instrumento puede pensarse como una herramienta protectora de las lesiones físicas, en tanto ésta práctica evita llegar constantemente al umbral de repetición que puede ser dañino para el músico (Stanger, 2015).

Por su parte, el guitarrista uruguayo Eduardo Fernández (2000) afirma que, si bien éstas estrategias parecieran requerir mayor tiempo que la práctica tradicional, dichas impresiones son erróneas; el tiempo que debe ser empleado en resolver y elaborar a la música es mínimo, en comparación con lo que conlleva sufrirlos, para alcanzar una mejor calidad:

La guitarra interna, mentalizada (...) es un lugar psíquico donde el músico realiza sus ideas sonoras con respecto a la obra que está ejecutando.

Una de las tesis centrales (...) es que un método más rápido y sencillo de adquisición del *mecanismo* instrumental (es decir del conjunto de reflejos que hacen posible tocar la guitarra), es la adquisición consciente y el manejo de la sensación neuromotora, a través de cambios sutiles de la percepción cenestésica. A la misma se accede a través de la sensibilización sensoriomotora y no siguiendo un conjunto de órdenes analíticas (Stanger, 2015, pág. 30).

Por otro lado, entre las posibles lesiones musculoesqueléticas tienen como asociación causales a elementos afectivos, los cuales también pueden tener efectos o impactos en el proyecto vital de las personas y en las instituciones donde se desempeñan. Tomar en cuenta los aportes de la psicología y las psicoterapias puede resultar beneficioso para aquellas personas e instituciones involucradas, acompañadas con técnicas de bioenergética y psicotraumatología. Asimismo, en lo que se concierne las lesiones y sus registros negativos en la psique, se considera que el vínculo profesor - alumno es otra unidad que puede servir como protector de la salud para el músico, tanto en su vocación como en su trayecto personal (Stanger, 2015).

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

3. Marco Metodológico

3.1. Tipo de Investigación

La investigación propuesta, para su elaboración, fue realizada desde una *lógica cualitativa*, la cual tiene la intención de producir hallazgos sin recurrir a la utilización de procedimientos estadísticos, o de posible cuantificación alguna.

Su metodología, por otro lado, ha sido de tipo biográfica, de historias o relatos de vida, con la pretensión de conocer ampliamente las experiencias que poseen los sujetos seleccionados (Yuni y Urbano, 2014).

Cabe mencionar que las investigaciones cualitativas se fundamentan desde un proceso inductivo, es decir, que exploran y describen, para luego generar perspectivas teóricas, en un proceso que se dirige de lo particular a lo general sobre las situaciones y significaciones obtenidas (Hernández Sampieri, 2014).

Para el estudio de las variables que se pretende abarcar, se observa que este método de estudio científico es el adecuado, dado que agrega un mayor interés y profundidad a su comprensión;

El proceso de indagación es flexible y se mueve entre los eventos y su indagación, entre las respuestas y el desarrollo de su teoría. Su propósito consiste en ‘reconstruir’ la realidad, tal como la observan los actores de un sistema social previamente definido. A menudo se llama holístico, porque se precia de considerar el ‘todo’, sin reducirlo al estudio de sus partes (Hernández Sampieri, 2014, pág. 9).

Para llevar a cabo esta tarea, el investigador estableció un rol activo en la construcción del conocimiento, en lo que se incluyen sus emociones y sus intereses, habiendo seleccionado aquellos fenómenos que supone relevantes, para la construcción del dato científico. A su vez, la utilización de esta metodología pretendió ser una recolección significativa y profunda de una determinada información, que permite no sólo corroborar teorías sino también enriquecerlas, e inclusive de poder establecer las posibilidades de crítica.

En cuanto a sus objetivos, se trata de un estudio de tipo descriptivo, en tanto tuvo como intención desarrollar o representar las particularidades de los fenómenos investigados, en referencia a sus distintas cualidades, recortes o circunstancias (Yuni y Urbano, 2014). Según la dimensión temporal, la investigación ha sido realizada mediante una elaboración transversal, que supone la medición de variables en un solo momento ofrecido, tiempo ubicado en el actual “aquí y ahora” de dicha pesquisa.

Teniendo en cuenta el tipo de fuente que se utilizó, se trata de un estudio de campo, que corrobora los datos recopilados directamente de los propios sujetos.

3.2. Muestra

La muestra para esta investigación estuvo compuesta por *músicos profesionales*, sin distinción de género, que actualmente localizan su actividad en el departamento de Paraná, y los cuales se han formado académicamente en la disciplina musical, con especial atención hacia aquellos que poseen conocimiento en la interpretación (instrumental o vocal), la composición y la dirección (coral u orquestal). Además, estos músicos debían ser valorados pecuniariamente, es decir, que su acción musical fuese compensada bajo una remuneración, como un medio de subsistencia para sí mismos.

Los diferentes músicos que se eligieron y participaron en las muestras, fueron determinados por el grado de disponibilidad y compromiso que asumieron, para así llevar a cabo el trabajo que demandó la investigación.

Para una mayor comprensión de la población a investigar, y con el objetivo de ubicar al lector en el contexto del cual se realiza el presente trabajo, se entenderá como “músico profesional” a aquellas personas que han sido instruidas en conocimientos, habilidades y actitudes para el trabajo musical, individual o grupal, sea la misma en la composición, dirección o interpretación, que cuenten con amplio conocimiento y experiencia en la disciplina, integrando contenidos de lecto-escritura musical, y cuyas implicaciones laborales son valoradas y remuneradas.

Sin embargo, de todos los aspectos pueden ser evaluados en la persona del músico profesional, la presente investigación pretendió limitarse a las *historias de vida* que éstos mismos proveyeron en la obtención de datos, dado que, de lo contrario, no se hubiera podido abarcar los objetivos de la investigación.

A continuación, para una mayor precisión de la muestra, se consideraron los siguientes criterios de exclusión (es decir, aquellos que no se integraron):

- Labor musical realizado por medio de colaboraciones voluntarias de espectadores casuales o programados, denominado comúnmente “colaboración a la gorra”.
- Actividad artística de perfil “amateur” o “aficionado”, orientados sólo por el mero encanto e interés sin objetivos remunerables.
- Actividad musical sin aparente vocación, o sin formación profesional.
- Formación musical autodidáctica.
- Dedicación exclusiva a la investigación en la disciplina, sin actividad artística.

En cuanto al tamaño de la muestra, estuvo conformado por un total de 4 (cuatro) músicos; mientras que, para su procedimiento de selección, se ha utilizado un muestreo de *criterios no probabilísticos* de propósito o de tipo *intencional*. Dicha selección se justificó en la pretensión de no respetar el criterio de aleatoriedad, es decir, no intentó ser representativa, disponiendo así de un número estimado de unidades de análisis, para la elaboración de los resultados.

La muestra pretendió profundizar el problema del estudio analizado. Desde el lenguaje cualitativo, se trata de indagar sobre los significados que portan los entrevistados, mediante sus propias reflexiones. Cabe señalar que se apeló al criterio de saturación teórica o conceptual, para el establecimiento del límite de entrevistas que conforman al trabajo de campo (Glasser y Strauss, 1967).

3.3. Técnicas de Recolección de Datos

El instrumento, con que se procedió a la recolección de datos, ha sido la técnica de la entrevista, que permitió “la obtención de información mediante una conversación de naturaleza profesional” (Fairchild, citado en Yuni y Urbano, 2014, pág. 81). La entrevista fue creada *ad hoc* con fin obtener respuestas directas de los actores involucrados mediante comunicaciones con el entrevistador, de ahí que puede considerarse también como una “técnica de autoinforme” (Yuni y Urbano, 2014).

En cuanto al tipo de entrevista utilizada, se estableció proceder los encuentros bajo la modalidad “semidirigida”, la cual habilitó la elaboración de una guía disparadora de los temas que son pertinentes al trabajo de investigación (ver anexo); y, por otro lado, gracias a la flexibilidad con que cuenta dicho protocolo, permite que el entrevistado pueda elaborar respuestas apelando a significaciones y juicios personales, dejando así que el campo de la entrevista también haya sido configurado por el mismo, en preguntas similares a “¿Cómo fué tu trayectoria como músico, hasta entonces?; ¿Qué experiencias recuerdas en tu recorrido?; ¿Qué anécdota podrías mencionar en tu recorrido?”.

La implementación del instrumento descrito ha permitido descifrar los significados de las experiencias que portan los entrevistados, en búsqueda de nuevas formas de entender los procesos sociales que tienen lugar en los sujetos que conformaron la muestra (Glasser y Strauss, citados en Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2010).

3.4. Procedimientos de Recolección de Datos

Para realizar el establecimiento de contacto con los músicos entrevistados, se tuvo en cuenta los medios de comunicación actuales más favorables, como llamado telefónico y contactos por redes sociales (WhatsApp). También los procedimientos de contacto fueron facilitados por medio de la técnica “bola de nieve”, la cual consiste en identificar algunos sujetos que puedan reunir las características requeridas a los objetivos de la investigación; y a su vez, que los mismos invitados a las muestras logren aconsejar o presentar a otros posibles colaboradores (Yuni y Urbano, 2014).

Una vez establecidos el contacto con los sujetos, se acordaron espacios para los encuentros, en los lugares más reconfortantes posibles, encontrándose los mismos en una institución educativa, a la cual asisten, o en sus residencias privadas; y en cuanto a la frecuencia, se fijó una duración estimada entre dos a tres (2-3) encuentros, en dependencia de la obtención de datos, con alrededor de una (1) hora de elaboración como máximo.

En cuanto a la administración de la entrevista semidirigida, se realizó teniendo en cuenta el grado de interacción, la situación y el número de participantes que pudiera establecerse en la relación entrevistado – entrevistador; dichos ítems fueron descritos en el mismo apartado, más adelante.

En consideración al grado de interacción para la recolección, se ha establecido un tipo de entrevista “semiestructurada”, partiendo de un guión tentativo de temas y preguntas, propuestos por el investigador, relacionados a la mencionada temática. Si bien el guión es un recurso importante para la confiabilidad y dirección de la técnica, no se debe considerar como “una estructura cerrada y limitante al que deben someterse entrevistador y entrevistado, sino que es un dispositivo (...) que orienta el curso de la interacción” (Yuni y Urbano, 2014, pág. 83).

La entrevista se realizó en un espacio previamente acordado con el entrevistado, por medio de un diálogo genuino del “cara a cara”, bajo presencialidad. En ningún caso se requirió adaptar estos encuentros a otros medios alternativos, virtuales o remotos (sean llamados telefónicos, o la utilización de medios tecnológicos en videollamadas).

En cuanto al número de participantes en la interacción, la entrevista se llevó a cabo de manera individual, es decir, tuvo la presencia de un solo entrevistador con sólo un sujeto examinado, con la intención de favorecer la relación comunicativa y la obtención de datos.

Para llevar a cabo la administración de los encuentros, se procedió anticipadamente a la autorización concedida de los entrevistados bajo requerimientos formales, solicitado a los mismos con la firma de su consentimiento (ver anexo). Para ello, también se respetó la participación libre de los entrevistados, asegurando la confidencialidad de sus identidades. También se preguntó por la posibilidad de ser grabados en el encuentro bajo su permiso, a fin de que dichos relatos pudieran ser lo más transparentes posibles.

3.4. Procedimientos de Análisis de Datos

Desde la metodología cualitativa, los datos obtenidos son variados, es decir, no poseen una estructura preestablecida. En esencia, consisten en narraciones de los participantes con información de procedencia diversa (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2010):

- Visuales (aquello perceptible a la vista, como fotos, ilustraciones, entre otras).
- Expresiones verbales y no verbales.
- Narraciones propias del investigador (anotaciones, ejemplos o grabaciones realizadas).

Se ha procurado realizar, desde una metodología fundamentada o “Grounded theory”, formalizaciones conceptuales y elaboración de teoría (proposiciones teóricas) sobre los datos obtenidos en la investigación, más que de los estudios previos, a fin de generar un entendimiento sobre el fenómeno (Sampieri, Fernández y Baptista, 2010).

Para llevar a cabo esta tarea, el investigador se posiciona bajo un rol activo, en la construcción del conocimiento por medio de un diseño sistemático; dicho diseño tuvo como propósito revisar todos los segmentos del material obtenido, generando a partir de ellos categorías iniciales de significación por comparación constante, eliminando así la redundancia y desarrollando evidencia relevantes para las categorías, subiendo éstas a un nivel de abstracción (Corbin y Strauss, citados en Sampieri, Fernández y Baptista, 2010). Las categorías, en definición, tuvieron propiedades representadas por las subcategorías que fueron, a su vez, codificadas (las mismas suministran reseñas de cada categoría propuesta).

Finalizado cada encuentro, se ha procedido a la desgrabación y transcripción de las entrevistas de los sujetos que dieron consentimiento para ello.

Lo que se busca en un estudio cualitativo es obtener datos (convertidos posteriormente en información) de personas, comunidades, contextos o situaciones en profundidad, desde las propias “formas de expresión” de cada uno de ellos. Los datos que interesan son percepciones, imágenes, emociones, conceptos, creencias, interacciones, experiencias, pensamientos, procesos y vivencias manifestadas en las respuestas de los participantes o involucrados, ya sea de manera individual, grupal o colectiva. Se recolectan con la finalidad de analizarlos y comprenderlos, y así responder a las preguntas de investigación y generar, con ello, el conocimiento (Sampieri, Fernández y Baptista, 2010).

Posterior a la transcripción de las entrevistas, se inició un análisis descriptivo del recorrido profesional de cada uno de los entrevistados, pudiendo diferenciar tres categorías generales, acorde a los objetivos específicos propuestos. A su vez, se clasificaron en subcategorías las respuestas de mayor relevancia de cada sujeto, brindándoles una interpretación (tanto individual como comparativa) basada en los conceptos desarrollados en el marco teórico, y contrastando las mismas con los resultados de las investigaciones expuestas en el estado del arte.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS

4. Resultados

Bajo este apartado, se exponen los datos obtenidos de las entrevistas. Se vislumbra necesario articularlos con los objetivos planteados inicialmente, de tal manera que los resultados permitan acercarse a éstos últimos.

Las entrevistas realizadas se dieron de acuerdo a la disponibilidad de los entrevistados, y las preguntas han sido orientadas a favorecer que los propios entrevistados pudieran describir sus apreciaciones con soltura, permitiendo acceder a los datos necesarios para responder a los objetivos de la presente investigación.

4.1. Sujetos de investigación

Los nombres de los entrevistados fueron cambiados para proteger su identidad; a continuación, se presentan como:

Emanuel, de 37 años, oriundo de la ciudad de Santiago, Chile. Contando en su juventud con estudios particulares en guitarra, fue becado para continuar los mismos en Argentina, bajo la Licenciatura en Interpretación Instrumental en Guitarra, dictado por la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales [FHAYCS] de la Universidad Autónoma de Entre Ríos [UADER]. Asistió a seminarios que completaron su formación como intérprete, y posteriormente, para llevar a cabo presentaciones en el exterior del país. Participó en variados Festivales y Concursos, como también dictó clases maestras y participó como solista en la Orquesta de Cámara UADER. Actualmente, cursa una beca de formación en la “Especialización en repertorio sudamericano para guitarra clásica”; por otro lado, se desempeña como correpetidor en la Licenciatura en Canto Popular y como docente en guitarra, lenguaje musical, espacio creativo y música en conjunto de Nivel Medio, dictados por la FHAYCS de la UADER.

Santiago, de 41 años, oriundo de la ciudad de Paraná. Es Profesor en Guitarra, carrera que finalizó y que ejerce en la FHAYCS de la UADER. En su adolescencia, realizó la Tecnicatura Instrumentista Musical en Guitarra que, en ese entonces, correspondía al Nivel Medio en la Escuela de Música “Constancio Carminio”. Se ha presentado para algunos Concursos y Festivales de la región, además de poder participar en Guitarras del

Mundo. Actualmente, se dedica en gran parte a la docencia, y lleva a cabo presentaciones con un quinteto de cuerdas y también como solista.

Laura, de 52 años, nacida en Paso de los Libres, Corrientes, y radicada posteriormente en Paraná. Con plena dedicación al estudio, en sus primeros años realizó el Profesorado Superior de Arpa en la Escuela de Música “Celia Torr ”, en Concepción del Uruguay; también llevó a cabo otros estudios particulares y viaj  becada al extranjero, a fin de profundizar dichos conocimientos. Se desempe n  en las orquestas sinfónicas de Santa Fe y Entre Ríos como solista en arpa, pasando así mismo por distintos Recitales, Conciertos, Festivales y Concursos, dentro y fuera del país. Ha grabado cinco discos como solista, seleccionando repertorios nacionales y ejecutados con el arpa de pedales; también cuenta con escritos y partituras a su nombre. Actualmente, aunque ya se encuentra jubilada, aún ofrece sus clases en lo público y en lo privado, además de ser profesora Suzuki.

Rodrigo, de 32 años, nacido y radicado en Paraná. Es Licenciado en Música con orientación en Composición, otorgado por el Instituto Superior de Música [ISM] de la Universidad Nacional del Litoral [UNL]; también estudi  guitarra y producción musical de manera particular. Como profesión complementaria, estudi  fotografía profesional en la Asociación de Fotógrafos Profesionales de Entre Ríos [AFPER], lo cual anex  a su trabajo en música, brindando servicios de fotografía y video. Actualmente, se desempeña como compositor-arreglador y productor musical, para importantes figuras musicales modernas en redes sociales. A su vez, es docente particular y en nivel secundario.

4.2. Dimensión Psicológica en los músicos

4.2.1. Los primeros años de vida y formación del músico profesional: Generación del interés musical

Entre los distintos relatos recopilados en las entrevistas, se denota que, en su mayoría, la historia del músico comienza desde los primeros años de la infancia, continuando con un búsqueda de perfección en la disciplina, hasta reconocerlo como un proyecto de vida:

"(...) eso [mi interés por la música] se remonta a cuando era mas niño: (...) Hay un profesor de la escuela primaria, el de música, que inspiró eso también; teníamos una banda, cuando éramos chicos. (...) no es que él me dijera "tenés que estudiar guitarra", sino al hecho de hacer música. Era eso, (...) era hasta casi inocente un poco, como llegué a ser músico.

(..) Y yo, que bueno, estudié guitarra, (...) entré al conservatorio de la universidad [de Chile], a los (...) diecisiete [años] (...) era bastante ignorante, en relación a lo que es la vida musical, porque bueno, vengo de una familia bastante humilde (...) Nunca tuve ningún problema con [eso] (...) siempre me apoyaron (...).

Y yo tocaba de oído antes, (...) ni sabía que se dejaban las uñas para tocar la guitarra, de ese nivel de ignorancia. (...) me entrené con un profesor ahí (...) para ingresar porque no sabía leer música ni nada y, al cabo de un mes y medio, aprendí a leer música, armé el programa y, de los veinte que nos postulamos, quedamos cinco. Después, (...) de forma particular, con otro profesor. Y hasta que me vine acá [Argentina], con E.

Y bueno, ahí sí fue como un momento de estudio bien intenso, (...) organicé mi trabajo, de tal manera de poder tener tiempo para tocar (...) [porque requería] mucho tiempo de estudio. Una dedicación (...) sobre todo en una etapa de formación primera, donde (...) [se requiere de] mucha disposición (...) orden, de hacer un plan técnico, de un repertorio. (...) en el primer año dí (...) muchos repertorios, (...) y que son de alto rendimiento. (...) Tenía muchas ganas, (...) Después de eso uno lo dimensiona, lo que significa, las posibilidades. Cuando uno se pone a pensar: "Mira los países que he conocido, tocando la guitarra", o sea, uno crece un poco más y se da cuenta de adulto, "¡mira las cosas que uno logra!". Por seguir un sueño, quizás (...) es dedicación, (...) Más allá de la facilidad (...), es plena dedicación. Y bueno, está el chiste de la familia, "¿Y de donde saliste músico, vos?" Porque es raro, digamos" - Emanuel

“Todos creo que empezamos porque nos gusta la música, hay un llamado (...) de chico pedí estudiar guitarra (...). Empecé con un profe particular, que estudiamos así, de oído (...) [y] con mi abuelo tocaba la guitarra también; (...) jugaba con su guitarra cuando era bebé, (...) Pero estaba más archivada su guitarra, no se dedicó a la música.

Y, bueno, estudié unos 5 años con este maestro. Autodidacta él, pero muy músico, muy intuitivo (...) con mucho tacto (...) porque largó un montón de estudiantes desde chicos, que se dedicaron a la música después. Y (...) en un momento él me dice "mira, yo te puedo tener así sacando canciones todo el tiempo, pero vos -como veía que me gustaba- tenés que ir a la Escuela de Música", porque bueno, él no manejaba la lectura musical” - Santiago

“(...) con la música (...) empecé (...) a los siete años (...) en Corrientes Capital (...) empecé a estudiar el acordeón y el piano (...) a mi mamá le dije que quería tocar ese instrumento. Después, nos fuimos a vivir a Concepción del Uruguay (...) y ahí se abrió la Escuela de Música en el año '79, y una compañera me dijo "vení, tenés que conocer la profesora de arpa"; fui, la conocí, me enamoré del instrumento; eso fue a los nueve años (...) [En mis primeras presentaciones] tenía nueve (...) Fue un día muy hermoso. Era mi primer año de estudiar arpa, (...) tocamos una pieza, que se llama "La Banda Azul", que ahora la enseño a mis nenitos (...) mamá me hizo un vestido, zapatos nuevos, y me dijeron que después de tocar, si tocaba bien, me iban a comprar un helado. Así que tengo una memoria muy (...) vívida de aquel día; hay una foto, que yo estoy agarrada del arpa (...) y está mi maestra, atrás, viendo lo que yo hago. Y, en el público, yo reconozco la espalda de mi mamá (...). Desde (...) mis dieciséis, diecisiete años, ya daba conciertos pero como estudiante, no era profesional (...) [La música] es mi vida, es mi vocación. No concibo mi vida sin la música, o sea, no puedo vivir sin la música. (...) no es sólo tocar el instrumento, es enseñar, es investigar, es hacer tareas (...) Es lo que le da sentido a mi vida, es eso” - Laura

“Y siempre (...) me gustó la música, sobre todo, porque veía la banda de mi primo [él era unos años mayor que yo], que es una banda de Paraná (...) que ensayaban al lado de mi casa, cuando (...) habré tenido como 5 o 6 años. Y siempre me llamaba la atención la música, y bueno, más o menos, como los intereses musicales de él me influían a mí; como vivía al lado de casa, escuchaba su música, como que yo fui asimilando sus gustos.

Y después, cuando me decidí a estudiar música (...), fue como una experiencia muy personal, que lo arranqué en la escuela. Yo tenía, digamos, un perfil (...) más reservado; y veía que (...) en esa época, las personas que hacían música eran más populares. Y (...), en parte, estaba buscando eso, (...) ver qué es lo que yo podría hacer para destacar, y (...) que a la gente le llame la atención. Yo estaba como en una cuestión de autoestima baja, una época poco buena en la convivencia en la escuela. Entonces, para mejorar mi espacio, (...)

vi, no sólo que la música me llamaba la atención, sino que los chicos que hacían música en la escuela, y sobre todo, en el ámbito de lo que era la "semana Lasallana", eran como bastante populares.

Entonces, a mí ya me gustaba y bueno, arranqué. Pero más que nada, fue como una cuestión así, por esa búsqueda. De poder sentirse mejor uno mismo, y poder cumplir con estos objetivos (...); toqué en la escuela el 2005, en (...) una estudiantina muy grande que dura una semana, y (...) una de las [actividades] más importante es el último día, que es de música. Y bueno, en el último día del 2005, hice mi primer presentación en vivo, mi primer show; ganamos, salimos primero, y a partir de ese día como que la historia cambió para mí, dentro del ámbito escolar. No sólo tuvo el reconocimiento de los directivos, reconocimiento de profesores, etcétera; sino también de compañeros y de la escuela, que tenían un perfil mío, de determinada manera, y a través de la música (...) pude cambiar la visión de esas personas hacía mí. A partir de eso, me dí cuenta de que, aparte [de] que me gustaba la música, ya había tomado la iniciativa de arrancar con la música, y me había dado resultados que me hicieron muy feliz, decidí continuarlo de manera profesional. Desde ese momento, ya sabía que quería seguir algo relacionado con la música” - Rodrigo

Obsérvese que los cuatro sujetos elegidos manifestaron interés en la música desde infantes; en casi todos los casos, este interés fue apoyado por su familias para que sea desplegado, asistiendo a clases particulares de instrumentos específicos.

4.2.2. La valoración propia del músico: Autoconcepto y Autoestima

En lo concerniente a la autoestima y el autoconcepto como variables psicológicas exploradas, se considera que la posibilidad de ejercer la música como una profesión es un factor que incide de manera positiva en la autoestima de los entrevistados, y eso tiene como resultado un concepto de sí mismos satisfactorio.

Se sustraen los siguientes fragmentos de las entrevistas, como pertenecientes a esta categoría:

“Yo tenía, digamos, un perfil (...) más reservado; y veía que (...) en esa época, las personas que hacían música eran más populares. Y (...), en parte, estaba buscando eso, (...) ver qué es lo que yo podría hacer para destacar; y (...) que a la gente le llame la atención. Yo estaba como en una cuestión de autoestima baja, una época poco buena en la convivencia en la escuela. Entonces, para mejorar mi espacio, vi (...) no sólo que la música me llamaba

la atención, sino que los chicos que hacían música en la escuela, (...) eran como bastante populares (...)

(...) a través de la música como que pude cambiar la visión de esas personas hacia mí. A partir de eso, me dí cuenta de que, aparte [de] que me gustaba la música, ya había tomado la iniciativa de arrancar con la música, y me había dado resultados que me hicieron muy feliz, decidí continuarlo de manera profesional. Desde ese momento, ya sabía que quería seguir algo relacionado con la música” - Rodrigo

“(...) por ahí uno va a un concurso, y no ganás, y decís “¡Uh, perdí!”. Pero no, es... uno se pone a estudiar, entonces, automáticamente ya estás enfocándote más, y bueno, no te perdes. De hecho, gana uno sólo el premio, pero... después, lo que hagas con la vida musical es otra historia” - Santiago

“Mira, yo soy muy feliz. Entonces, más allá de los inconvenientes, de las cuestiones de las cuales uno tiene conciencia, (...) creo que ha sido un camino elegido, que me ha dado muchas satisfacciones. Y creo que ha sido muy bueno (...). Por supuesto, siempre está la necesidad de seguir avanzando, (...) profundizando, (...) mejorando; y creo que eso mismo hace que sea bueno. Si bien es cierto, uno sabe que llega a cierta meseta, pero esa meseta te muestra (...) [otra] de la cual puedes ir. Y de eso mismo se trata el arte también, que es (...) una creación constante, ¿No? Una profundización así, permanente.

Entonces, creo que eso es muy bueno; y eso habla por sí solo, también, hablando de esta otredad. Y esa otredad, puede ser un público, puede ser tu lugar de trabajo, puede ser un estudiante. Eso mismo hace que se entusiasme, esa persona o etcétera. Entonces, la verdad es que estoy muy feliz de ser músico, y de poder tocar la guitarra y nada, cuando me pongo a pensar; he conocido el mundo tocando la guitarra, algo totalmente impensado” - Emanuel

4.2.3. La adopción de la vocación artística

Teniendo en cuenta la presente categoría, se menciona cómo los entrevistados consideran a la música en términos vocacionales:

“Es mi vida, es mi vocación. No concibo mi vida sin la música, o sea, no puedo vivir sin la música. Y para mí, la música no es sólo tocar el instrumento, es enseñar, es investigar, es hacer tareas... bueno, yo soy un músico un poco atípico, pero hay muchos movimientos en el mundo que hablan del bienestar que genera la música. Por ejemplo, yo tocaba mucho en terapias intensivas, he tocado en asilos de ancianos; hasta he tocado en restaurantes, o sea, armaba un espectáculo, que involucra una cena y me iba con el arpa, y hacía que la

cena fuera una intervención artística. (...) Entonces, para mí, es mi vocación. Es lo que le da sentido a mi vida, es eso” - Laura

“(...) Ahora, quien se vaya a dedicar solamente a la música, bueno, se complica. Y es muy importante la decisión, por la vocación que uno sienta, el llamado que tenga. Pasan muchas cosas; para mí, eso es lo primero. Que vos... no sé, hay algo "que te llama" y que, a pesar de que te vaya mal económicamente, uno igual necesita hacerlo. Sino... bueno, a mi me pasa, que si no toco, como que... entro en una rutina que no estoy feliz, no estoy conforme” - Santiago

Al leer estos relatos con detenimiento, se puede observar entre los entrevistados las significaciones que asignan a su trabajo en la música, en tanto que la consideración económica no obstaculiza las decisiones o intereses en considerar vocacionalmente a la misma, lo cual genera un sentimiento en ellos, percibido como necesario o crucial, para su actividad diaria o para su vivenciar.

Otra cuestión interesante, que surge de los relatos, es la vocación de estos músicos a la docencia, como parte de su ejercicio profesional. Considérense, los siguientes fragmentos de sus discursos:

“Yo he tenido la suerte de poder estudiar con buenos maestros, (...) de poder establecer una relación con mi maestro bastante enriquecedora, en un ida y vuelta, con el tiempo. Y bastante inspiradora, también. Entonces, en mi rol ahora, como profesor, trato de tener eso en cuenta, y de que la música también lo vaya atrapando, digamos; y como que, más allá de que sea después guitarristas profesionales o no... puntualmente hoy, por ejemplo, doy clase a nivel medio, no son chicos que van a ser músicos sino, más bien, es como una 'carrera vocacional'” - Emmanuel

“[En la docencia estoy] buscando todo el tiempo 'material didáctico', que uno le dice así, pero es música. Cómo hace para... porque esa es otra, que los tiempos van cambiando, entonces, los repertorios van cambiando. Y está bueno estar alerta, y más hoy en día, que hay tanto a disposición. No se puede hacer todo igual, conocer todo; pero hay también un compromiso, una vocación docente, que no es por obligación” - Santiago

4.2.4. La identificación con referentes significativos

En lo perteneciente a un proceso de conformación de la identidad, se destaca que los entrevistados encontraron menos apoyo en su seno familiar y más en referentes exogámicos como, por ejemplo, profesores particulares (algunos de los cuales, fueron fuente de identificaciones significativas). Estos referentes significativos, así como sus primeros pasos en el ejercicio musical no profesional (algunos afirmaron haber tocado en público desde niños o adolescentes), contribuyeron, en gran medida, a la génesis y consolidación de su vocación artística:

“Hay un profesor de la escuela primaria, el de música, que inspiró eso también (...) siempre que voy a Chile, lo visito. Mañana, justo, me pidió una charla para sus alumnos (...). Es alguien muy importante para mí también, (...) no es que él me dijera "tenés que estudiar guitarra", sino al hecho de hacer música. (...) más que un modelo, (...) [lo recuerdo] como una figura que me contuvo mucho (...), a través de la música. Él nunca insistió en que uno tenía que ser músico, en que tocara -de hecho, yo ya tocaba (...) más cosas que él en la guitarra-. (...) Entonces, no era tanto por ahí, sino (...) por el hecho del encuentro (...) con otros pares; el hecho de tocar, representando a la escuela (...) en distintos lugares. (...) él era muy, muy profesor, era muy docente; o sea, terminamos de tocar y nos llevaba en auto, (...) [Y, por] esos gestos, (...) le estoy muy agradecido. (...) siempre que puedo lo visito, le hablo, le pregunto cómo está. Y él, bueno, siente como mucho orgullo (...)

(...) en el 2008 [vine a Argentina para] estudiar guitarra con E.(...). No me importaba la institución, (...) [ni el] título (...) soy como un ejemplo de varias personas que (...) [busca] esta figura (...) grandilocuente de la guitarra (...). Y enterarte (...) que se desenvuelve en un ambiente académico, (...) [donde] la educación es de acceso libre y gratuito como súper potente (...) [y eso] me motivó a venir acá, a seguir mi formación, con un maestro como él (...)

Y bueno, justo (...) en un proyecto, con dos personas más (...) R me habla de E; yo lo ubicaba... ¡Pero nunca pensé que daría clases! Por eso, como E es una figura muy representativa de la guitarra. (...) me facilitó los contactos de E (...) [le escribí y] eso gatilló que me venga, (...) Y el 2008 vine para acá, y tenía el examen de ingreso (...) y empecé mi formación con él y estudié la tecnicatura (...)” - Emanuel

En el relato de este entrevistado, se visualiza un primer referente de la música para él, que lo apoyó y guió en su niñez; y, por otro lado, también se encuentra un segundo referente, también docente, pero en donde aparece más marcado el componente de la admiración hacia éste, por sus logros en su trayectoria musical, y la calidez del mismo en el ejercicio docente.

El siguiente entrevistado tiene un familiar cercano con intereses musicales, pero también resalta la importancia de sus docentes en la configuración de su identidad profesional:

“Empecé con un profe particular, que estudiamos así, de oído -o sea con rasgueos, acordes, canciones-. Y, bueno, con mi abuelo tocaba la guitarra también (...). Y, bueno, estudié unos 5 años con este maestro. Autodidacta él, pero muy músico, muy intuitivo (...) con mucho tacto (...) porque largó un montón de estudiantes desde chicos, que se dedicaron a la música después. Y (...) en un momento él me dice "mira, yo te puedo tener así sacando canciones todo el tiempo, pero vos -como veía que me gustaba- tenés que ir a la Escuela de Música", porque bueno, él no manejaba la lectura musical

Y eso fue a los trece, cuando empecé el secundario (...) Y bueno, eso yo siento que es esencial. Además de las cosas que te puede transmitir a alguien (...) Esa curiosidad, por ejemplo (...) creo que es contagiosa también.

(...) él me dice que venga a la escuela y bueno, (...) con alumnos de él (...) íbamos a ensayar en su casa, no perdí contacto. Entonces, (...) conocí (...) la Escuela de Música. Y a su vez (...) seguía con la formación. Uno no se da cuenta, pero está aprendiendo todo el tiempo.

Y sí, como a los dieciséis años, (...) ya tenía algunos alumnos en casa, (...) también, incentivado por ellos, que hiciera la experiencia [como profesor], y me gustaba, me encanta la docencia -de hecho, como que mi perfil es más por ese lado- (...) - Santiago

Laura, por otro lado, sí ha destacado a su primer maestra de música como un modelo a seguir, a diferencia de Emanuel, por ejemplo, quien a su primer docente, lo apreció más como una figura de contención que como una figura con quien compararse; y también, es quien más resalta el papel del apoyo o acompañamiento familiar, en sus primeros años de formación musical (cuya variable se profundizará en ulteriores apartados).

“Especialmente, mi modelo fue mi primer maestra, (...) Mis padres me acompañaron, o sea, no eran músicos; mi padre era militar, y también profesor de historia, y mi mamá era ama de casa. Sin embargo, nos hicieron estudiar música a los tres, con mis hermanos (...) ellos lo hicieron porque los mandaban. Yo no, yo porque pedía, o sea, era distinta la forma. Sin embargo, mi hermano todavía toca la guitarra y canta; mi hermana no (...)

Yo creo que mi modelo fue mi maestra, y bueno, varios maestros de mi infancia, que me marcaron y de los cuales, los que aún viven, sigo en contacto” - Laura

Cerrando el apartado de los cuatro entrevistados, Rodrigo es el único que admite poseer parientes que tienen experiencia en música. Sin embargo, hay que considerar que dicha experiencia es de índole aficionada, o amateur, a diferencia del entrevistado, cuyos estudios profundizaron su conocimiento en la música:

“y siempre (...) me gustó la música, (...) veía la banda de mi primo, (...) que ensayaban al lado de mi casa, cuando era chico (...) me llamaba la atención (...) [y] como los intereses musicales de él me influían a mí (...) escuchaba su música, (...) fui asimilando sus gustos. (...).

Cuando me decidí a estudiar música, (...) vi como que (...) los chicos que hacían música en la escuela, (...) eran como bastante populares. No sólo tuve el reconocimiento de los directivos (...); sino también de compañeros y de la escuela.

(...) vengo de familia con mucha afinidad a la música. Mi abuelo paterno siempre cantó en un coro, (...) y por parte materna, mi abuelo cantaba tango, (...) Pero nadie de ellos tendría una dedicación a la música, sino más a lo aficionado; (...) lo que más pude visualizar y ver, fue la parte de la banda de mi primo, (...) fue lo que más me llamó la atención (...) si bien pude haber tenido influencias de la música por parte de mis abuelos, no era algo que me llamaba la atención. Cuando yo vi una banda, vi la guitarra, vi la batería, y eso fue lo que me gustó, que me llamó” - Rodrigo

4.2.5. La apreciación acerca del Oído Absoluto y la importancia del Oído Relativo para los músicos

Los entrevistados no han considerado que tal habilidad fuera necesaria o imprescindible para el ejercicio musical. Todos los entrevistados, por igual, han denotado la poca importancia que demuestra dicho fenómeno, en tanto que sería más importante incluso educar el oído relativo, que darle valor al oído absoluto:

“No necesariamente (...) Por supuesto que es una facilidad, a la hora de lo que es la percepción auditiva, pero no condiciona eso, creería yo, a una persona. Por supuesto, hay que tener, alguna manera, cierta vocación, quizás. O cierto interés, cierto empuje; y creo que, por ahí, el aspecto lúdico de tocar de oído, era algo que uno alimenta por sí mismo” - Emanuel

“(...) como manejamos el sistema musical, [el oído absoluto] no tiene importancia -de hecho, nunca la tuvo, me parece- (...) Antes no se afinaba, mientras estemos afinados, en la misma altura, en el mismo tiempo, bueno ya está; incluso ha ido cambiando eso. Entonces, bueno, no me parece algo... o es como una condición a veces sobrevalorada, o no sé... poco práctica. En algunos casos (...) después de tanto tocar, ahí uno reconoce ya ciertos sonidos; no es que reconozcas a todos, si no viene naturalmente eso. Pero se puede entrenar (...) Yo, si buscaba, algunos sonidos sé cuáles son” - Santiago

“No. Además, el oído absoluto lo tienen (...) muy pocas personas. Sí, hay que educar el oído; pero (...) no tengo oído absoluto (...) Sí, lo he educado; trabajo mucho para que mis alumnos tengan buen oído, que es un trabajo que se hace constantemente, en la práctica instrumental, en la afinación y en un montón de cosas” - Laura

(...) es una condición que la tienen muy poquitas personas (...) Por lo tanto, (...) no es un condicionante, si no, nadie podría ser músico. (...) no es necesario para trabajar (...), pero sí es una herramienta que te agiliza mil veces más las cosas (...) Por ejemplo, en los exámenes, el profesor decía el tono, y ya sabía [identificarlo] o (...) decía que estaba en tal tono, y en realidad estaba en otro (...) te lo hacen adrede en la facultad, para que vos puedas usar el "oído relativo", que (...) te dan una nota, y vos sacás las demás con una [referencia] (...)

No es un condicionante, porque sino nadie podría trabajar; tan sólo uno de cada diez mil lo tiene, (...) y no necesariamente lo requerís” - Rodrigo

Los propios entrevistados han destacado el aprendizaje del oído relativo (educado) y han omitido o desconsiderado la necesidad de poseer un oído absoluto para su desempeño musical. Algunos de ellos, incluso, han destacado como más importante la cuestión de la escucha activa y reflexiva en lo perteneciente al aprendizaje audioperceptivo. Sin embargo, se destaca que puede considerarse como un factor facilitador, en cuestiones de eficiencia y destreza musical. Dicha mención aparece en las respuestas de dos entrevistados, quienes mencionaron que tal fenómeno podría serle de gran utilidad a un director orquestal, o en lo que respecta a su trabajo musical:

“(...) eso, aparte, sería una herramienta super útil para un director de orquesta... pero para un "simple mortal", no” - Laura

“(...) no es necesario para trabajar con la música, pero sí es una herramienta que te agiliza (...) las cosas. (...) tenés distintos niveles de oído absoluto; tenés (...) [quien] te escucha todas las notas; y luego (...) [quienes] pueden identificar un par (...). [Yo] puedo identificar como tres o cuatro, (...) [y a] los acordes, si no es muy complejo (...) sé cuáles son. Eso hace que yo trabaje mucho más rápido, (...) [y no] necesito de la guitarra o del piano (...)

(...) Si opino, sobre que los pianistas, o compositores o directores de orquesta, tienen un entrenamiento auditivo mucho más elevado que un instrumentistas, porque (...) tiene que saber quién está desafinando, (...) tocando una nota que no es, si está funcionando bien, tiene que leer e ir corroborando todo (...) Generalmente (...), son las (...) personas que mayor capacidad auditiva desarrolla en general, o ya lo tienen (...)” - Rodrigo

4.2.6 Acerca de las inteligencias múltiples en músicos: Apreciaciones subjetivas

Al indagar sobre la inteligencia, según la teoría clásica de Gardner, si bien los músicos entrevistados aceptan la existencia de una “inteligencia musical”, afirman que precisan de otras para desempeñarse en la música, como pueden ser la inteligencia lógico-matemática o la emocional. Esto se describe en los siguientes fragmentos:

“Y hay mucha inteligencia emocional (...) trabajamos con bastante sensibilidad (...) La inteligencia sensorial y motriz también tienen que desarrollarse (...). Lo de Gardner (...) llegué por otra parte, porque nos interesa. (...) lo hemos charlado con docentes que, bueno, van por ese camino también. Depende de cómo sea cada uno; hay docentes que son más prácticos, (...) Pero, para mí, entran en juego otras cosas, hay que estar atentos. Y como no a todos les funciona lo mismo, yo creo que un docente tiene que (...) conocer y tenerlo ahí como herramienta. Si ves que al estudiante no le aporta, o si ya lo resuelve (...) lo dejás así. Pero, hay veces que suceden otras cosas. En la docencia me gusta eso (...) [y] Como músico también, pienso que es re-importante tenerlo lo más consciente posible (...)” - Santiago

“Sí, (...) está muy vinculada a la inteligencia de las matemáticas también; pero (...) en el área [donde] enseñé (...) me doy cuenta de cuándo hay chicos que no tienen las condiciones. Yo parto de la premisa de que ‘todos pueden tocar un instrumento’; ahora, no todos pueden ser profesionales de ese instrumento (...) [o de] ganarse el sustento de trabajar con la música. (...) he

tenido (...) alumnas (...) que llegaban a un punto (...) [que le dije] "mira, yo no creo que vos puedas vivir de esto; creo que tenés que hacer otra cosa". Y de hecho, (...) [una de ellas] me agradece [lo que] le dije (...) otra alumna que también lo mismo, y se dedico a otra cosa, y está feliz y agradecida. (...) Cuando vos tenés niños muy pequeños, hay una decantación natural. (...) hay otros que sí, que quieren hacerlo porque les gusta, les apasiona; pero no le da en la "octava". (...) "lo que de natural no da, Salamanca no presta", (...) por más de que vos, te mates (...) estudiando, yo sé (...) que tiene determinada condición (...) que no va a poder vivirlo, no va poder abordar todo el repertorio. (...) yo creo que las teorías de Howard Gardner, son con las que más me he visto vinculada. Y después, hay un trabajo que hizo Mihaly Csikszentmihalyi, que habló del "estado de flujo" que, cuando la parte frontal del cerebro está activada, es el momento en el que vos podés tener la súper producción de conocimiento (...)" - Laura

Los entrevistados, entonces se han enfocado en otras inteligencias que también forman parte de las clasificaciones de Gardner, pero que éstas no son exclusivas de los músicos o de aquellos con injerencia artística, sino que todos los individuos hacen un uso de ellas.

"A mí, me gusta ver la música más como una ciencia matemática, donde vos combinás sonidos que tienen relaciones, y las relacionas que se construyen, entre los sonidos y los ritmos; me gusta su parte científica, y no tanto la expresión de deconstruir el aparato musical y crear una producción artística en base a lo que yo siento (...) sino que me gusta (...) leer, estudiar, tomar las reglas y crear algo siguiendo las reglas, y no rompiéndolas. Por ahí, capaz otro músico tiene otra percepción más del tomar las reglas, rompo las reglas y me expreso yo personalmente, y del que "me quiero expresar, y que los sentimientos, y que bla, bla, bla", (...) me gustan más seguir las reglas porque, para que algo suene así, tenés que hacer ésto, seguir la receta" - Rodrigo

4.2.7. El aspecto lúdico en la música

Entre los relatos, se han destacado dos respuestas que resaltan el aspecto lúdico de la actividad musical, y sus diferencias a lo largo del ciclo vital, percibida en la infancia más como un "juego" o un "pasatiempo". Sin embargo, dicho aspecto lúdico va mutando y, a veces, desapareciendo, a medida de que la persona crece y hace de su ejercicio una actividad más seria:

“Y eso ha ido cambiando; (...) cuando sos niño no te das cuenta, vas y tocas -y, a veces (...) te vas a jugar-. Después, en algún momento, entro como la conciencia; y si estás sólo, es más la carga, y es otra situación (...). Capaz en una peña hay ruido, vos pensás que nadie está escuchando, que estás más tranquilo. Pero, siempre se acerca alguien de golpe, y que, indudablemente, te estaba escuchando. Pero por ahí, solo, es más difícil porque (...) no habla nadie en un concierto, es más formal, es más de sala; estás como más expuesto, digamos” - Santiago

“mi tesis (...) sobre las modalidades lúdicas de los adolescentes; porque yo percibía, como un quiebre (...) entre el pasaje de la niñez a la adolescencia, (...) una gran ruptura en su estudio sobre la música. Entonces, quería saber qué pasaba a nivel del "juego". Porque, cuando uno habla de "tocar un instrumento", bueno, nosotros en español decimos "tocar-un-instrumento"; pero, la palabra que se usa en otros idiomas es "jugar": "I play the harp", "Je joue la harpe", "Ich spiel die harfe". En el español, o en el italiano, es "toco el arpa", pero ahí tiene que estar esta cuestión del juego, el juego creativo. (...) hice ese estudio (...) [y] descubrí un montón de cosas, y yo también desarrollé herramientas, para poder trabajar con las crisis que se dan en los jóvenes, que pasan de la niñez a la adolescencia” - Laura

Santiago es quien designa que, cuando se es infante, la música puede ser vivenciada como un juego, desprovista de las presiones que genera su ejercicio consciente como actividad profesional adulta. En tanto que Laura, ve como necesario conservar y utilizar el aspecto lúdico como una ‘herramienta pedagógica’ de la música.

4.3. Dimensión del ámbito Académico - Laboral en los músicos

4.3.1. Las incursiones académicas, la profundización y formación académica del músico

A continuación se detalla el camino académico que realizó cada entrevistado, a partir de sus propios relatos:

“(...) yo entré al conservatorio de la universidad [de Chile, en Santiago], a los dieciséis años... diecisiete (...) Y, bueno, llevaba unos años (...) becado (...) [pero] tuve una complicación familiar, que hizo que mis estudios (...) no los siga. (...) [entonces continué de] manera particular un par de años con un maestro chileno, (...) [y] con la idea de irme de Chile, por la dificultad que presenta el país en distintos aspectos educativos.

Y bueno, [yo] tocaba en un proyecto, con dos personas más. Uno es un guitarrista de la Universidad de Chile que se llama R, (...) [y él] me habla de E; yo lo ubicaba... ¡Pero nunca pensé que daría clases! Por eso, como E es una figura muy representativa de la guitarra (...) en el 2008 vine para acá [Argentina] y estudié la tecnicatura, (...) en ese proceso de estudio, pude absorber bastante de su escuela, de su manera de ver la guitarra, la música; y pude también viajar mucho, concursar (...)

El 2014 (...) estando ya en Europa, fui aceptado también en la maestría de la escuela de música de Cataluña. (...) [pero] entre la cuestión económica, y la familia (...) se abre la licenciatura [en Paraná, y] (...) eso gatilló de que me quedase acá; y además, (...) se abrió la posibilidad de que empiece a dar clases (...) en la institución (...) como 'correpetidor' (...) [en] canto popular (...) y después, me fueron ofreciendo otros espacios curriculares dentro de la misma institución, por mi mismo trabajo” - Emanuel

“(...) de chico pedí estudiar guitarra (...) Empecé con un profe particular, que estudiamos así, de oído (...) estudié unos cinco años con este maestro (...) [y] en un momento él me dice "mira, yo te puedo tener así sacando canciones todo el tiempo, pero vos (...) tenés que ir a la Escuela de Música", porque (...) no manejaba la lectura musical (...) eso fue a los trece, cuando empecé el secundario.

(...) él me dice que venga a la escuela y bueno, (...) se abrió y conocí un mundo completamente nuevo aquí, en la Escuela de Música. (...)

Y ya tenía algunos alumnos en casa, chiquitos (...) y me gustaba, me encanta la docencia (...) termine nivel medio acá, junto con el secundario, y (...) estaba contento que ya termina el secundario para empezar a estudiar el profesorado acá, de instrumento. Y profesionalmente, con la escuela terminé el nivel medio, y ya con ese título, empecé a hacer algunas suplencias (...) Siempre estuve dando clases, a la vez que estudiaba y tocaba también” - Santiago

“(...) [mi] relación con la música (...) [fue desde] los siete años, empecé (...) a estudiar el acordeón y el piano (...). Después, (...) [en] Concepción del Uruguay (...) se abrió la Escuela de Música en el año '79, y una compañera me dijo "vení, tenés que conocer la profesora de arpa"; fui, la conocí, me enamoré del instrumento (...) a los nueve años. Desde que empecé a desarrollarme profesionalmente como músico (...) intérprete (...) [a los] dieciséis, diecisiete años-, ya daba conciertos pero como estudiante, no era profesional.

Y, como profesionalizar (...) fue cuando ingresé a la orquesta sinfónica de Entre Ríos, en el año '93. Antes de eso, enseñaba (...) como ayudante de cátedra de mi profesora (...) Era una alumna más, pero me pagaban por eso. Y (...) a los pocos años, empecé a tomar otras cátedras, enseñaba Historia de la Música, enseñaba Formas Musicales, Audioperceptiva.

Entre medio, estudié otra carrera (...) entre el año '88 y '91 estudié el profesorado de francés, en Concepción del Uruguay. (...) Fue una gran herramienta, cuando postulé una beca para irme a estudiar a París; y gané una beca (...) que era para artistas (...) Después, estudié en Milán, (...) me iba a Italia en Julio siempre, a hacer el curso con una maestra que yo admiro mucho (...); y en la pandemia, me formé en el "Método Suzuki". Soy la primera maestra que enseña arpa en Sudamérica, no hay nadie que enseñe ese método en Sudamérica (...)

(...) hace un año, terminé una formación, que se llama "the global leader programs", que es una formación para el uso de la música como herramienta de transformación social. Los cursos de Suzuki los sigo haciendo, (...) mi educación es algo continuo, no se va a detener nunca” - Laura

“ (...) arranqué particular en el (...) 2004 (...) Después, estudié guitarra desde ese año hasta 2007, y cuando terminé la escuela, me fui a Santa Fe a estudiar (...) la carrera de licenciatura en composición.(...) hoy en día, no necesariamente buscas el conocimiento de manera física; hoy ya tenés las herramientas para estudiar (...) desde donde vos quieras, con internet.

Entonces, (...) va más allá de estudiar composición, (...) porque después, aparte de estudiar eso, tenés que estudiar producción, (...) mezcla de grabación y mastering, y (...) [también] el instrumento, (...) la guitarra, el bajo, el teclado, un poco la percusión. (...) el camino dentro del profesionalismo de la música es muy amplio, tenés que saber manejarlo y abarcar un montón de cosas.

Yo, quizás, si hubiese estudiado composición sólo, no me alcanzaría para hacer todo lo que hago; porque, paralelamente, si bien no tengo un título académico [en producción], si estudié producción, mezcla, mastering, guitarra (...)" - Rodrigo

A partir de estos relatos de los sujetos, y de lo expresado sobre ellos al inicio de los resultados, se visualiza que: Todos se volcaron a un estudio semi-formal de la música desde pequeños, con algún profesor particular, centrándose en un instrumento de su interés; luego, al terminar sus estudios obligatorios (nivel secundario), se implican en un estudio universitario, algunos fueron por tecnicaturas, y otros han llegando al nivel de licenciatura o maestría. Laura fue la única quien hizo una carrera aparte, no relacionada con la música (aunque sí pudo combinar ambas).

Todos han ejercido o ejercen la docencia como profesión estable, y cada uno ha encontrado maneras muy distintas de ejercer específicamente su interés musical particular.

4.3.2. El ejercicio y la praxis profesional del músico

A fin de reconocer brevemente el recorrido profesional que realizó cada entrevistado, se describen los relatos que responden a dichos propósitos:

"Y bueno, (...) tocaba en un proyecto, con dos personas más. (...) Teníamos un trío (...). [Luego de haber estudiando en Argentina, con mi profesor,] (...) pude absorber bastante de su escuela, de (...) la guitarra, la música; (...) pude viajar mucho, concursar y (...) tener reconocimientos. (...) y bueno, pude conocer varios países en ese momento, tocando también. (...) me fue bien en algunos concursos, entonces tuve dinero como para poder después mover más. El 2014 (...) fui a Europa (...).

Y bueno, por cuestiones así, (...) [en] el 2015, se abre la licenciatura acá (...) [como también] la posibilidad de que empiece a dar clases (...) en la institución, en el nivel superior como 'correpetidor' (...) [en] canto popular (...). [Siempre] daba clases particulares, y si bien (...) tuve muchos alumnos, es un ingreso más informal. (...) eso abrió como una posibilidad para (...) [trabajar] en la escuela; y en los concursos de nivel medio de docencia, quedé (...) también, y ahí tomé horas (...) y después, me fueron ofreciendo otros espacios curriculares (...). He podido viajar, (...) [haciendo también] una vida de docente. (...) no estudié docencia, pero si me desenvuelvo en eso, y de tener una vida musical (...)

Antes daba mucho más conciertos; (...) treinta conciertos por año -que tampoco es tanto (...), en realidad-. (...) Ahora, (...) Acabo de terminar de

grabar un disco, espero que se edite (...); obviamente, tengo un equipo de trabajo. Y (...) se postulan a proyectos para mostrar ese trabajo (...)" - Emanuel

"(...) me presenté en varios concursos -de folklore (...) [y] guitarra clásica-, y bueno, (...) así, se ha ido desarrollando (...). [Y con] el nivel medio, (...) empecé a hacer algunas suplencias; fue mudando así. (...) teníamos un título intermedio; así con ese título, ya empecé a quedar con algunas horas. Siempre estuve dando clases (...) [mientras] estudiaba y tocaba también. Compartí grupos ahí, que me llamaban con el profe de nivel medio (...). Con este profesor, (...) me llamaba y tocábamos (...); estaba en un trío, de guitarras, salió uno de los músicos, y yo (...) entré de suplente [como a los 20 años] (...).

(...) he dado clases, especialmente, en la escuela de música. Después doy clases en Libertador San Martín, (...) ya son, no sé si veinte años, pero casi (...). Y a la hora de tocar, (...) más que nada, Argentina. (...) a través de un concurso, viajé a México, toqué; estuve como quince días, dando conciertos (...) [gracias a] un concurso de Guitarras del Mundo. A Chile fuimos (...) antes de la pandemia.

(...) principalmente, [el trabajo] se ha ido dando por los grupos (...) [y como solista], a través de los concursos. (...) el Ciclos de Conciertos, el otro ambiente, como más popular; (...) hace ya del 2017, 2018 (...); empezamos también, como grupo de estudio (...) haciendo un quinteto. Y bueno, (...) se empezó a gestar un repertorio, lo grabamos y, bueno, este año lo estamos mostrando. (...) tal vez, nos vayamos a Uruguay; (...) en Agosto, vamos a estar por Entre Ríos (...). Este fin de semana, toco con un colega de acá, otro profesor de guitarra. Es una presentación de un libro; es un par de temas, pero bueno, son cosas que te mantienen activo musicalmente" - Santiago

(...) como profesionalizar (...) fue cuando ingresé a la orquesta sinfónica de Entre Ríos, en el año '93. Antes de eso, enseñaba (...) como ayudante de cátedra de mi profesora (...) Era una alumna más, pero me pagaban por eso. Y (...) a los pocos años, empecé a tomar otras cátedras (...). Pero (...) ganar mi sustento, a través de la música, fue cuando ingresé a la sinfónica (...) de Entre Ríos. Después (...), ingresé a la sinfónica de Santa Fe; en el año '94, empecé a enseñar en (...) la Escuela de Música, Constancio Carminio (...). Y conservé mis horas cátedras en Concepción del Uruguay.

Así (...), el año pasado (...) me jubilé (...). Me jubilé muy joven, porque ingresé a la orquesta a los veintiún años. (...) si bien (...) me estaba yendo en mi mejor momento -porque tengo 51 años-, también entendí que (...) ya era suficiente (...) treinta años (...) en dos orquestas, siendo solista de arpa, era una misión cumplida, gracias a la docencia y a que empecé (...) joven, eso me permitió gozar del beneficio antes, (...) restar años. Y bueno, (...) [también] dedico a la investigación, tengo publicados varios libros. He grabado muchos discos (...); y en la pandemia, me formé en el "Método Suzuki". (...) no hay

nadie que enseñe ese método en Sudamérica. Así que bueno, así fue mi camino hacia lo profesional” - Laura

“(…) soy productor. (…) [Hago] arreglos musicales, y grabaciones en general. (…) trabajo para (…) [músicos en el exterior], (…) [con] paquetes de servicios (...). Generalmente, la mayoría busca hacer covers (...). Entonces, bueno, (…) mandan (…) ideas, y tengo que llevar a cabo eso, haciendo la parte del arreglo de la composición, y de la producción. (…) no solamente (…) composición, como si fuese algo más tradicional/antiguo, sino que hoy en día, el compositor, con la tecnología, tiene las herramientas de, no sólo escribir en el papel (...), sino que ahora (…) lo puede grabar y te lo puede reproducir. (…) Después sí, [el título] también (…) te habilita para dar clases, hago trabajo particulares, en la Escuela de Artes en Música (...), en alguna escuela secundaria. (...) Y, paralelamente también, hago fotografía y video; (...) [con ello] ofrezco un paquete de grabar el tema, con foto y video (...).

Y (...) también tenés las composiciones [propias,] (...) que la podés subir a Spotify, (...) a YouTube y a las redes, cobrás las regalías. (...) algún que otro show en vivo (...) Y así vas juntando todo, (...) No sería algo muy en específico (...), sino que tenés que hacer muchas cosas. (...) el trabajo del músico, gracias a la tecnología, se amplió (...). Entonces, eso hace que se ramifique y haya más oportunidades para los músicos en general; (...) no necesariamente tiene que ser una u otra cosa, sino que hay más posibilidades” - Rodrigo

En todos los entrevistados se encuentra el tránsito por el ejercicio docente de la música (sea académica o particular), incluso como fuente principal de ingresos en Emanuel y Santiago. Laura, fue docente, pero resalta su labor orquestal, estando actualmente jubilada. Y Rodrigo no considera a la docencia como su fuente principal de ingresos, aunque posee experiencia y algunas horas cátedra en escuelas.

Por fuera de la docencia, sólo Laura ha dedicado parte de su trayecto personal al campo de la investigación. Además, cabe destacar que ella es pionera en el “Método Suzuki”, una herramienta pedagógica para el estudio instrumental, siendo éste aplicado, por primera vez, en el arpa. También, Laura fue la única que formó parte de una orquesta, y dicha participación fue una constante en su vida.

En cuanto a los tres entrevistados restantes, que no han tenido un empleo estatal en relación de dependencia provincial (a excepción del ejercicio docente), han tenido que desplegar alternativas laborales, a través de emprendimientos personales, tanto de forma individual como grupal.

También, se resalta que Rodrigo es el único que realiza composición y producción musical, anexando al mismo labor, un servicio de producción audiovisual (foto y video).

4.3.3. Consideración acerca de la profesionalidad del músico

En esta investigación realizada, se ha considerado como “músico profesional” aquellas personas que han sido instruidas en conocimientos, habilidades y actitudes para el trabajo musical, individual o grupal, los cuales cuenten con amplio conocimiento y experiencia en la disciplina y cuyas implicaciones laborales son valoradas y remuneradas. Esta definición se complementa con los criterios de exclusión referidos en el marco metodológico. Sin embargo, en los relatos de los entrevistados, se han hallado las siguientes respuestas:

“(...) [El “músico profesional”] tiene distintos elementos que conviven. Dentro del quehacer (...) un título no necesariamente te convierte en un gran músico (...) [pero] es cierto que da cuenta de un recorrido, que tiene un capital simbólico. (...) creo que la música es un lenguaje (...) que [una persona] pueda indagar en ese lenguaje, de manera profunda, (...) comprometida, (...) seria, (...) puede decirse que hace música, o que está inmerso en ese profesionalismo. Hay muchos músicos, del área popular, que nunca pasaron por la academia, y que son tremendos músicos. Y a su vez, también hay tremendos músicos que sí pasaron por la academia. Entonces, (...) una cosa no garantiza a la otra” - Emanuel

“(...) [Sería] alguien que pueda ser solvente con lo que va a tocar, y que lo toque bien. (...) en el arte es tan difícil, y hay tantos caminos de lo que pueda hacer con eso, y que sea también ser reconocido (...) Me parece una parte importante (...) que pueda tocar bien, y transmitir cosas(...) ¿Cómo podría definirlo? Bueno, que pudiera resolver lo que tiene que resolver, tanto musical como técnicamente; y [por] esa cuestión (...) me pagan (...)

Podes hacerlo bárbaro, y eso también es parte de la profesión; más allá de que siempre nos enganchan por el lado de la vocación. Como nos gusta hacerlo, a veces te roban por ese lado; y bueno, viene así... la trama social.

Y muchos músicos lo toman como natural, (...) ponen en primer lugar aparecer en la redes, y bueno, tal vez eso les genera más trabajo también” - Santiago

“La palabra "profesional" es muy ambigua, (...) un profesional es alguien que vive de eso, de que gana su sustento de lo que hace. (...) podés tener un músico, que toca el piano espléndido, pero que gana la plata porque vende otra cosa, (...) para mí, la profesionalización es el hecho de decir que vos, a través de esa profesión, te ganás el sustento; (...) un freelance es un

profesional también, sólo que no es un empleado público (...) de la orquesta; lo que no hay es escalafón artístico (...). Tanto el freelance, como también el que (...) sabe que va a tener sueldo, son profesionales. Distinto es el que lo hace como hobby (...) [u] ocasional, como los coros, por ejemplo. La UCA tiene un coro, (...) su directora percibe un salario, los coreutas o son alumnos o personas afines, muchos de ellos también músicos profesionales, (...) Pero los otros, son voluntarios nomás (...)" - Laura

"(...) el músico profesional (...) es aquella persona que está capacitada para resolver cualquier situación de música rápido. Es decir, que (...) no tenga que andar pidiendo cuáles son los acordes; que (...) el tipo se las arregla, (...) [lo] contratan para tocar, (...) los sacas solo, te los escribís, te los anotás, te haces tu sistema para ordenar. (...) Si te contratan para resolver una grabación: Vas, grabas, hace lo tuyo. Si te contratan para hacer una transcripción de partituras: Vas y lo haces. (...) la diferencia del músico que es profesional, y el que no es (...), es el tiempo (...). [El profesional] está capacitado para resolver las cosas [rápido] (...) te resuelve una canción, por ejemplo, (...) [en] horas; mientras que el más amateur, capaz está (...) días. Esa (...) es la diferencia clave entre ambos, independientemente del título; (...) por ejemplo, me considero un profesional de la mezcla y la grabación, de mastering y de producción, y (...) [en mi título] no dice "productor", ni grabación o demás, pero estudié muchísimos años. Y si me mandan una mezcla, o algo para grabar, yo se los resuelvo rápido (...) [y] garantizo que eso va a sonar bien (...); eso es un trabajo profesional, independientemente del título. Y alguien, que no es profesional, te va a hacer un trabajo de baja calidad, va a demorar mucho, va a cometer errores que, en un profesional, se espera que no pase (...)" - Rodrigo

A lo expuesto por las entrevistas, se han encontrado ciertas semejanzas pero también diferencias en lo que pertenece a una noción de la labor del “músico profesional”.

Emanuel, Santiago y Rodrigo sostienen que un músico de tal índole debe poseer cierta destreza o capacidad musical para ser considerado como tal, en desconsideración a los posibles estudios académicos que pudieran contar.

Por otro lado, tanto Laura como Rodrigo, enfatizaron en la remuneración que obtienen por dedicar su tiempo a tal ocupación, explicitando su falta de límites claros. La entrevistada considera también que el músico profesional debe entenderse en términos vocacionales. Y, en cuanto lo expresado por Rodrigo, enfatiza en la velocidad para realizar el trabajo, en términos de ‘eficiencia’, en tanto pueda resolver las demandas laborales en el menor tiempo posible y con la menor cantidad de recursos.

Los espacios culturales y artísticos actuales no parecieran demandar una formación universitaria o académica formal para acceder a las oportunidades laborales, remuneradas o no; el hecho de poseer estudios especializados no asegura el sustento económico estable, como tampoco de un ingreso directo a los ámbitos laborales. Tomando en cuenta otras menciones de los entrevistados, también se destacaron los siguientes planteos:

“(...) [En] el oficio de ser músico; no hay muchos músicos que se desenvuelven de aspecto profesional, y no necesitan estudios formales. Y eso (...) también juega un poco en contra (...) para nuestro propio trabajo, para (...) [quienes] sí estudiamos, o que tenemos cierta formación o cierta experiencia. Porque (...) no es como un colegio, ¿No? En el caso de Psicología, que regula los costos, los honorarios y las prácticas.

Entonces a veces se vuelve (...) complicado. De hecho, (...) muchas veces la gente participa de (...) propuestas artísticas y culturales de la provincia, (...) de la municipalidad, a veces son gente amateur, (...) que no tiene formación académica (...). Y eso también acusa a otra cosa, que la formación académica, hasta qué punto también es... trascendental también, para dedicarse a la música (...) en Argentina, (...) o en Sudamérica (...). Un tema bien complejo” - Emanuel

“(...)pero hay diferentes ámbitos. Por ejemplo, conozco músicos que son profesionales, que son "sesionistas", que no se identifican tanto con un proyecto sino que (...) 'Leo, armo, toco', y listo. Porque no hay un compromiso musical, es como más (...) profesión, no hay contacto con el proyecto musical. Después, hay otros que llevan adelante un proyecto propio, que también son diferentes, si son solista o grupal (...)" - Santiago

“(...) Muchos de ellos, no son capaces de leer una partitura; (...) les enseñan las cosas, y desafinan muy mal y los arreglan en el estudio. Sin embargo, vos no me dirías que no son profesionales; porque, se supone, que ganan su sustento a través de su profesión. Pero... no sé, no estoy de acuerdo, pero bueno, son miradas.

Lo que está dentro del imaginario de la gente, es que piensan que uno hace lo que le gusta, que ese es un tema también: "¡Ay! Vos tenes suerte, que vivís de lo que te gusta" (...); si no te gusta lo que haces, dejá de hacerlo, busca lo que te gusta y que te genere recursos. Entonces, (...) yo he trabajado mucho, y (...) aquellos que son serios, también se rompen el alma. Porque, bueno, hay buenos músicos y malos músicos, buenos médicos y malos médicos, etcétera; es como todo” - Laura

Los entrevistados, entonces, reconocen diferentes espacios laborales que les conciernen como músicos, tanto para aquellos que profundizaron formalmente sus estudios, como aquellos que no; sin embargo, son pocos los criterios mencionados que permitieran limitar y establecer las posibles ofertas laborales para quienes cuenten con estudios formales, de aquellos que no lo poseen.

Frente a la falta de oportunidades y de remuneraciones apropiadas, estos músicos requirieron desarrollar, frente a su profesión, distintas alternativas o estrategias que les permitan insertarse y mantenerse en el mercado laboral, así como llevar adelante una constante pelea para ser reconocidos por su actividad y conocimiento en la disciplina musical, involucrando, con ello, a los ámbitos políticos-culturales de la región:

(...) Por supuesto, eso genera ambigüedades que (...) se hacen sentir (...) en política, o en (...) la cultura, ya sea a nivel municipal, provincial, etcétera. Pero (...) ahí también conviven otros elementos que tienen que ver con el mercado, que ya excede a lo que es el quehacer romántico de hacer música. Hay otros elementos que se relacionan (...) por ejemplo (...) [en] la Fiesta del Mate; (...) que invierte mucho dinero en gente que ya tiene un mercado. Viene S, (...) y le pagan dos millones, (...) Y el músico local, que participa incluso hasta en una suerte de concurso, (...) con suerte le pagan (...). Entonces, ese tipo de ninguneo creo que da cuenta de esa ingratitud (...) los encuentro injustos, porque han habido colegas que tocan muy bien, y que han dedicado su vida seriamente para hacer folklore o tango, y bueno, que tengan que estar un poco relegados, por no ser famosos (...) ahí ya hay otros cánones dando vuelta, otras cosas que se relacionan y tienen que ver con el mercado (...)

(...) en ese sentido, quizás algo que podemos hacer los músicos, es (...) por ejemplo, Paraná cuenta con una escuela de guitarra muy fuerte, y (...) eso no está visibilizado (...) [y] de alguna manera también toca las fibras de la misma institución, porque los mismos chicos que estudian guitarra no ven posibilidades laborales.

Entonces "bueno, me mate estudiando, pero, ¿Desde dónde nuestro ésto después?" Entonces, tocan otra música también (...) el tema no es que no lo hagan, sino (...) que hay poca cabida laboral (...) en vez de ser plural, cómo se predica, en realidad es bastante sectorial, (...) yo siempre he pensado que el músico (...) no puede pensar en una ciudad. El escenario siempre va a ser el mundo, (...) Pero llama la atención como, en una ciudad, no se valora algunas cosas que han pasado (...)

(...) Creo que eso es algo que podemos hacer; quizás, en los nuevos docentes, (...) Hay un valor cultural que es enorme, y que toquen los chicos que están estudiando, como que sea un espacio ganado. Pero bueno, para eso también hay que relacionarse, hay que hacer varias cosas que tienen que ver

con la gestión, (...) eso sería una linda idea en un futuro, como que la guitarra sea reconocida en esta ciudad por lo que es (...)" - Emanuel

(...) [En] Argentina, (...) no es tan sencillo gestionar (...) siempre he defendido el trabajo del músico, (...) por ir a tocar, me puedo ir (...); pero... si no hay una retribución económica (...) no quiero ser muy pesimista, pero no. Yo creo que no está valorado, porque hay pocos espacios (...) si voy a tocar, es porque me invitaron y... por eso, tiene que haber una estructura. (...) entonces, yo creo que es poco valorado: Primero, por la falta de espacios, (...) por ahí aparece un lugar nuevo, se usa y después se cae, o se cierran (...)

(...) [Hay más] proyectos o convocatorias, más federales, y se postulan (...) [pero] son muchos los músicos para la cantidad de espacios ofrecidos, entonces se acorta mucho. Y (...) uno no pretende ser millonario, pero (...) [con esa actuación paga] no me alcanzaban para las cuerdas (...) "tocamos de onda", (...) no es un trabajo como músico. Siempre he peleado por esa cuestión, (...) [que] no está bien reconocido. (...) falta más cantidad de trabajo, y reconocimiento (...) Una remuneración, (...) uno pasa muchas horas, o comprarte un buen instrumento, mantenerlo en condiciones; o sea, lo lógico sería que haya eso, espacios suficientes, y con una paga más o menos estable; o tocás hoy (...) y te pagan el año que viene. Y eso, se (...) devaluó; entonces, es una falta de respeto. Instituciones (...) que te encajonan un expediente, (...) no sirvo para ir mañana tras mañana, a seguir el expediente; prefiero (...) quedarme a estudiar, y encarar otras cosas.

(...) Pero bueno, todo el sistema viene así; (...) Tal vez, si entrás en la rueda, (...) cobrás (...) [y] vas generando ese movimiento, pero al haber pocos espacios (...) [y sin] esa rueda, es muy influyente. (...) Me gustaría tocar más, pero (...) [no] puedo andar con eso" - Santiago

"(...) para dedicarse profesionalmente (...) en Argentina, es muy complejo. Especialmente el arpa; (...) que es un instrumento sumamente costoso, no se fabrica en Sudamérica. Las leyes aduaneras, lo único que hacen es complicar, y hasta (...) hacer imposible la compra de instrumentos, (...). Lo mismo pasa con los insumos; las cuerdas, antes yo viajaba (...) a Europa o Estados Unidos, me traía cuerdas, les traía para mis alumnos. (...) Entonces, es muy costoso; hay que tener, como una fuerte convicción (...)

Ahora, tenés dos caminos: De aquel (...) que se dedica a la docencia o está en una orquesta; o tiene un sueldo (...) [o] es freelance. El que está en un trabajo rentado, con una jubilación (...), está más tranquilo. El que es freelance, tiene que estar inventando todo el tiempo (...), es como mucho de lo que va a venir. O sea, el mundo (...) tiende hacia eso, y tenemos que entenderlo.

Cuando llegué a Paraná, (...) no había ningún arpista (...) en toda la región. Todo lo que se desarrolló con el arpa, (...) fue porque yo trabajé para

que eso sucediera. Y hoy, tenés arpistas por todos lados acá; se abrieron cátedras, yo me jubilé, e inmediatamente, había gente que me reemplace (...)

(...) como cualquier profesión, tiene sus particularidades y sus complejidades. Lo que pasa es que la gente nos mira a los artistas, y piensan que somos completamente volátiles, (...) y no es así.

Tenemos las mismas problemáticas, las mismas necesidades, nos estamos preguntando todo el tiempo, si lo que hacemos está bien que lo hagamos, o sea, en mi caso conozco muchos artistas que tiene así, vidas (...) "autointerpeladas", por no decirte (...) atormentados. (...) al vivir en un mundo en el cual estamos con la sensibilidad a flor de piel, y todo nos toca (...) y nos volvemos a re-preguntar, si lo que hacemos es lo que queremos hacer, y si tiene un propósito (...); por eso quizás hablé del 'coraje', y de cada día, volver a validar esa elección" - Laura

En base a los anteriores fragmentos, y teniendo en cuenta las diversas complejidades abarcadas, es notable la necesidad de establecer su trabajo en un contexto más seguro y estable, circunstancia que, en todos los entrevistados, a lo largo de su trayectoria laboral, lo han ido encontrando en el trabajo de la docencia, como también en ocupaciones de sesionista, de la interpretación y enseñanza musical informal.

4.4. Dimensión del ámbito Social y Cultural en los músicos

4.4.1 Factores salutogénicos en la práctica y presentación artística

Los entrevistados no han sufrido, a un nivel físico, lesiones significativas que perjudiquen su trabajo, aunque resaltan el factor emocional:

“Nunca me pasó eso, [lesionarme] (...) he estado ansioso, por supuesto; o nervioso (...) en las primeras veces (...) me temblaban las manos, (...) perdía el control, (...) [pero] era solo una sensación. Y uno se va (...) relajando de a poco; (...) la experiencia (...) amortigua todas esas tensiones (...); porque son cosas que van apareciendo, a veces tienen que ver con un contexto. Pero muchas veces, son cosas (...) como que están en el inconsciente colectivo, (...) de tocar y, ¿Por qué te ponés nervioso para tocar? Si, al final, si llegaste a esa instancia, es porque podés hacerlo” - Emanuel

“No (...) El miedo era de mi mamá, no era mío. (...) mi mamá me lo puso a nivel consciente, (...) a mí no me hubiese ocurrido. Sin embargo, yo soy una persona que está (...) presente en lo que es la salud, (...) del cuerpo, (...) de la mente, [de] la alimentación; (...) estoy muy atenta a todo eso, (...) y es algo que trabajo totalmente con mis alumnos, y de hecho, (...) empecé a enseñar (...) una materia que se llama 'Dimensión corporal aplicada a la música'.

Entonces, es un tema que (...) hice (...) [las tareas e investigaciones] necesarias, para no tener ninguna dolencia. Pero bueno, tengo las lógicas dolencias de (...) un trabajo repetitivo, como alguna molestia lumbar o cuestiones así, o cuando exagero alguna molestia, pero es transitoria. No he tenido ninguna lesión” - Laura

Se puede observar aquello en las reflexiones obtenidas de la experiencia de Emanuel, especialmente en lo que concierne a factores ansiógenos:

“Entonces, cuando uno empieza a preguntarse (...) [y a] dimensionar que tocar (...) significa mostrar un 'proceso', también te cambia mucho la idea. (...) más allá [de] que uno haya estudiado mucho (...), todos saben que es un proceso, de que la música (...) no termina nunca. La única diferencia (...) es que los grandes maestros entienden eso, y que su proceso es muy alto; (...) hay (...) [una] profundización muy fuerte (...). Y después, uno también toma conciencia de que uno no toca al cien por ciento; (...) cuando uno toma

conciencia de eso, lo que busca es que tu sesenta/setenta por ciento sea alto. (...) yo toco al cien (...) en mi casa, totalmente relajado; y pueden salir cosas fantásticas que, con público, siempre hay que ir controlando. Pero aún así, logras que el discurso fluya, que es lo que importa. Que el discurso musical (...) puede sobreponerse a cualquier otra cosa. De hecho, me ha pasado en conciertos, a veces, de estar un poco tenso, que me mando una "pifia" y (...) ya está, me relajo; y es como que todo es distinto. Ahora, en un concurso, ya no es tan así; todo es mucho más medido, (...) uno se va conociendo” - Emanuel

Entre los entrevistados sí se encontró alguien que sufrió físicamente, frente a las reiterativas prácticas musicales:

“Sí, física (...) me ha pasado; (...) estoy operado del túnel carpiano (...) que se inflama acá y pasa todos los tendones por el túnel. (...) se trata con inflamatorio, y bueno, esto [la operación,] sería el último recurso (...) [y] cuando te pasa eso, caes en ese círculo.

He comprobado que hay gente con más resistencia natural que otras, que pueden [continuar por] mucho tiempo, como los deportistas (...) Hay gente que nunca les pasa nada, y (...) tienen que ser muy cuidadosos para que no pasen estas cosas. (...) en mi caso, yo siento que ha venido más por una cuestión de herencia; mis hermanos tienen los mismos problemas de cervicales (...) mis profesores también me han dicho "mirá, yo te veo tocar, y estás bien". Un músico médico (...) [me] dijo que está todo en orden (...)” - Santiago

Por otro lado, puede observarse que el descuido temporal de las prácticas musicales requieren de una atención, en pos de los posibles daños a los que se exponen:

“(...) Así que (...) he ido aprendiendo a cuidar el cuerpo, (...) con el tiempo, uno se va dando cuenta de la importancia de que hay que empezar a tomar cuidados. Trato de salir a caminar, y esas cosas (...) [porque tengo] una vida muy sedentaria” - Santiago

4.4.2. El acompañamiento familiar en la formación de los músicos

Una de las cuestiones que pueden ser de observación en esta pesquisa, consiste en el acompañamiento o apoyo familiar de cada entrevistado que, en su recorrido académico

universitario, pudo haber poseído. Teniendo en cuenta lo antedicho, se ha seleccionado fragmentos de las entrevistas para ser analizadas de forma individual:

“Nunca tuve ningún problema con respecto a eso, la verdad es que siempre me apoyaron (...). Pero bueno, mi madre tenía como una cosa fija de apoyarme, en lo que yo quiera ser (...) cuando yo entré al conservatorio, (...) llegué a casa feliz, (...) [a los] dieciséis años, diecisiete; ‘Mamá, quedé en el conservatorio, papá...’ y (...) mi padre, lo primero que me dice, ‘si te morís de hambre, es problema tuyo’; ese fue el apoyo que tuve de mi viejo (...). Me afectó en el sentido de decir ‘bueno, le voy a demostrar que puedo’ (...). Como que esa cosa me dió más envidia. Me motivó; quizás lo hizo desde ese lugar, inconscientemente.

(...) y bueno, hay que pasar bastantes momentos para entender algunas cosas, y bueno, yo con mi padre hemos hablado -sobre esas cosas y todo eso-, y están re-orgullosos del camino que uno ha hecho (...)” - Emanuel

En su experiencia, Emanuel obtuvo la aceptación de su carrera por parte de sus padres, aunque solamente encontró acompañamiento, en un sentido estricto, por parte de su madre, quien desde el comienzo, se ha predispuesto apoyarlo en sus decisiones. En tanto que el descreimiento de su padre, acerca del poder sustentar su vida adulta por medio de las ocupaciones artísticas, podría haber sido un aspecto desfavorable en lo que respecta sus elecciones vocacionales; sin embargo, tal apreciación le sirvió como un factor motivador, para que dicha vocación pueda ser concretada:

“(...) cuando quise arrancar con la música, tenía como ese miedo, que sigue pasando hasta el día de hoy. Los padres sugestionan (...) la carrera que elige el hijo, y más en generaciones atrás, que si bien quieren lo mejor para su hijo, no están tan abiertos, y te dicen ‘ah, bueno; vos tenés que estudiar abogacía o medicina, o arquitecto’, y se terminó ahí. Uno siempre tenía miedo de estudiar otras carreras, más sobre todo orientadas al arte, por el qué dirán tus padres -o por lo que fuere-.

Y yo, cuando empecé a tocar la guitarra, mis padres me apoyaron muchísimo, y siempre creyeron en que, lo que eligiera para mí vida, lo iba a ser en serio. Entonces, no importaba qué fuere; y lo iba a ser en serio, y siempre me apoyaron. De hecho, me apoyaron mucho a comprar el instrumento, varios instrumentos me compraron mis padres; siempre tuve ese apoyo.

En realidad, siempre me apoyaron en todo; (...) eso es fundamental, (...) sea para el músico o para cualquiera, para el que quiera ser diseñador, fotógrafo. Si vos no tenés el apoyo de tus padres, tanto en lo económico como en lo motivacional, se re-complica. Más hoy, ¿Qué podrías hacer solo? Nada,

¿Cuánto tenés que trabajar solo, para tener algo? Estamos en una situación re-contra mal, que no podés hacer nada; querés estudiar diseño, y ya necesitás una compu. Y una compu, para estudiar diseño, como mínimo U\$S 500, sino más (...). Si no tenés a tus padres, ¿Qué haces? Terminas estudiando nada, o terminas estudiando otra cosa que no te gusta, o lo que fuere, será complicado.

(...) Yo creo que también, estamos atravesados, culturalmente, por el país que tenemos. Supongo, que en otros países, debe ser distinta la cultura, obviamente; pero acá estamos muy condicionados, por el tema de que vivimos en condiciones muy difíciles” - Rodrigo

En lo narrado por Rodrigo, se reconoce que ambos padres lo apoyaron y acompañaron en sus decisiones ocupacionales. Lo que puede resultar particular en su experiencia, consiste en su propio miedo en lo que respecta su propia elección vocacional en la música. Sin embargo, esto no ha sido condición para sus padres, quienes no sólo contribuyeron al entrevistado en su acompañamiento, sino que también han invertido económicamente para que esta elección fuese posible, poseyendo el poder adquisitivo necesario para ello.

“Mis padres me acompañaron, o sea, no eran músicos; mi padre era militar, y también profesor de historia, y mi mamá era ama de casa. Sin embargo, nos hicieron estudiar música a los tres, con mis hermanos. Mi hermano estudió guitarra, mi hermana estudió piano; ellos lo hicieron porque los mandaban. Yo no, yo porque pedía, o sea, era distinta la forma. Sin embargo, mi hermano todavía toca la guitarra y canta; mi hermana no, no era algo que le generase algún placer (...)” - Laura

Laura, por su parte, en sus narraciones, ha resaltado el apoyo de sus padres en el aprendizaje de la música; pero, además, cabe destacar que la actividad musical era una actividad planificada, compartida e incentivada para con ella y con sus hermanos. De la misma manera, también se distingue de su respuesta el interés por continuar con dicha actividad, además de ser una cuestión vocacional para la misma, en comparación a sus hermanos, para quienes tal actividad no posee la misma apreciación.

Se observa que estos tres entrevistados tuvieron, en mayor o menor medida, acompañamiento familiar, aunque no todos tuvieron el incentivo para prosperar en la música como profesión. Retomando resultados anteriores, los músicos admiten poseer un panorama complejo para “vivir de la música”, y las familias también son conscientes de ello, valorando una profesión en términos de la rentabilidad económica y manifestando

temores acerca de ello. Pero, por otro lado, también podría incidir la existencia de estereotipos sociales respecto a la música como profesión.

4.4.3. “¿Música, y qué más?”: Representación social de la música como carrera

En apartados previos se ha definido a la *vocación*, y se ha resaltado sobre todo el papel de *lo adquirido* en la consolidación de la misma. Bajo este apartado, y como lo ejemplifica su título, se pretende tomar en cuenta las consideraciones e implicaciones sociales que se encuentran en las elecciones vocacionales de los músicos profesionales entrevistados.

A partir de los siguientes fragmentos, se considera la apreciación social frente a quienes optaron como profesión el estudio y ejercicio profesional de la música:

“(…) siendo de Chile, hay una visión con respecto a estudiar arte (...) bastante peyorativa.(...) es un país mucho más duro, donde la cuestión laboral es mucho más fuerte.

Ahora, eso no quiere decir que en Argentina se reconozca bien el trabajo artístico. (...) hay muchos chistes al respecto, de que ‘soy músico’ y ‘bueno, ¿Y de qué laburas?’, (...) chiste bastante ‘inocente’, pero que da cuenta de una realidad, (...) [gente] que tiene esa realidad impuesta, y que habla sin conocer también (...).

(...) en relación a la sociedad argentina; creo que falta educación (...), conocimiento-, (...) quizás falta un rol más activo de la institución, (...) de la cátedra de guitarra en la sociedad. (...) hay como un divorcio ahí, y que no es bueno para nadie (...), para la gente de la ciudad, (...) para los chicos que estudian acá, (...) para los profesores (...) ni para la institución. (...) hay como una deuda, (...) [y] pretendemos, en algún momento, generar algunos lazos un poco más firmes (...); algo que pueda visibilizar todo el trabajo que hay en este espacio, en esta institución (...)” - Emanuel

“(…) en casa, mis viejos siempre me apoyaron, no es que... siempre está ese miedo, (...) ¿No? El miedo de que ‘la música va a ser un bardo’, o la cuestión económica, o el ‘vas a estudiar música... ¿Y qué más?’ (...) [Esos prejuicios] existían, primero. Pero (...) en épocas atrás, era peor. (...) cuando dije que iba a seguir con música, bueno, mis viejos dijeron eso, que podría seguir con otra carrera (...); muchos casos de médicos, abogados, que (...) tomaron el título, y después se dedicaron a la música. (...) en mi caso, no me dijeron que ‘no’, pero estaba un poco el temor (...), de que piensan en el futuro (...). Bueno, [ingresé] en (...) el profesorado; y ellos, al hablar con (...) mis

profesores, (...) vieron que eso puede ser posible -y de hecho, fui de los primeros hermanos que se independizó-; (...) les afectó su miedo, por esta situación que está en el imaginario, que el músico es un vago, ¿No? Es esa cuestión. (...) siempre he tenido mis ideas claras, pero en ese aspecto (...) me lo he tomado en serio y [lo] he defendido (...).

Pero, como músico, sí; bueno, está ese prejuicio público (...). Hoy en día, me parece que es menos (...). Tal vez, para un adolescente que quiera estudiar (...) le siga pasando (...).

Ahora, quien se vaya a dedicar solamente a la música, bueno, se complica. Y es muy importante la decisión, por la vocación que uno sienta, el llamado que tenga. Pasan muchas cosas; (...) hay algo 'que te llama' y que, a pesar de que te vaya mal económicamente, uno igual necesita hacerlo (...). Y después, el trabajo como música (...) prima eso de la vocación; de hacer cosas que a mí me gusten, más allá de la cuestión económica” - Santiago

En el primer extracto, se nota que Emanuel puede hacer una comparación entre su país de origen, y cómo pudo sentirse un poco más apoyado e incentivado en Argentina, remitiendo a la idea de que la cultura es quien frena las oportunidades laborales de los artistas en determinados contextos. Sin embargo, considerando los chistes que suelen hacerle, nuestra región no cuenta con un contexto libre de prejuicios o estereotipos.

En tanto que Santiago, explícitamente, reconoce los prejuicios que tenían sus padres al momento de apoyarlo en su elección vocacional. Prejuicios que fueron aplacados, según relata, cuando vieron que al menos podría generar algún ingreso como docente, si no se daba la posibilidad de ser un músico meramente intérprete; prejuicios que tampoco tuvieron sostén en la realidad, pues afirma haber sido el primero de sus hermanos que se independizó, y esto ha sido así por haber estudiado música. Pero, a pesar de ello, registra que esos prejuicios estuvieron vigentes en su generación y que, hoy en día, pese a todos los avances sociales, tecnológicos y culturales, siguen estando en las nuevas generaciones:

“Primero (...), cabe destacar que nosotros vivimos 'en una bota', (...) no es lo mismo la percepción que se tiene acá, que (...) en el mundo. Acá, estamos (...) atrasados; (...) la profesión del músico está mucho más valorada (...), sobre todo, en Europa, siempre estuvo la cultura de valorar el arte, pagar el arte, remunerar el arte; siempre fue una profesión noble.

(...) con la tecnología hay mucho trabajo por hacer, (...) [y] bien pago. (...) se valora mucho la persona que tiene una capacidad artística, porque es una capacidad especial. Entonces, se paga muy bien, es mucho trabajo. Ahora, (...) Latinoamérica y (...) en Argentina, (...) venimos de la cultura de 'todo

trucho' (...), está un poco esa reacción de la gente, al no querer pagar arte” - Rodrigo

Rodrigo, en este fragmento, hace una comparación de nuestro país con algunos de Europa (así como Emanuel hizo entre Argentina y Chile), alegando que, en ese continente, la profesión musical tiene una valoración social más positiva, y eso se traduce en remuneraciones más acordes al trabajo que el músico hace. Y, haciendo un recuerdo de Laura, menciona también que realizó estadias en Italia y Francia para sus maestrías en música.

Por otro lado, hay ciertos argumentos que se han destacado en los entrevistados, o en sus vínculos cercanos, donde la frase “*música, ¿Y qué más?*”, implícita o explícitamente, se manifiesta en varias oportunidades. Dicha pregunta considera que la música no puede ser abordada como una profesión, sino que debe estar en relación a otras profesiones u ocupaciones consideradas seguras o rentables:

“(...) [Hoy] conozco a alguien y (...) [me] dice "estudio ciencias económicas", (...) "soy empleado de comercio (...), médica- arquitecta" (...) y, por default, ya sabés de qué trabaja un arquitecto, (...) un médico o abogado (...). Entonces, a mi me cuesta relacionarme, al punto de que (...) le decís "músico" y (...) [dicen] "pero, ¿Tenés una banda, o qué?". Entonces, la gente está 'seteada' que, para ser músico, (...) [o te consideras] famoso (...); o das clases en la escuela. Ser músico pivota en esas dos cuestiones noma, y la gente todavía no desbloquea que se puede trabajar [en otros ámbitos] (...), les explico y (...) se queda como "¡Ah, mirá! No sabía que se podría hacer tal cosa". Así como en la música, (...) decís "soy artista, soy pintor", ¿Y que hace de pintor? (...) [Hoy en día,] te pueden contratar por internet, y te pueden pedir un cuadro, y vos tranquilamente lo vendes (...)" - Rodrigo

En la frase perteneciente a Rodrigo, puede leerse que el común de las personas no tiene dudas cuando alguien expresa estar estudiando o ejerciendo una carrera “tradicional” (como abogacía, ciencias económicas o arquitectura), debido a que existe una idea, medianamente generalizada, de lo que estas carreras implican, pero esto no sucede cuando alguien se define como músico, pues, en el imaginario social, puede considerarse músico solamente aquel que tiene una banda o un grupo que interpreta canciones, hace presentaciones en vivo, tiene sus discos o creaciones en una plataforma digital, quedando de lado otras formas de hacer y de vivir de la música. Es a lo que Emanuel denomina “falta

de educación”, de conocimiento respecto a lo que la música es, y de lo que se puede hacer con ella.

Sin embargo, hay un relato que fue muy diferente de los anteriores. Laura, quien se ha dedicado plenamente a la música, y se ha jubilado desde temprana edad, ha resaltado una experiencia dispar a las mencionadas:

“Yo no creo que te pueda servir de mucha referencia, me parece, porque yo viví toda mi vida (...) en mi burbuja. Así como veo en mis alumnos, sobre todo en la adolescencia, toda una crisis que pasan, por esa cuestión de querer validarse, ser parte del grupo, ser parte de... yo fui un bicho raro, toda mi vida fui un bicho raro. A mí me gustaba estar en mi casa, estudiando, con mis libros. Tenía gente a fin, mis compañeros de la Escuela de Música, que eran mis vinculaciones. No me gustaba hacer lo que hace la mayoría; no me gustó ir a bailar, no me gustó ir a los boliches; o sea, todos los lugares ruidosos, y con humo, me molestaban. Y toda mi vida fue así, y hoy es así. Y, quizás, ahora que estoy más grande, elijo más con quién voy a estar. Preservo mucho mi intimidad, preservo mucho mi espacio, trato de que no me perturben la paz, porque ya estoy yo para perturbarla. O sea, yo misma me genero, mis perturbaciones en la paz.

Entonces, no, nada. Lo que he recibido sí, de la sociedad, es cada vez que toco, o cada vez que mis alumnos tocan, o cada vez que hago una acción en favor de lo que creo, como el sitio de la asociación que yo creé, que es "Amigos del arpa", donde está nuestra visión.

Así que (...) para mí... nunca me impactó, de modo positivo o negativo” -
Laura

La entrevistada no reconoce que haya alguna influencia, sea positiva o negativa, de algún estereotipo sobre la elección de la música, debido a que ella tuvo una vivencia diferente al respecto: Tuvo no sólo el apoyo de sus padres, sino también el incentivo para tal actividad, para dedicarse desde temprana edad. Prosperó en la dedicación musical, y cabe destacar, que ella fue la única que logró obtener un trabajo en relación de dependencia (no docente) con la música, ingresando como arpista en orquestas sinfónicas, y jubilándose como tal.

A diferencia de los demás, tuvo apoyo e incentivo familiar, experiencias laborales desde tempranas edades, un empleo seguro y de cierta estabilidad económica, y siempre se ha relacionado con personas del ámbito musical; en consecuencia, podría decirse que ella no experimentó los prejuicios o estereotipos que se tienen sobre los músicos.

Es por ello, que se cierra el apartado con la reflexión de uno de los músicos mencionados:

“Siento que, si uno apuesta a eso, en algún momento tiene que empezar a funcionar; (...). Pero también llega un punto que uno puede decidir, (...) Si te gusta, (...) y sentir que te hace bien (...). Y lo mismo con cualquier trabajo; si vos haces un trabajo, y decis ‘(...) no es lo mío’, bueno... Es una decisión de vida, (...) siento que cualquier persona se tiene que hacer ese planteo, en cualquier ámbito (...), nunca es tarde para hacer un viraje (...). Hay gente que nunca se lo han planteado en sus vidas, (...) me parece que (...) deberían hacerse esas preguntas, ‘qué te gusta hacer’, para que funcionen. Sería un mejor planeta, si cada uno hace lo que le llene, y que sea algo productivo para la sociedad” - Santiago

4.4.4. Desmitificación del “genio musical”: El virtuoso camino hacia la realización artística

En esta última subcategoría, se pretende abordar el concepto más esencial de esta tesis, que involucra al concepto de “talento”, y cómo dicha noción influye en la comprensión de los músicos profesionales entrevistados. Al igual que en el resto de los apartados, se exponen a continuación los fragmentos significativos que responden a los conceptos a discutir en el capítulo 5:

“Mira, yo creo que (...) es un constructo; yo no creo en esa "varita mágica", de (...) que tiene un don (...), tocado divinamente y que por eso hace música. Creo que cualquier persona que (...) tenga (...) como objetivo, profundizar en la música, lo puede hacer.

Ahora, ese constructo (...) tiene que ver con un capital cultural, que está implícito; hay una sensibilidad, dentro de ese capital también. (...) tuve la suerte de conocer, (...) viajar y tocar. Y (...) en casi todos esos ámbitos donde vamos (...), que van los guitarristas que más tocan en el mundo; y que igual, todos tenemos facilidad (...). Y claro, yo me pongo a repensar (...) mi propia historia, y sí, siempre tuve facilidad con la música, y con la guitarra. Pero eso va acompañado con un montón de trabajo serio detrás, no (...) [es que] me salen así por ser un "divino tocado", no. Y muchas veces, me he preguntado a mí mismo de dónde viene esa facilidad, (...) cada persona responderá respecto a su propia vivencia.

Pero (...) las personas que desean profundizar (...) en el lenguaje de la música-, pueden hacerlo, por supuesto que sí, y van a poder llegar a caminos muy profundos, (...) como desmitificar esa cosa del "genio", esa cuestión de la

genialidad del siglo XIX, que o sos un genio o no sos nada (...). Pero (...) hay gente que tienen más facilidad que otra, así como (...) [quien] no la tiene tanto, tiene que trabajar más, para lograrlo -a veces, incluso, llegando más lejos que (...) [aquellos con] más facilidad, de hecho; (...)

En mi época de estudiante (...), [había] gente (...) que tienen un talento increíble, hablando así de esa cuestión de facilidad. Pero bueno, no tienen una constancia, no tienen un camino (...) [hacia] dónde ir; (...) son condicionantes que van haciendo ese constructo. Creo que sí, hay que ser apasionado para dedicarse al arte (...)" - Emanuel

Emanuel considera como un “constructo” todo aquello que fuere relativo a pensar sobre el genio en la música, y destaca entre otras cosas su facilidad o destreza para tocar su instrumento, además de considerar la posibilidad de ser músico a cualquier persona que se atreva optar por ese camino y esforzarse por ello. Por otro lado, destaca el trabajo serio que requiere su labor, como también duda de poder comprender de dónde proviene su facilidad hacia la misma, reflexionando que cada persona le encontrará su sentido respaldando en una lectura sobre su vivenciar.

“Bueno, [en] este ‘llamado’ (...) de la música (...) siento que se deben dar ciertas condiciones; (...) dependiendo de las condiciones (...), tenés más o menos chances de éxito, pero nada te asegura que vayas a ser músico. (...) hay una condición natural, física (...); lo veo con los chicos, que (...) nunca tocaron la guitarra, tocan y pareciera que si ya supieran tocar; y en una o dos clases, ya están tocando (...), y otros que tardan un poco más.

Pero bueno, esa sería (...) como la "condición física" (...). Pero otras de las condiciones es el "querer hacerlo". Hay chicos que tienen ese talento [físico], pero no tienen el talento de la constancia; (...) capaz pasó una semana, y se olvidaron de agarrar la guitarra. Y cuando digo estudiantes, pueden ser niños de diez, quince o veinte años, es lo mismo.

Entonces, (...) otro talento es (...) el de ponerse a practicar (...). Supongo que pasan muchas disciplinas, alguien con mucho talento (...) capaz no le resulta interesante, o desafiante, porque le sale naturalmente, y lo desaprovecha. Uno, de afuera lo ve, y es como "¡Che, cómo vas a dejar de tocar la guitarra!" (...).

Pero (...), muchas veces, hay gente que tiene menos condición, y la fuerza de trabajo, de ensayo y de querer buscar ese desafío, te hace continuar por el camino. (...) Hay chicos que tienen así, "naturaleza" para las cosas, o por lo menos, para con la música, que otros no (...); [pero] eso no garantiza que (...) le guste o que quiera hacer eso en su vida (...). Y a veces, hay gente que le cuesta un poco más, y sin embargo, ese querer hacer y que te guste, y tener ese ‘llamado’ (...), hace que siga trabajando, estudiando y practicando, y

que salgan las cosas. Lo ideal sería tener las dos, esas habilidades y ese querer hacer; ¿No?

Entonces bueno, así puede ser que haya gente que tiene ese don, lo use o no. (...) [En cuanto a mí,] soy de los que tenía que estudiar un poco, no creo ser un "superdotado". Es más el amor a la música, (...) [o por] la paciencia de sentarse a estudiar y a trabajar, digamos, eso también es un don.

(...) No sé... hay situaciones, como ideales, y bueno, después varias combinaciones posibles.” - Santiago

Santiago, por otro lado, acentúa que deben de precisarse ciertas condiciones para que este recorrido a la realización musical pueda ser posible, corroborando la misma con distintas experiencias en la enseñanza de la guitarra. Sin embargo, tampoco destaca la necesidad de sentirse “llamado” por dicha disciplina, debido que, por más habilidoso que pudiera resultar el aprendiz, si no encuentra ese compromiso por aquella, difícilmente podría desempeñarse y continuarlo.

“(...) Eso es una construcción mental, una construcción social. Pero la idea de genio, (...) para mí, (...) es el "alma". La etimología de la palabra "genio" viene de "gen". (...) todos tenemos genio; (...) no necesitas ser un artista para tener genio. Si vos sos un científico, y estás al borde de un descubrimiento (...), salís a caminar, y (...) ¡Pum! Se te prende la luz. Eso es genio (...), es parte del ser humano, tener genio.

Ahora, la "genialidad" es otra cosa, y yo los llamaría "prodigios": (...) ves a estos chicos, que (...) tienen esa condición (...); pero resulta que (...), a los veinte [años], va a ser igual que aquel que no es prodigio. Porque él aceleró procesos, y el otro lo hizo de otra manera. Entonces, el genio y el talento se educan, esa es mi mirada. Y (...) podés tener días que estás con la genialidad a flor de piel (...); y podés tener unos días, (...) [donde ‘dedico este] premio a todos mis anteriores fracasos’ (...). Uno no está todos los días igual, y sobre todo, cuando sos un músico de una orquesta, que tenés la obligación de hacer el concierto. (...) hay días que no tenes ganas, porque no es que uno (...) siempre tiene ganas de tocar. Y como cuando estás en una reunión, "dale, tocate algo", ¿Por qué voy a tocar algo? No tengo ganas, estoy en una reunión (...) no estoy para entretenerte (...). Es mi profesión.

(...) Es una palabra que se ha tergiversado (...), el genio es algo que tenemos todos los seres humanos. De hecho, se ha visto (...) que hay niños que jamás tuvieron contacto con la música, y de pronto los ves tocando, ¿Y qué...?, ¿Por qué...? No, porque todos tenemos genio, hay que educarlo, hay que incentivarlo, hay que inspirarlos a esos niños. Si (...) de lo único que se habla son de temas superficiales, ¿Cómo (...) va a encontrar aquello que lo inspira, y que hace que manifieste su genialidad? O sea, el contexto lo es todo.” - Laura

Nuevamente, Laura al igual que Emanuel, cuestiona la premisa del “talento” o “don” particular del músico, sentenciando que la misma no es más que una construcción mental o social que se mantiene en las personas; pero, a lo que concierne al “genio”, reconoce que todas las personas pueden tenerlo, dado que su término deriva de *genes*, y esto responde a las capacidades que tenemos todas las personas. Además, dió una gran importancia a la educación para “nutrir” a sus alumnos en lo que refiere su habilidad, y la necesidad de generar entornos facilitadores para lo mismo.

“Yo creo que es como todo; no todos pueden jugar al fútbol, (...) ser ingenieros químicos, (...) ser abogados. La música es una disciplina más como las demás, como la natación, la psicología; no, no es un don que pocos pueden hacer. Simplemente, pienso que cada ser humano tiene su capacidad para algo, o su predisposición para ser más talentoso en algo que otros. Y hay otros que no lo son; simplemente no lo son, y hay quienes descubren su vocación desde muy chico, y hay gente que no la descubre nunca. Capaz que, una persona X, es súper-talentosa (...) para hacer snowboarding, digamos; pero como nunca fue a la nieve, nunca va a saber (...). Creo en el talento para cada cosa, así como yo hago música, y capaz no puedo jugar al fútbol. Otros pueden jugar al fútbol y no pueden hacer música, etcétera.

Y en cuanto a esto -de ‘mitificar al músico como el genio’-, eso es una concepción muy romántica; nosotros arrastramos las últimas concepciones del Siglo XIX, en cuanto a la música, en esto del “compongo porque me siento triste, me siento mal”; en esa época, el músico era como la persona súper-atormentada, caótica, porque ellos mismos creaban esa imagen también. Como que todo les pasaba a ellos, tenían una vida atormentada, y que al producto musical lo cargaban de toda esa retórica emocional y caótica (...). Entonces, la misma gente compraba eso también, “¡Uh, este tipo es un genio, porque no tiene un peso para...!” -y de hecho, (...) como romanizaron a L-Gante, porque era muy humilde de barrio (...). Y bueno, toda esa mistificación es una concepción muy romántica de la música.

Antes, del clasicismo para atrás, no se pensaba en esas cosas; porque, en sí, el arte del romanticismo se trata de eso, de que todo lo externo embellece al producto artístico (...)” - Rodrigo

Por último, Rodrigo también coincide con el resto de los entrevistados, quienes no consideran que el músico posea algún “don” que pudiera tener excepcionalmente. A su vez, señala que dichas premisas son originarias de los periodos musicales romanticistas del Siglo XIX, quienes volcaban con gran ímpetu su sensibilidad, su dicha, en la producción

musical; por otro lado, también considera que esta imagen del “músico atormentado” tenía un valor positivo, en tanto aquel con dicha imagen sirvió al mercado para su venta masiva. Además, valoriza la capacidad de las personas para poder realizar aquello que se propone, con la apertura suficiente para considerar la diversidad de facilidades o dificultades, para con una actividad u otra.

De manera general, se puede comprender que todos los entrevistados han destacado como principal cuestión a la “*disciplina*” y a la “*práctica*” como aptitudes indispensables para ejercer la música, en independencia si éstos cuentan a priori con destrezas o condiciones innatas. En palabras de los propios entrevistados:

“(…) Lograr cierto nivel con un instrumento, requiere muchos años de estudios, en realidad -y estudio serio, viste-. Esa es la verdad. Por eso, a veces es condicionante comenzar de más chico. No quiere decir que una persona adulta no pueda llegar a ser muy buen intérprete; pero, lo que más necesita uno es tiempo; y cuando uno más adulto, lo que menos tiene, es tiempo. (...) cuando uno se dedica, en este caso, a la música, a una disciplina artística, uno se da cuenta del mundo simbólico que posee. Que siempre es un constructo, siempre va a ser un constructo. Por el ambiente, por la historia de vida de cada uno, por los maestros que te marcaron, etcétera. Por la educación recibida, sea en un ambiente institucional, o no” - Emanuel

“(…) Y bueno, sin duda (...), tendría que tener todos los condimentos, (...) de la ‘virtuosidad natural’ y querer ser eso, y si quiere superarse a lo largo del tiempo. El arte lo tiene, (...) el deporte también; esa búsqueda constante, además de la habilidad natural, porque hay quienes son hábiles, pero se quedan en el molde” - Santiago

“(…) nos define, primero, nuestro entorno familiar (...). Después, (...) nuestro entorno comunitario (...), el entorno del país (...). O sea, para ser músico, tocar un instrumento en Argentina, hay que ser muy corajudo: Porque no se consiguen cuerdas... o sea, hay muchos inconvenientes (...); nada sucede porque, de pronto, te tocan y dicen “vos vas a tener genio”. No, eso no pasa; las cosas se nutren, se alimentan, y se retroalimentan también” - Laura

Por otro lado, también se encuentran otras características que no involucran a la música, pero que resultan necesarias para lo que consta su trayectoria musical, como una alta capacidad de motivación y dedicación concentrada a la tarea y una creatividad elevada.

En breves palabras, hubo un gran esfuerzo de su parte para llegar a donde están parados, y nada de ello fue por cuestiones del azar o de mera providencia causal.

CAPÍTULO V

DISCUSIÓN, CONCLUSIONES, LIMITACIONES Y RECOMENDACIONES

5. Discusión

Bajo este apartado, se realiza el análisis y la interpretación de los datos obtenidos de las entrevistas. Para llevar a cabo esta tarea, se intenta relacionar la información con el marco teórico referencial, construido para esta investigación, añadiendo otros conceptos considerados pertinentes.

5.2. Dimensión Psicológica en los músicos

5.2.1. Los primeros años de vida y formación del músico profesional: Generación del interés musical

Entre los distintos relatos recopilados en las entrevistas, se denota que, en su mayoría, la historia del músico comienza desde los primeros años de la infancia, continuando con un búsqueda de perfección en la disciplina, hasta reconocerlo como un proyecto de vida. Puede observarse cómo los entrevistados van generando una “cronología”, a su manera, de su propia vivencia musical, de las personas que contribuyeron a que ese incipiente interés se transformara en algo significativo, en lo que respecta a sus vidas adultas, y de los hechos puntuales donde se sintieron más atraídos a la música, como infantes o adolescentes, hasta plasmarlo en el futuro, bajo un estudio formal y de posterior ejercicio profesional.

5.2.2. La valoración propia del músico: Autoconcepto y Autoestima

El autoconcepto se entiende como “aquellas percepciones que tenemos sobre nosotros mismos, formadas por nuestra experiencia y por el ambiente” (Shavelton, Hubner y Stanton citados en Carbonero Martín, Martín Antón y Palacios Sanz, 2009, pág. 298), autopercepciones que se relacionan tanto con variables externas e internas. Un concepto relacionado, aunque diferenciable, es el de la autoestima.

La autoestima implica la evaluación de uno mismo y, a menudo, se ha relacionado tanto con el bienestar percibido, como con una gama amplia de estados afectivos, teniendo un impacto significativo y prospectivo en las experiencias de vida (Fernández-Company,

García-Rodríguez, y Ondé, 2022). Entonces, mientras el autoconcepto es una idea o imagen racional de nosotros, que nos ayuda a describirnos, el autoestima es una valoración afectiva.

Por ello, se puede considerar que la música no sólo desembocó en un mero interés para el entrevistado, sino que también ha sido un medio, el cual le permitiese lograr ese reconocimiento anhelado y mejorar así sus vínculos sociales, en una etapa vital tan importante como lo es la adolescencia para la conformación del yo y el establecimiento en la exogamia (Griffa y Moreno, 2011). Así, la ejecución pública de la música mejoró la autoestima de este sujeto.

Las autopercepciones de los músicos pueden cambiar, y esto dependerá de su edad, del sexo, de la cultura a la cual pertenece o también a las exigencias profesionales, las cuales puede transcurrir; para autorrealizarse, la idealización del músico hacia su profesión tiene que ser cercana al autoconcepto, dependiendo del grado de cercanía que tenga la misma permitirá una satisfacción en el logro del ideal propuesto por el individuo (Palacios Sanz y otros, 2009).

5.2.3. La adopción de la vocación artística

“(…) yo no me veo haciendo otra cosa que no esté ligada a la música, ¡Me gusta la música!” - Santiago

Del latín, la “vocación” se refiere a sentirse “llamado”, a dedicarse a una tarea, un llamado que puede entenderse como inclinación *interior*, desde la propia subjetividad, o bien como respuesta a una convocatoria *exterior*. La vocación, entonces, puede ser considerada como una predisposición a dedicarse a alguna actividad, teniendo o no, una retribución económica (Müller, 2001; Bohoslavsky, 1971). No consiste en una cuestión innata de la persona, sino más bien adquirida, donde el aprendizaje juega un papel más importante que “lo dado”, es decir, en aquello ofrecido al individuo como herencia, siendo parte de su naturaleza desde su concepción, permitiendo a éste desarrollar sus propias facultades en su existir (Griffa y Moreno, 2012).

Por otro parte, los factores intervinientes de la personalidad que mayor énfasis destacan, se refieren a “lo adquirido”, es decir, la apropiación del sujeto de los diferentes aspectos de su medio (refiere al vínculo con su ambiente cercano), que se añade a ‘lo dado’; y “la autodeterminación”, factor destacado por la voluntad de la persona, que permite la elección de oportunidades desde aquello fue ‘dado’ (Griffa y Moreno, 2012).

Al leer los relatos con detenimiento, se puede observar las consideraciones que asignan al labor en la música, en tanto que lo económico no obstaculiza sus decisiones o intereses vocacionales, generando en ellos un sentimiento, percibido como necesario o crucial para su actividad diaria. Es explícito que poseen un llamado vocacional hacia la música, pese a que éstos no encuentren dichos trabajos bien remunerados.

Otra cuestión interesante, es su vocación a la docencia, como parte de su ejercicio profesional. Si bien, muchas veces, la docencia es uno de los caminos más accesibles en el mercado laboral de los músicos, no siempre quien lo ejerce *se siente vocacionalmente llamado* al ejercicio docente. Es así, que la consideración de la vocación en la docencia “(...) juega un papel subjetivante de tal alcance que determina en gran medida la actualización del sentimiento de realización personal. Al tratarse de una práctica vocacional, la organización deseante del sujeto está siendo significada en algún modo por la actividad que desarrolla (...)” (Stenger, 2015, pág. 11).

Podría decirse, entonces, que su ejercicio docente no es un mero empleo, sino que es parte de su despliegue vocacional que, a su vez, le sirve para mantener actualizados sus conocimientos musicales (por ejemplo, al buscar material didáctico para preparar sus clases), pero también es fuente de posible vocación para quienes son sus estudiantes, repitiendo el ciclo profesor-alumno.

Estos resultados guardan cierta similitud con los encontrados por Giménez Gigon (2010), donde los artistas de su muestra tenían grupos primarios de pertenencia que desestimaron al arte como profesión, pero que eso no los había desalentado, y se dedicaron a la integración de su ideal con el perteneciente a la sociedad, llevándolo a una verdadera búsqueda de identidad vocacional.

5.2.4. La identificación con referentes significativos

En lo perteneciente a un proceso de conformación de la identidad, todo sujeto debe identificarse con otros significativos, primeramente con sus padres y, posteriormente, con

otros familiares, docentes y demás amistades (Lidz, 1980). Puntualizando en la identidad profesional, es necesario que, cada sujeto, vaya interiorizando en su yo diferentes roles, intereses y ocupaciones de los otros significativos con los cuales se vincula.

Además, la relación con otros significativos referentes de la profesión (en este caso, la música) no solo ayuda a la configuración de la identidad vocacional/profesional, sino que sienta las bases para un proceso significativo de aprendizaje. Para Vigotsky (1995), el proceso de aprendizaje opera sólo cuando el niño está en interacción con otra persona de su entorno y en cooperación con algún semejante; lo que en principio es realizado con asistencia de un referente más experto, luego se realizará con autonomía. Esta autonomía se obtiene como producto de la asistencia, lo que genera una relación dinámica entre aprendizaje y desarrollo (Vygotsky, 1995). Es así que los otros significativos establecen un proceso de “andamiaje” para posteriores aprendizajes, junto con las ejecuciones de los mismos (Vigotsky, 1995)

En el fragmento seleccionado de Emanuel, se visualiza un primer referente de la música para él, que lo apoyó y guió en su niñez, al cual llenó de orgullo por sus logros posteriores; y, por otro lado, se encuentra un segundo referente, también docente, pero en donde aparece más marcado el componente de la admiración hacia éste, por sus logros personales en su trayectoria musical, y la calidez del mismo en el ejercicio docente.

En destaque a los relatos de Santiago, éste entrevistado posee un familiar cercano con intereses musicales, pero también resalta la importancia de sus docentes en la configuración de su identidad profesional.

Laura, por otro lado, sí ha destacado a su primer maestra de música como un modelo a seguir, a diferencia de Emanuel, por ejemplo, quien a su primer docente, lo apreció más como una figura de contención que como una figura con quien compararse; y también, es quien más resalta el papel del apoyo o acompañamiento familiar, en sus primeros años de formación musical (cuya variable se profundizará en ulteriores apartados).

Y Rodrigo, con quien se cierra el apartado, es el único que admite poseer parientes que tienen experiencia en música. Sin embargo, hay que considerar que dicha experiencia es de índole aficionada o amateur, mientras que sus estudios han profundizado su conocimiento en la música.

Asimismo, en lo que se concierne las lesiones y sus registros negativos en la psique, se considera que el vínculo profesor - alumno es otra unidad que puede servir como protector de la salud para el músico, tanto en su vocación como en su trayecto personal (Stanger, 2015).

5.2.5. La apreciación acerca del Oído Absoluto y la importancia del Oído Relativo para los músicos

El oído absoluto, tal como lo menciona Galicia Moyeda (2007), refiere a la habilidad o capacidad sobresaliente en poder identificar o cantar notas musicales, e intervalos de éstos, sin necesidad de una referencia externa de los mismos, sea un escrito o ayuda auditiva como modelo.

En lo que respecta a la apreciación de los entrevistados, se puede sintetizar que tal habilidad no sería considerada como necesaria o imprescindible para el ejercicio musical. Todos ellos, por igual, han demostrado poca importancia para dicho fenómeno, en tanto que sería más importante educar el oído relativo, que darle valor al oído absoluto.

En sus propias palabras, han destacado el aprendizaje del oído relativo (educado) y han omitido o desconsiderado la necesidad de poseer un oído absoluto para su desempeño musical. Algunos de ellos, incluso, han destacado como más importante la cuestión de la escucha activa y reflexiva, en lo perteneciente al aprendizaje audioperceptivo, en tanto que éste permite comprender y clasificar las distintas vibraciones acústicas en registros musicales adecuados (Miyara, 2001).

En relación a esto, el oído absoluto y el desarrollo de habilidades musicales no se debe a que el individuo posea dicho oído y que, por ello, éste se desempeñe en el labor musical de una manera excepcional a otros; sino que es el entrenamiento, sea en edades tempranas o posteriores, lo que favorece esta destreza (Estrada, 2007). Sin embargo, se destaca que puede considerarse como un factor facilitador, en cuestiones de eficiencia y destreza musical, en especial, para la labor de un director orquestal (según algunos entrevistados).

5.2.6 Acerca de las inteligencias múltiples en músicos: Apreciaciones subjetivas

La inteligencia es un concepto de extensa discusión entre los investigadores; la podemos considerar como una capacidad de estructura multifactorial, que funciona de manera selectiva, constructiva y adaptada a un ambiente específico; que se desarrolla epigenéticamente y que debe ser estudiada íntegramente junto a la personalidad (Griffa y Moreno, 2011).

Gardner (2007), dentro de su teoría de las inteligencias múltiples, define la “inteligencia musical” como la habilidad para componer, descomponer y ejecutar piezas musicales. Si bien no se descarta la inteligencia musical en los propios entrevistados, ellos más se han enfocado acerca de otras inteligencias que también forman parte de las clasificaciones de Gardner, pero que éstas mismas no son exclusiva de los músicos o de aquellos con injerencia artística, sino que todos los individuos hacen un uso de ellas.

Esto permite pensar que, aunque podemos subdividir en paralelo a los distintos usos de la inteligencia, todas ellas son utilizadas por los individuos en general.

Dichos resultados son similares a los obtenidos por Elles Pérez y Escolar Moros (2016), quienes correlacionan las inteligencias múltiples de Howard Gardner en un “perfil” de inteligencias de músicos de formación, arrojando correlaciones significativas en la inteligencia musical con la interpersonal y a su vez con la lingüística, además de algunas correlaciones entre las otras inteligencias, las cuales notaron que no se desarrollaban de modo equilibrado, sino que primaba la inteligencia musical.

En cuanto a los instrumentistas y teóricos, coincide con la presencia de los componentes afectivos, en el hecho de poseer la sensibilidad suficiente que producen sensaciones y emociones en las demás personas; mientras que, aquellos que estudiaron de los estilos musicales más pertenecientes al conocimiento compositivo, realizan la música con un interés mayormente racional, con más cercanía a la matemáticas o hacia lo lógico (Elles Pérez y Escolar Moros, 2016).

A partir de dichas ideas, surge un enfoque que no se posiciona en ninguno de éstos extremos, y que parece gozar de una aceptación común. Dicho enfoque propone que, en términos generales, “todas las personas normales muestran algo de habilidad para reconocer obras en el mismo ritmo o en la misma tonalidad o si bien no para producir música, sí unos mínimos para apreciarla” (Elles Pérez y Escolar Moros, 2016, pág. 28).

5.2.7. El aspecto lúdico en la música

Se han destacado dos respuestas que resaltan el aspecto lúdico de la actividad musical, y sus diferencias a lo largo del ciclo vital. Cuando la música es ejecutada desde temprana edad, puede ser percibida más como un “juego”, algo divertido, un “pasatiempo” que, con su ejercicio constante, va adquiriendo cierta habilidad. Sin embargo, dicho

aspecto lúdico va mutando y, a veces, desapareciendo, a medida de que la persona crece y hace de su ejercicio una actividad más seria.

Entre las menciones, Santiago es quien designa que la música puede ser vivenciada como un juego en la infancia, desprovista de las presiones que genera su ejercicio consciente como actividad profesional adulta. En tanto que Laura, ve como necesario conservar y utilizar el aspecto lúdico como una 'herramienta pedagógica' de la música. Retomando lo mencionado en el apartado por Santiago y Laura, se podría hipotetizar, según Almonacid (2013, citado en Stanger, 2015), que el sostenimiento del aspecto lúdico en la música puede utilizarse como un factor protector ante el estrés en lo que pudiese conllevar su ejercicio, en tanto que la presencia de la ansiedad y el perfeccionismo, junto con un alto nivel de exigencia, pueden ser el comienzo de trastornos en los músicos profesionales.

5.3. Dimensión del ámbito Académico - Laboral en los músicos

5.3.1. *Las incursiones académicas, la profundización y formación académica del músico*

A partir de los fragmentos seleccionados y de lo expresado por ellos, se visualiza que todos se han volcado a un estudio semi-formal de la música desde pequeños, con algún profesor particular y en algún instrumento de su interés. Que, al terminar sus estudios secundarios, se implican en uno universitario; algunos, optando por tecnicaturas, y otros, logrando un nivel de licenciatura o maestría. Sólo Laura hizo una carrera aparte, no relacionada con la música, pero que poseyó la posibilidad de combinarlas.

Todos han ejercido o ejercen la docencia como profesión estable, y cada uno ha encontrado maneras muy distintas de ejercer específicamente su interés musical particular.

5.3.2. *El ejercicio y la praxis profesional del músico*

“(...) Cada vez hay menos conciertos de solistas, cada vez hay menos agrupaciones, instituciones, que se encargan de dar a conocer esa música. Entonces, eso tiene una relación directa, con que cada vez hay menos gente que se dedique a hacerlo” - Emanuel

En todos los entrevistados se encuentra el tránsito por el ejercicio docente, incluso siendo su fuente principal de ingresos, tanto para Emanuel y Santiago. En cuanto a Laura, si bien fue una de sus fuentes principales de ingresos, junto con su trabajo en orquesta, actualmente se encuentra jubilada. Y Rodrigo, por otro lado, aunque posee experiencia y algunas horas cátedra en escuelas, no considera a la docencia como su fuente principal de ingresos. Todos transitan, o han transitado, por la docencia académica (sean éstos, de nivel primario, secundario o universitario), o meramente en el dictado de clases particulares (que las llevaron a cabo, incluso, antes de obtener sus títulos profesionales).

Por fuera de la docencia, sólo Laura ha dedicado parte de su trayecto personal al campo de la investigación. Además, cabe destacar que ella es pionera en el “Método Suzuki”, una herramienta pedagógica para el estudio instrumental, siendo éste aplicado,

por primera vez, en el arpa. También, Laura fue la única que formó parte de una orquesta, y dicha participación fue una constante en su vida.

En cuanto a los tres entrevistados restantes, que no han tenido un empleo estatal en relación de dependencia provincial (a excepción del ejercicio docente), han tenido que desplegar alternativas laborales, a través de emprendimientos personales, tanto de forma individual como grupal: Formación de bandas, “sesionismo”, aplicación para becas, programas y concursos, presentaciones solistas en eventos variados, etcétera.

También, se resalta que Rodrigo es el único que realiza composición y producción musical, anexando al mismo labor, un servicio de producción audiovisual (foto y video). Se puede tener en cuenta también que, en este apartado, si bien no se ha hecho, hasta entonces, una distinción etaria sobre ellos, sí se destacan ciertas diferencias generacionales, en tanto han sido diferentes las ofertas y posibilidades laborales con que se encontraron, y de las herramientas que han podido utilizar. Por ejemplo, Laura es una artista, quien ya se ha jubilado tanto de la orquesta como de su ejercicio docente, al tener 52 años; mientras que Rodrigo, al tener 32 años, ha transitado sus primeras experiencias en la profesión, pero aún le quedan años y dedicación por cumplir, hasta llegar a las posibilidades, al menos, obligatorias para jubilarse. Al ser más joven, denota una mayor facilidad para incorporar las herramientas que brindan las nuevas tecnologías a su praxis musical.

5.3.3. Consideración acerca de la profesionalidad del músico

Tal como fue mencionado, según Müller (2001), la profesión se entiende como “oficio que una persona tiene y ejerce públicamente; requiere un estudio, capacitación y habilitación” (pág. 20). Por su lado, la “ocupación” puede definirse como “el trabajo o actividad que impide emplear el tiempo en otra cosa; es el empleo, oficio, profesión que ‘llena el tiempo’ de una persona” (Müller, 2001, pág. 20).

Para esta investigación, se ha considerado como “músico profesional” aquellas personas que han sido instruidas en conocimientos, habilidades y actitudes para el trabajo musical, individual o grupal, sea la misma en la composición, dirección o interpretación, los cuales cuenten con amplio conocimiento y experiencia en la disciplina, integrando contenidos de lecto-escritura musical, y cuyas implicaciones laborales son valoradas y remuneradas.

Por lo mismo, se excluyeron del muestreo a los perfiles “amateurs”, que no tuvieran una formación profesional académica (por ejemplo, los músicos que no terminaron estudios universitario, o que se formaron de manera autodidáctica); o por aquellos, que su remuneración se basa en colaboraciones voluntarias de los espectadores (comúnmente llamado “colaboración a la gorra”).

A lo expuesto por las entrevistas, se han encontrado ciertas semejanzas pero también diferencias en lo que pertenece a una noción de la labor del “músico profesional”.

Tanto Emanuel, Santiago y Rodrigo, sostienen que un músico de tal índole debe poseer cierta destreza o capacidad musical para ser considerado como tal, en desconsideración a los posibles estudios académicos que pudieran contar; es decir, se enfatiza más la posibilidad de comprender el lenguaje musical, que al conocimiento o recorrido que ése pudiera realizar, en términos académicos. Sin embargo, no descartan el enriquecimiento con que pueden contar aquellos que sí estudian la disciplina formalmente.

Por otro lado, tanto Laura como Rodrigo, han enfatizado en la remuneración que obtienen por dedicar su tiempo a tal ocupación, explicitando su falta de límites claros. La entrevistada considera también que el músico profesional debe entenderse en términos vocacionales (cuestión que, en experiencias similares a todos los entrevistados, pudiera decirse que el público no los reconocen como se debiera). Y, en cuanto lo expresado por Rodrigo, desconsiderando si dicho profesional cuenta con estudios formales o no, enfatiza en la velocidad para realizar el trabajo, en términos de ‘eficiencia’, en tanto pueda resolver las demandas laborales en el menor tiempo posible y con la menor cantidad de recursos.

Tanto la carrera como el oficio del “músico profesional”, transcurren por diversas fases entre la preparación como estudiante y el ejercicio ocupacional, impregnados de notable ambigüedad y oscilación entre sí; y, que para diferenciar dichos espacios, toman en cuenta el tiempo y la experiencia para desempeñarse, dentro un contexto laboral que, cada vez, demanda mayor eficiencia de los músicos (Casals Balaguer, 2018).

Sin embargo, los espacios culturales y artísticos mencionados, no parecieran demandar de una formación universitaria o académica formal para acceder a las oportunidades laborales, sean remunerables o no; y el hecho de poseer estudios especializados, tampoco asegura la posibilidad de desarrollar carreras musicales plenamente, como tampoco de un ingreso directo a los ámbitos laborales. Es por ello que, las formaciones autodidactas, el aprendizaje por observaciones a terceros y el “aprendiendo en el hacer”, se vuelven usuales en las ocupaciones musicales, a tal punto de no consolidar

un conocimiento formal y ser cuestionados por su preparación o talento (Casals Balaguer, 2018).

Teniendo en cuenta a los relatos mencionados, los espacios profesionales en la música no parecieran demostrar un claro “proceso de profesionalización”, en tanto que la ocupación o conjunto de actividades que instan a ser reconocidos como profesión, requiere tener en cuenta la valoración del trabajo, la transmisión del conocimiento, la creación de asociaciones que los respaldan y regulan, entre otros posibles criterios (Wilensky, 1964, citado en Casals Balaguer, 2018).

Los entrevistados, entonces, reconocen diferentes espacios laborales que les conciernen como músicos, tanto para aquellos que profundizaron formalmente sus estudios, como aquellos que no; sin embargo, son pocos los criterios mencionados que permitieran limitar y establecer, con cierta arbitrariedad, las posibles ofertas laborales para quienes cuenten con estudios formales, de aquellos que no lo poseen: “la profesión no puede definirse únicamente como una fuente de ingresos (...) [dado que, en éstas,] se logran actividades productivas que requieren una motivación profunda, una formación especializada y una valiosa competencia, aunque no estén pagadas” (Freidson, 1986, citado en Casals Balaguer, 2018, pág. 47).

Tal como se expuso en los apartados, frente a la falta de oportunidades y de remuneraciones desconsideradas por éstos, los músicos requieren de desarrollar, frente a su profesión, distintas alternativas o estrategias que les permitan insertarse y mantenerse en el mercado laboral, así como también de llevar adelante una constante pelea para ser reconocidos por su actividad y conocimiento en la disciplina musical, involucrando, con ello, a los ámbitos políticos-culturales de la región y, hasta incluso, siendo incumbencia del Estado.

La necesidad de una “demultiplication”, es decir, el conjunto de tareas en paralelo que deben generar los músicos para adecuarse a las nuevas demandas laborales, es observable y necesario de transitar (Casals Balaguer, 2018).

Teniendo en cuenta las diversas complejidades abarcadas, es notable la necesidad de establecer su trabajo en un contexto más seguro y estable, circunstancia que, a lo largo de su trayectoria laboral, lo han encontrado en el trabajo de la docencia, como también en ocupaciones de sesionista (lo cual lleva a involucrarse en el proyecto de otros músicos), de la interpretación y enseñanza musical informal, independientemente del interés que pudieran reconocer en éstas (Menger, 1997, citado en Casals Balaguer, 2018).

5.4. Dimensión del ámbito Social y Cultural en los músicos

5.4.1 Factores salutogénicos en la práctica y presentación artística

“(...) creo que lo más importante es conocerse a uno mismo y (...) [poder] trazar un límite, (...) Hasta qué punto es saludable algunas cosas, (...) he visto gente que sufre mucho tocando. Porque, una cosa es estar nervioso, (...) "tengo un concurso", "tengo una presentación (...)", por ejemplo, (...) y otra cosa ya, es que te afecte a tu salud” - Emanuel

La actividad musical de los instrumentistas conlleva una exigencia física similar a las que requieren los deportistas profesionales, requiriendo para ello de una destreza física y de una extensa dedicación (Stenger, 2015). Esto conlleva que los músicos puedan estar frente a la posibilidad de generar una lesión muscular que obstaculice su actividad.

Sin embargo, sólo se encuentra un entrevistado quien ha sido perjudicado por una dolencia física (Santiago), en tanto que Emanuel y Laura han destacado el factor emocional que posee tal variable, en términos de “nerviosismo” y “miedo”.

Los datos extraídos son transparentes con lo mencionado por Stenger (2015). Se obtiene entonces que, aunque dichos entrevistados no tuvieron lesiones en su ejercicio laboral, sí resaltan consecuencias psíquicas, las cuales podrían equipararse a la que hoy se designa como “ansiedad”, pero en grados normales, o hasta necesarios para su actividad, sin llegar a ser considerados patológicos (Porto Costa y Abrahão, 2004).

Sin embargo, los músicos, pueden padecer en algún momento de problemas físicos por la exigencia de su actividad, y requerirán de paciencia y persistencia a fin de poder superarlos (Yo-Yo Ma, 2010, citado en Stanger, 2015). La actividad musical requiere de un conjunto de las mejores virtudes individuales, en un equilibrio entre lo físico, mental y expresivo. A medida que pasan por lesiones, los músicos van desarrollando sus estrategias de curación y prevención. Y, aunque Stenger (2015) sostiene que estos temas pueden ser apreciados como tabúes que incomodan, éstos han demostrado apertura en las entrevistas, con una preocupación por no padecerlo.

A lo expuesto por los entrevistados, se observa la importancia de considerar rutinas de práctica musical con tiempos prudentes, teniendo en cuenta los entrenamientos, las

lectoescrituras musicales y los descansos necesarios para ambas actividades. Por otro lado, se puede considerar necesario fortalecerlos por medio de otras actividades más de índole física, como una rutina o hábito de entrenamiento, a fin de fortalecer y resguardar las destrezas musculoesqueléticas, evitando así una posible lesión; y, si bien dichos propósitos parecieran quitar tiempo al profesional, al prevenir limitaciones no hace más que colaborar con el mismo, tanto física como psíquicamente (Fernández, 2000).

La pérdida de control, o de dolor, en el trabajo y estudio diario del músico puede arriesgar tanto su desarrollo profesional, como también académico o creativo, exigiendo una “instancia de reconfiguración de los elementos de subjetivación estrechamente ligados a la singularidad de su composición subjetiva” (Stenger, 2015, pág. 11).

5.4.2. El acompañamiento familiar en la formación de los músicos

En cuanto al acompañamiento o apoyo familiar, según Brauner-Otto y Geist (2018, citados en Rojas Betancur y Santander Dueñas, 2020), una de las situaciones que los jóvenes universitarios pueden padecer, consiste en una gran dependencia familiar que los debilita en sus posibilidades de autonomía y emancipación:

Las familias de origen del joven, no sólo se ven abocadas hoy a mantener lazos fuertes de dependencia de los jóvenes, sino que además están en la obligación social de mantenerlos por más tiempo, y en condiciones de alta dependencia, dadas las inconsistencias del sistema de oportunidades de independencia socialmente dispuestas para el joven profesional (Rojas Betancur y Santander Dueñas, 2020, pág. 24).

Según los autores, cuanto mayor sea la dependencia familiar del universitario, más puede incidir en su percepción acerca de sus propias posibilidades futuras; especialmente, cuando sus atribuciones sólo destacan consideraciones negativas, como el bajo ingreso económico, la inserción laboral o en el hecho de conseguir seguridad y estabilidad laboral; más en desventaja se encuentra tal opinión, si también se tiene en cuenta, a futuro, las posibilidades de construir una familia bajo tal ocupación (Rojas Betancur y Santander Dueñas, 2020).

En la experiencia de Emanuel, obtuvo la aceptación de su carrera por parte de sus padres, aunque solamente encontró acompañamiento, en un sentido estricto, sólo por parte

de su madre que, desde el comienzo, se ha predispuesto apoyarlo en sus decisiones. En tanto que el descreimiento de su padre, acerca del poder sustentar su vida adulta por medio de las ocupaciones artísticas, podría haber sido un aspecto desfavorable en lo que respecta a su elección vocacional; sin embargo, tal apreciación le sirvió como un factor motivador, para que dicha vocación pueda ser concretada, operando lo que Bohoslavsky (1971) encuadra como “referencia negativa al grupo familiar”.

En lo narrado por Rodrigo, se reconoce que ambos padres lo apoyaron y acompañaron en sus decisiones ocupacionales. Lo particular de su relato, consiste en su propio miedo en lo que respecta a su propia elección vocacional. Sin embargo, esto no ha sido condición para sus padres, quienes invirtieron económicamente en dicha elección; a diferencia de Emanuel quien, al ser parte de una familia con menor recurso, la cuestión económica ha resultado crucial en lo correspondiente a su elección vocacional, al punto de desconsiderar las posibilidades de subsistencia con las profesiones artísticas. Tal como lo establecen Rojas Betancur y Santander Dueñas (2020), este apoyo resultó una gran ventaja en lo que concierne la concreción de sus estudios universitarios, no sólo en términos económicos, sino también en lo afectivo y lo social.

Laura, por su parte, ha resaltado el apoyo de sus padres en el aprendizaje de la música; pero, además, cabe destacar que la actividad musical es una actividad planificada, compartida e incentivada para con ella y con sus hermanos. De la misma manera, también es distintivo su interés por continuarla, además de serle una cuestión vocacional en comparación a sus hermanos, para quienes, o la actividad perdió su encanto, o simplemente queda relegada al lugar de los hobbies.

Sintetizando, se observa que estos tres entrevistados tuvieron, en mayor o menor medida, acompañamiento familiar (el cual es resaltado como importante) aunque no todos tuvieron el incentivo para prosperar en la música como profesión; en parte puede relacionarse con la categoría “*La identificación con referentes significativos*”, donde se destaca que la mayoría de sujetos no tiene un familiar directo que se dedique a la música, siendo de mayor relevancia la influencia de actores extra familiares.

Dichos resultados coinciden con los obtenidos por Gimenez Gigon (2010) quien, al comparar la incidencia del ámbito familiar y extrafamiliar en la trayectoria de elección vocacional de profesionales artistas y no artistas, encuentra que hay mayor incidencia del ámbito extrafamiliar en la elección vocacional artística, a diferencia de los no artistas, en donde la incidencia aparece dentro del ámbito familiar. Por otro lado, también poseen consonancia con lo planteado por Cardona, Cerezo, Naranjo, Giraldo y Vergara (2016), en relación al acompañamiento familiar en la preparación de los jóvenes:

El mayor apoyo familiar a los jóvenes en formación puede constituir una gran ventaja para la realización óptima de los estudios profesionales, apoyo no sólo en términos económicos, sino, además, afectivos y sociales. Pero también puede constituir un elemento que favorezca la postergación de la autonomía y de la emancipación (citados en Rojas Betancur y Santander Dueñas, 2020, pág. 24).

Asimismo, volviendo a lo expuesto en la categoría “*consideración acerca de la profesionalidad del músico*”, los mismo músicos admiten que hay un panorama en general desfavorable para “vivir de la música”, y las familias son conscientes de ello, valorando una profesión en términos de la rentabilidad económica que puedan brindar (Gimenez Gigon, 2010), generando temores que, hasta cierto punto, son entendibles. Pero, por otro lado, también podría incidir el hecho de los estereotipos y prejuicios sociales respecto a la música como profesión, cuestión que se analizará a continuación.

5.4.3. “¿Música, y qué más?”: Representación social de la música como carrera

“(…) [Hoy] conozco a alguien y (…) [me] dice “estudio ciencias económicas”, (…) “soy empleado de comercio (…)”, médica- arquitecta” (…) y, por default, ya sabés de qué trabaja un arquitecto, (…) un médico o abogado (...). Entonces, a mi me cuesta relacionarme, al punto de que (…) le decís “músico” y (…) [dicen] “pero, ¿Tenés una banda, o qué?”. Entonces, la gente está ‘seteada’ que, para ser músico, (…) [o te consideras] famoso (...); o das clases en la escuela. Ser músico pivota en esas dos cuestiones noma, y la gente todavía no desbloquea que se

puede trabajar [en otros ámbitos] (...), les explico y (...) se queda como "¡Ah, mirá! No sabía que se podría hacer tal cosa". Así como en la música, (...) decís "soy artista, soy pintor", ¿Y que hace de pintor? (...) [Hoy en día,] te pueden contratar por internet, y te pueden pedir un cuadro, y vos tranquilamente lo vendes (...)" - Rodrigo

Anteriormente, se ha definido *vocación* resaltando el papel de *lo adquirido* en la consolidación de la misma. No se ha planteado al primero sólo como un llamado innato que se despliega sin obstáculos, sino que, la posibilidad de responder a dicho llamado, implica (además del gusto por tal o cual profesión) el aprendizaje de muchas habilidades, constancia en los estudios (formales o no) y de cierta creatividad al momento de desempeñarse en esa vocación, transformándola en una ocupación remunerada.

Cuando se analizó la “*profesionalidad*” del músico, se observó que existen múltiples dificultades para “vivir de la música”, pues los entrevistados indican que no existen colegios que regulen si quien se promulga como músico es alguien que tiene estudios formales o es autodidacta, que las oportunidades de expresión musical muchas veces les son brindadas a artistas reconocidos, impidiendo que nuevos talentos sean apreciados, o que se favorece más la música “comercial” (o de moda) que la clásica, la autóctona, etcétera. Éstas, y otras situaciones, hacen que las familias expresen miedos y hasta cierta resistencia a que sus hijos se dediquen al arte y, en particular, a la música, como se describió en el apartado de *acompañamiento familiar* de los músicos.

Pero puede considerarse que estas dificultades laborales y miedos familiares, se asientan en ciertos estereotipos o prejuicios sociales que sostienen que la música no es una elección seria para “ganarse la vida”. Emanuel, por su parte, en una comparación entre su país de origen (Chile) y Argentina, remite a la idea de que la cultura es quien frena las oportunidades laborales de los artistas en determinados contextos. Sin embargo, eso no hace que Argentina sea un contexto libre de prejuicios o estereotipos (Emanuel resalta esto a través de los chistes que suelen hacerle), habiendo aún mucho por lo que luchar.

Por otro lado, Santiago reconoce los prejuicios que tenían sus padres al momento de apoyarlo en su elección vocacional, los cuales fueron aplacados, cuando vieron que al menos podría generar algún ingreso como docente, en caso de no tener la posibilidad de ser un músico meramente intérprete; prejuicios que tampoco tuvieron sostén en la realidad, pues afirma haber sido el primero de sus hermanos que se independizó, y esto ha sido así por haber estudiado música. Pero, a pesar de ello, registra que esos prejuicios estuvieron

vigentes en su generación y que, hoy en día, pese a todos los avances sociales, tecnológicos y culturales, siguen estando en las nuevas generaciones

Rodrigo, por su parte, hace una comparación de nuestro país con algunos de Europa, alegando que, en ese continente, la profesión musical tiene una valoración social más positiva, y eso se traduce en remuneraciones acordes al trabajo del músico.

Si se recuerda las menciones de Laura, ella menciona que tuvo que irse a Italia y Francia para sus maestrías en música. Se demuestra así que hay más oportunidades en el extranjero debido a que se posee una percepción social distinta, y más positiva, respecto a la música, posibilitando estudios superiores respecto a la misma y facilitando oportunidades laborales; en tanto que en América Latina, y puntualmente en nuestro país, sigue existiendo cierto prejuicio hacia la música como carrera, lo cual hace que ésta no reciba tanta atención académica ni fondos económicos, reforzando a su vez la idea de que la música no es una carrera con la cual se pueda subsistir (Machillot, 2021).

Entonces, bajo todos los entrevistados, se entiende que sus propias experiencias y percepciones permiten comprender lo importante que es prosperar en sus estudios académicos y, por otro lado, sentirse competentes para su desarrollo artístico, sin olvidar tampoco que la percepción y opinión de otras personas también pueden ejercer una relevante influencia (Torcomian y Sánchez Manzano, 2017). Dichos condicionantes, externos al sujeto, también fueron señaladas en los argumentos de Rascovan (2016), en lo que concierne a las elecciones vocacionales:

Las limitaciones en lo que hacemos o lo que nos proponemos hacer no dependen exclusivamente de aspectos singulares, sino que están amarradas a lo social. Sólo reconociendo este punto de partida podemos analizar las variables individuales implicadas en los procesos de elección y construcción de proyectos de vida (pág. 26).

Entre otros argumentos que se han destacado, también se encuentra la frase “*música, ¿Y qué más?*”, en variadas ocasiones. Podría decirse que, dicha pregunta, forma parte del entorno de un sujeto en situación de elección vocacional, la cual considera que la música no puede ser abordada como una profesión autónoma y autosuficiente, sino que debe estar ligada o en relación a otras profesiones u ocupaciones consideradas “más rentables” o “más seguras” (Machillot, 2021), especialmente, en el aspecto económico:

la prevalencia de las carreras tradicionales (abogacía, contador, medicina, etcétera) podría relacionarse con los factores socio históricos, ya que

fueron por muchos años las que garantizaron inclusión y ascenso social. Una observación coincidente de los distintos equipos (...) fue la notoria desinformación que los jóvenes tenían sobre la oferta educativa (Rascovan, 2016, pág. 120).

Coincidiendo con Rascovan (2016), puede leerse que el común de las personas no tiene dudas cuando dicen estar estudiando o ejerciendo una carrera “tradicional” (como abogacía, ciencias económicas o arquitectura), debido a que existe una idea, medianamente generalizada, de lo que estas carreras implican; pero esto, no sucede cuando alguien se define como músico, pues, en el imaginario social, puede considerarse músico solamente aquel que tiene una banda o un grupo que interpreta canciones, hace presentaciones en vivo, tiene sus discos o creaciones en una plataforma digital, quedando de lado otras formas de ejercer la música. Es a lo que Emanuel denomina “falta de educación”, de conocimiento respecto a lo que la música es, y de lo que se puede hacer con ella.

Con respecto a lo que puede considerarse como “mandatos sociales”, Rascovan (2016) propone tener en cuenta que *lo vocacional* es una noción que incluye las dimensiones sociales y subjetivas. En lo pertinente a lo social, resalta el rol de las carreras al estilo de un “amarre social”, el cual otorga un estatus o posición simbólica, un reconocimiento jerárquico en el entramado social. Esto permite comprender cómo ciertos estratos sociales atribuyen un valor particular a determinadas carreras, consideradas como las posibles de elección.

Mediante lo reflexionado por Rascovan (2016), podría considerarse que, en cuanto a la desconsideración general de la música como profesión, ésta se encuentra en una gran influencia de la revolución industrial y sus posteriores sociedades salariales, en las cuales el “hacer carrera” era una aspiración central, en que se identificaban a las personas por estas elecciones. Dicha percepción, da cuenta del aspecto crítico en que se encuentra el concepto de carrera, especialmente en los músicos, como eje seguro y como garantía de bienestar (Rascovan, 2016), sumando a esto las apreciaciones estereotipadas que pueden llegar a encontrarse, tales como el “bohemio”, “el que hace lo que le gusta” o el “artista indiscutible” (Moussa, 2008, citado en Machillot, 2021).

Sin embargo, muy diferente a los demás entrevistados, Laura fue quien se ha dedicado y jubilado desde temprana edad, y no ha reconocido que hubiera alguna influencia, sea positiva o negativa, de algún estereotipo sobre la elección de la música, debido a que ella tuvo una vivencia diferente al respecto: A comparación de los demás

entrevistados, quienes afirman que sus padres, aún apoyándolos, manifestaron inseguridades y preocupaciones cuando éstos decidieron optar por la música como carrera, Laura tuvo no sólo el apoyo de sus padres, sino incluso el incentivo para tal actividad, impulsada para dedicarse desde temprana edad. Si bien, dicho incentivo fue aplicado también a sus hermanos, sólo ella prosperó en la dedicación musical, manteniendo ese deseo desde niña, y dándole forma a través de sus experiencias, tanto de adolescente (dando conciertos, entre los 15 a 17 años, aproximadamente) como también de joven (dictando clases particulares, y siendo ayudante de cátedra, entre otras). Cabe destacar, que ella fue la única que logró obtener un trabajo en relación de dependencia (no docente) con la música, ingresando como arpista en orquestas sinfónicas, y jubilándose como tal.

Entonces, Laura, a diferencia de los demás, tuvo apoyo e incentivo familiar, experiencias laborales desde tempranas edades, un empleo seguro y de cierta estabilidad económica, y siempre se ha relacionado con personas del ámbito musical; en consecuencia, podría decirse que ella no experimentó los prejuicios o estereotipos que se tienen sobre los músicos. Esto demuestra la importancia del acompañamiento familiar, y de las oportunidades, tanto académicas y laborales pertinentes, que la sociedad proponga, para que, quien lo desee, pueda desempeñarse en la música, y que dicho desempeño no sea tan complejo como pudo haber resultado para los anteriores entrevistados.

5.4.4. Desmitificación del “genio musical”: El virtuoso camino hacia la realización artística

En esta última subcategoría, se pretende abordar el concepto más esencial de esta tesis, el cual dio comienzo al planteamiento del problema y que, con el mismo, se estima culminar, acorde a los supuestos que guían esta investigación. Se trata del concepto de “talento”, y cómo dicha noción influye en la comprensión de los músicos profesionales entrevistados.

Comúnmente, los músicos fueron identificados por la sociedad como “*genios*”, personalidades sobresalientes al resto, atribuciones que responden a un arquetipo tradicional y exclusivo, y que los acompañó históricamente, en especial, en los períodos renacentistas o más modernos, etapas en calificaron sus competencias como “*dones*” (algo que les fue dado como un regalo divino), que los reciben y utilizan para la creación (Cerdá Michel, 2007).

De la misma manera, se lo reconoció al artista como aquel “(...) que crea algo reconocido socialmente como arte (...) y a menudo se le ha relacionado, desde una concepción romántica y popular, como un ‘creador de inspiración divina’ que poseía un ‘don’ y un talento especial para una determinada práctica artística” (Crane, 1992, citada en Casals Balaguer, 2018, pág. 48).

Y, en cuanto al “don” del artista, Casals Balaguer (2018) sostiene que, si su trabajo artístico es condicionado por convenciones sociales y por mecanismos del mercado, quiere decir que resulta importante para el público la posibilidad de diferenciar a los artistas que poseen ese don de aquellos que no lo tienen, para acertar con los beneficios y privilegios “correspondientes”, tal como el reconocimiento social de la obra, como el respeto o reputación del artista productor (Faulkner y Becker, 2008).

Recordando la posición epistemológica de esta pesquisa, que resalta el valor de lo adquirido (como también la importancia de la *autodeterminación* del individuo, por sobre alguna habilidad o competencia de base) se sostiene que el músico, en lo que pertenece a su actividad, precisa de realizar una *síntesis subjetiva* para una producción genuina de este arte. Dicho fenómeno hace que la música sea también una expresión subjetiva, propia y diferenciable de quien la produce (Morán Martínez, 2009).

Por medio de esta capacidad subjetiva autodeterminada (es decir, la posibilidad de ‘producir música’), se pone de manifiesto la capacidad de apropiación subjetiva, de aprehender ciertos elementos de la música y hacer uso de los mismos de una manera creativa, sintetizando los distintos factores intervinientes de su personalidad a fin de innovar y realizar, con elementos existentes, otros objetos con una nueva forma o belleza por medio de su creatividad (Griffa y Moreno, 2012).

Recordando apartados teóricos, en lo que involucra a la enseñanza musical, se dio a conocer que la posible falta de métodos adecuados, entre la teoría y la práctica para el aprendizaje y enseñanza musical, quizás es una de las posibles causas en que las personas identifican que la mera intención de estudiar esta disciplina tan sólo corresponde para aquellos, quienes poseen un marcado ‘talento’ para recorrerlas (Navarro Solís, 2017).

Emanuel considera como un “constructo” todo aquello que fuere relativo a pensar sobre el genio en la música, y destaca entre otras cosas su facilidad o destreza para tocar su instrumento, además de considerar la posibilidad de ser músico a cualquier persona que se atreva optar por ese camino y esforzarse por ello. Por otro lado, destaca el trabajo serio que requiere su labor, como también duda de poder comprender de dónde proviene su facilidad

hacia la misma, reflexionando que cada persona le encontrará su sentido respaldando en una lectura sobre su vivenciar.

Estrada (2007) sostiene que la primer concepción mantiene una posición dualista de la población, en tanto piensan que son unos pocos individuos quienes pueden ser músicos profesionales; dicha concepción se sostiene en que pocas personas ‘nacen’ con capacidades excepcionales para realizar música, mientras que los demás, designados con el papel de “público”, carecen de estas destrezas y se convencen de que “no sirven” para tal actividad, o que “no poseen” oído musical (Estrada, 2007). Actualmente, se sabe que una gran mayoría de las personas pueden desarrollar un cierto grado de habilidades musicales, y ésto es posible a través de la educación.

Santiago, por otro lado, acentúa que deben de precisarse ciertas condiciones para que este recorrido a la realización musical pueda ser posible, corroborando la misma con distintas experiencias en la enseñanza de la guitarra. Sin embargo, tampoco destaca la necesidad de sentirse “llamado” por dicha disciplina, debido que, por más habilidoso que pudiera resultar el aprendiz, si no encuentra ese compromiso por aquella, difícilmente podría desempeñarse y continuarlo.

Cabe destacar que, tanto Emanuel como Santiago, admiten que se requiere imprescindiblemente de la constancia, para sobrellevar los apremios u obstáculos que pueden surgir en la práctica musical, sosteniendo a su vez que sólo la destreza física en ello no es suficiente. Además, consideran de gran importancia el esfuerzo por mantener la práctica, el ensayo y la disciplina.

Laura, al igual que Emanuel, cuestiona la premisa del “talento” o “don” particular del músico, sentenciando que la misma no es más que una construcción mental o social que se mantiene en las personas; pero, a lo que concierne al “genio”, reconoce que todas las personas pueden tenerlo, dado que su término deriva de *genes*, y esto responde a las capacidades que tenemos todas las personas, junto con la posibilidad de saber explotarlas para cualquier fin. Además, dió una gran importancia a la educación para “nutrir” a sus alumnos en lo que refiere su habilidad, y la necesidad de generar entornos facilitadores para lo mismo.

Rodrigo también coincide con el resto de los entrevistados, quienes no consideran que el músico posea algún “don” que pudiera tener excepcionalmente. A su vez, señala que dichas premisas son originarias de los periodos musicales romanticistas del Siglo XIX, quienes volcaban con gran ímpetu su sensibilidad, su dicha, en la producción musical; por

otro lado, también considera que esta imagen del “músico atormentado” tenía un valor positivo, en tanto aquel con dicha imagen sirvió al mercado para su venta masiva.

También valoriza la capacidad de las personas para poder realizar aquello que se propone, con la apertura suficiente para considerar la diversidad de facilidades o dificultades, para con una actividad u otra.

A la manera que fueron desarrollados los resultados, y teniendo en cuenta lo descrito por los autores, la filosofía aristotélica entiende a la naturaleza como una esencia, en cuanto la misma es un principio de operaciones, que hace que algo sea lo que es, una esencia en cuando está activa (Gómez Perez, 2006); la naturaleza, entonces, responde por qué algo actúa de tal o cual manera (Castellani, 1951).

Aquello por lo que se puede asignar una acción, y que ésta sea buena, es la virtud; conforme a la naturaleza del hombre, la misma puede ser un hábito que lo dispone a actuar bajo una prudente medida, por fuera de los excesos y los defectos (Gómez Perez, 2006). Desde este punto, relacionando los conceptos de “naturaleza” y “virtud”, se puede comprender este último en tres acepciones:

1. La virtud como una disposición difícilmente movable (Rodríguez-Luño, 1983): Virtud como “*segunda naturaleza*”, algo que no estaba en su esencia primera, pero se tornó natural por la constancia en su ejercicio, reflejado en las costumbres de estos músicos, en lo que respecta sus vidas dedicadas a la música; la virtud musical, entonces, vendría a ser su segunda naturaleza en lo que concierne a la constancia en la práctica musical;
2. La virtud es aquello que facilita el esfuerzo y la atención del acto (Rodríguez-Luño, 1983): bajo propia consideración, esta apreciación al hábito puede ser entendida como “*destreza*”, algo que en cierto modo se ha automatizado y se realiza de modo natural, gracias al proceso de apropiación de conceptos y habilidad que, en reiteradas ocasiones, los músicos dan cuenta de esta condición “física” para la ejecución o producción musical, sin dejar de lado el punto 1;
3. La virtud como la disposición para el gozo y alegría del obrar (Rodríguez-Luño, 1983); gozo que es generado como fruto del empeño puesto en transformar un mero deseo en un hábito, a través de la práctica constante, y superando las adversidades que acaecen en el proceso de aprendizaje. Se exploró en el apartado de “*la valoración propia del músico: Autoconcepto y autoestima*” cómo, el poder dedicarse a la música, ha hecho que los entrevistados (a pesar de las adversidades

que esta elección conlleva) han adquirido un sentido de bienestar autopercebido, una sensación de felicidad.

De manera general, se puede comprender que todos los entrevistados han destacado como principal cuestión a la “*disciplina*” y a la “*práctica*” como aptitudes indispensables para ejercer la música, en independencia si éstos cuentan a priori con destrezas o condiciones innatas. Es por ello que, al valorar estas aptitudes, el virtuosismo musical tendría dependencia en cuanto al tiempo dedicado a la ejecución de sus instrumentos, para un alcance pleno de las habilidades técnicas y expresivas; es decir, que aquellos entrevistados que le han dedicado gran tiempo al ámbito, fueron también quienes alcanzaron altos niveles de estudios, trascendiendo a la mera práctica musical del amateur (Galicia Moyeda, 2007).

Sin embargo, no se debe olvidar que, la práctica instrumental del músico, no es lo único que requiere para desarrollarse debidamente: Éstos, dedican gran parte de su tiempo a la práctica de la motricidad y la cognición, incluso a esta última con mayor énfasis, la cual permite un nivel óptimo de ejecución, dejando una huella sobre su corteza cerebral, producto de la representación cognitiva del habitual acto motor (Galicia Moyeda, 2007).

Por otro lado, en base a lo dicho por los entrevistados, también se encuentra otras características que no necesariamente involucran directamente a la música, o de habilidades musicales, pero sí resulta necesario para lo que permite su trayectoria musical: “como una capacidad intelectual superior (...), un alto grado de motivación y dedicación a la tarea y una creatividad elevada, sin dejar de lado aspectos tales como la valoración de la función que el contexto familiar y cultural pudiesen tener en la potenciación o inhibición de las habilidades musicales” (Galicia Moyeda, 2007, pág. 65). Tal como se sostuvo en los anteriores apartados, los músicos, si bien han hecho un esfuerzo y llevado una dedicación en su carrera y profesión, también consideran que requieren o precisan de dichas funciones (inteligencia, motivación, creatividad), recorridos educativos (formales y no formales) y contextos (familiares, culturales) que sirvieran de sostén para los mismos, afín de poder llevar a cabo sus elecciones vocacionales.

En breves palabras, hubo un gran esfuerzo de su parte para llegar a donde están parados, y nada de ello fue por cuestiones del azar o de mera providencia causal.

5.2. Conclusiones

A lo largo de la presente investigación, se ha propuesto abordar un conocimiento más profundo acerca de las historias de vida de músicos profesionales en la ciudad de Paraná, partiendo de una metodología de tipo cualitativa, explorando relatos de cuatro músicos profesionales mediante entrevistas semidirigidas. De las experiencias de estos músicos, han surgido tres categorías analizables: Dimensión psicológica, Dimensión Académica-Laboral, Dimensión Socio-Cultural. Dichas variables se han dividido en subcategorías acorde a la relevancia y profundidad que dieron sujetos a las preguntas, así como otros conceptos que, si bien no fueron considerados de manera premeditada, sí fueron surgiendo a partir de aquello que las muestras han expresado.

Tomando en consideración lo propuesto en los objetivos de investigación, respecto al *primer objetivo específico*, puede decirse que no hubo resultados significativos respecto a la indagación sobre rasgos particulares de personalidad que caractericen a los músicos y que los diferencien de otras personas. Los entrevistados sólo pudieron expresar alguna característica, más relacionada a los estereotipos de los músicos a nivel social (Machillot, 2021), pero nada que defina la esencia del músico en sí mismo. Estos resultados difieren de los hallados por Contreras, Marquez y Zambrano (2018) quienes, mediante una investigación de complementación metodológica (administraron el test de Rorschach y analizaron los datos encontraron con el SPSS), sí encontraron rasgos que diferenciaban a los músicos de acuerdo con el instrumento que tocaban: Los instrumentistas de cuerda frotada se caracterizan por ser emocionalmente inmaduros, y con mayor grado de autocritica negativa; los de viento madera, son más equilibrados, realistas y escrupulosos; los de viento metal, fueron los más gregarios, simplistas y menos creativos; y los percusionistas, resultaron ser los más creativos, narcisistas y enérgicos, junto con una mayor sofisticación cognitiva.

Al indagar sobre la inteligencia, si bien los músicos entrevistados aceptan la existencia de una “inteligencia musical”, afirman que precisan de otras para desempeñarse en la música, como pueden ser la inteligencia lógico-matemática o la emocional.

En lo concerniente a la autoestima y el autoconcepto como variables psicológicas exploradas, se concluye que la posibilidad de ejercer la música como una profesión es un factor que incide de manera positiva en la autoestima de los entrevistados, y eso les hace sentir un concepto de sí mismos satisfactorio.

Entre los distintos relatos recopilados en las entrevistas, se denota que la historia del músico comienza desde los primeros años de la infancia, continuando con una búsqueda de perfección en la disciplina, hasta reconocerlo como un proyecto de vida. Los cuatro sujetos elegidos manifestaron interés en la música desde infantes; en casi todos los casos, este interés fue apoyado por su familias para que sea desplegado, asistiendo a clases particulares de instrumentos específicos. Cabe aclarar que ninguno tuvo padres músicos, aunque algunos afirmaron tener otros parientes (abuelos, primos, hermanos) que se dedicaban a la música, aunque no como su profesión.

Indagando adultos referentes, susceptibles de ser figuras de identificación de estos músicos, se destaca que los entrevistados encontraron menos apoyo en su seno familiar y más en referentes exogámicos como, por ejemplo, profesores particulares (algunos de los cuales, fueron fuente de identificaciones significativas). Estos referentes significativos, así como sus primeros pasos en el ejercicio musical no profesional (algunos afirmaron haber tocado en público desde niños o adolescentes), contribuyeron, en gran medida, a la génesis y consolidación de su vocación artística.

Esta vocación, en los cuatro entrevistados, fue después formalizada a través de estudios universitarios (tecnicaturas, profesorados o licenciaturas) y algunos, inclusive, en estudios de maestrías. Sólo una entrevistada estudió una carrera ajena a la música. Ninguno de los entrevistados consideró, como necesaria, la presencia del oído absoluto para desarrollar sus aptitudes musicales, dándoles mayor peso al entrenamiento del oído relativo o “educado” y, por ende, al aprendizaje adquirido.

En cuanto al *segundo objetivo específico*, se destaca que todos los entrevistados se han aplicado a un estudio semi-formal de la música desde edades tempranas, bajo tutela de algún profesor particular; luego de los estudios secundarios, se volcaron en el aprendizaje académico y universitario (sean tecnicaturas, profesorados, licenciaturas, maestría). Sólo una de los entrevistados, además de hacer otra carrera fuera de la música, ha dedicado parte de sus proyectos al campo de la investigación, siendo pionera en la aplicación del “Método Suzuki” (herramienta pedagógica para el estudio instrumental) y quien ha formado parte de una orquesta, por largo plazo.

En lo que respecta a los ámbitos laborales, todos los entrevistados han ejercido (o ejercen) la docencia como profesión estable, y cada uno ha encontrado maneras distintas de ejercer específicamente su interés musical particular. Podría decirse, entonces, que su ejercicio docente no es un mero empleo, sino que es parte de su despliegue vocacional, el cual, a su vez, les sirve para mantenerse actualizados en sus conocimientos musicales (por

ejemplo, al buscar material didáctico para preparar sus clases), pero también es fuente de posible vocación para quienes son sus estudiantes, repitiendo el ciclo profesor-alumno.

Tres de ellos, por fuera de la docencia, tuvieron que desplegar alternativas laborales (emprendimientos), individual y grupalmente (formar bandas, “sesionismo”, aplicar becas, programas y concursos, etcétera). Sólo uno de los entrevistados realiza composición y producción musical, anexando al mismo, un servicio de producción audiovisual. Por otro lado, teniendo en cuenta sus diferencias generacionales, han sido diferentes las ofertas o posibilidades laborales que encontraron, y las herramientas que han podido utilizar.

En su práctica profesional, entonces, estos artistas llevan a cabo diferentes estrategias para mantenerse en el ámbito laboral; entre las alternativas de ocupación laboral, está el ingreso al sector laboral informal en tiempos más tempranos a otros sectores, un alto nivel de formación, altas tasas de trabajo autónomo pero con menor remuneración (en comparación a otros perfiles de similar formación), y los tiempos imprevistos o contingentes en el proceso de creación y producción artística.

Todo ello, dió el fundamento necesario para una consideración acerca de la profesionalidad del músico, cuestión que ha surgido por las menciones de los entrevistados acerca del “músico profesional”. Se encontraron semejanzas como también diferencias, en tanto señalan la destreza, capacidad musical o la velocidad para realizar el trabajo en detrimento a los posibles estudios académicos que pudiesen contar (sin descartar la posibilidad de enriquecer el conocimiento que se poseyera, si contaran con estudios formales); por otro lado, dos de los entrevistados enfatizaron en la remuneración que se obtiene por la dedicación que conlleva, explicitando su falta de límites claros, y también la posibilidad de considerar al músico profesional desde términos vocacionales (donde no todos los entrevistados se han visto reconocidos adecuadamente).

Ya que los espacios culturales y artísticos no parecen demandar una formación académica o universitaria formal, aquellos que se han especializado en estudios musicales, no tienen garantizada una inserción directa o segura en los ámbitos laborales, llevando a cuestionar aquellas formaciones más autodidactas o informales.

En el ámbito laboral de la música no se encuentra un “proceso de profesionalización”, hay pocos criterios que permitieran limitar y establecer las posibles ofertas laborales para quienes cuenten con estudios formales, tal como la supervisión de un Colegio pertinente (si bien existen INAMU y SaDAIC, son dos grupos sociales que no responden como un colegio regulador).

Y, por último, en lo que respecta al *tercer objetivo específico*, en cuanto a los factores salutogénicos en la práctica musical, se ha observado que sólo uno de los entrevistados se ha visto afectado por lesiones musculoesqueléticas, dada la exigencia con que realizaba su entrenamiento sin los cuidados necesarios, y que éste lo había afectado en su experiencia laboral. A su vez, todos los entrevistados han resaltado la importancia de cuidar el cuerpo como también la psique, por medio de rutinas aprendidas de tiempos prudentes, entrenamientos y descansos adecuados, a fin de contrarrestar lesiones y factores ansiógenos. Ante esto, se puede recomendar la necesidad de incluir, en las enseñanzas musicales, ejercicios de calentamiento y de estiramiento, sea antes, durante o después de practicar con el instrumento; gestionar tiempos donde se incluyan momentos de ensayo y descansos, que permitan brindar hábitos de vida saludable, mejorando sus condiciones físicas.

Referido al acompañamiento familiar, se ha observado que tres de los entrevistados han presentado apoyo por parte de sus familias, factor considerado importante para los mismos. Si bien ninguno de ellos expresó que su interés musical fuese rechazado por sus familias, aclaran que algunos tuvieron sus dudas de poder transformar dicho interés en una profesión que les brinde un sustento económico. Sólo una entrevistada dijo que los padres no solamente apoyaron su interés, sino que también la incentivaron a estudiar música.

Para la representación social de la carrera musical, todos los entrevistados han manifestado, en varias oportunidades, apreciaciones sociales negativas sobre el ejercicio musical profesional. Teniendo en cuenta las subcategorías mencionadas, estos músicos han tenido que generar cierta validación propia de la música como carrera, en cierto detrimento por la percepción y opinión que otras personas pueden tener. Puede decirse con ello que, los estereotipos o prejuicios abarcados, forma parte del entorno de un sujeto en contexto de realizar elección vocacional, el cual la música no puede ser aceptada como una profesión autónoma y autosuficiente, sino que está en dependencia a otras profesiones u ocupaciones consideradas “más rentables”, “más seguras” o “tradicionales”, como lo fueron carreras de abogacía, economía o arquitectura, y con mayor énfasis, cuando las consideraciones destacan el aspecto remunerativo.

En cuanto corresponde a la desmitificación del genio musical, se comprende que todos los entrevistados destacaron como principal cuestión a la “*disciplina*” y a la “*práctica*”, en tanto las perciben como aptitudes indispensables para la música, en independencia si éstos cuentan con destrezas o condiciones innatas anteriores. Es por ello que, al valorar estas aptitudes, el virtuosismo o habilidad musical que puede presentar

alguno de los entrevistados, tendría dependencia directa en cuanto al tiempo dedicado a la ejecución de sus instrumentos, para un alcance pleno de dichas habilidades; es decir, que aquellos entrevistados que le han dedicado gran tiempo al ámbito, fueron también quienes alcanzaron altos niveles de estudios, trascendiendo a la mera práctica musical del amateur.

Parece apropiado, entonces, reivindicar el factor del aprendizaje por sobre cualquier destreza innata, y cómo se percibe (y se fomenta) socialmente tal aprendizaje, pues es factible que la poca conexión entre teoría y práctica en la enseñanza artística haya generado la idea de que la música es sólo para personas con un talento especial (Piñeiro, 1986), siendo posible que la falta de métodos adecuados aumente este estereotipo (Navarro Solís, 2017).

Los entrevistados no aluden a un talento innato, ni a capacidades específicas (como, por ejemplo, el oído absoluto) como indispensables para dedicarse a la música de modo profesional, sino que ellos mismos resaltan la constancia en sus estudios teóricos y prácticos para adquirir las destrezas necesarias en los campos en que despliegan su labor (y esto implica, inclusive, adquirir las competencias didácticas y pedagógicas para aquellos que se dedican a la docencia).

Las propias vivencias de estos cuatro sujetos nos permiten comprender lo importante que es, para ellos, prosperar en sus estudios académicos y, por otro lado, sentirse competentes para su desarrollo artístico, sin olvidar tampoco la influencia que ejerce la percepción y opinión de otras personas. Frecuentemente, dichos músicos se han encontrado con obstáculos o dilemas prácticos en su elaboración o producción musical, demostrando que el aprendizaje, la dedicación y la perseverancia son características sobresalientes, que se confeccionan y enriquecen ante las adversidades, aproximándose a aquellos aspectos más cercanos a la adaptación y desarrollo de habilidades y, por lo tanto, a la construcción de las mismas.

Finalizando, es de destacar que estos entrevistados pudieron brindar nuevas perspectivas a lo descrito en el planteamiento de investigación, respondiendo a los dilemas con los cuales se ha iniciado la pesquisa. Sin embargo, también cabe explicitar que, muchos de los conceptos fundamentados en los apartados teóricos, no fueron suficientemente abordados como se ha pretendido, así como también nacieron otros que no habían sido previamente considerados pero que enriquecieron al presente análisis. Tal fue así, que han permitido considerar de importancia la noción de “músico profesional”, en tanto difiere con lo propuesto por la pesquisa para la selección de las muestras y, con ello, se abre la posibilidad de tenerlo en cuenta para futuras investigaciones.

5.3. Limitaciones

Las limitaciones que pueden encontrarse están, principalmente, relacionadas a la *metodología* elegida: al ser una investigación de corte transversal, no se pudo estudiar el comportamiento de las variables a lo largo del tiempo.

Como se ha implementado un enfoque cualitativo para abordar la experiencia de estos músicos, quedaron afuera herramientas de índole cuantitativa, que hubieran podido reunir datos numéricos y establecer estadísticas al respecto.

Comprendiendo en la muestra a un número muy pequeño de sujetos, no se pueden extrapolar los datos obtenidos a la población total (es decir, no es representativa).

No se evaluaron en esta tesis otros tipos de músicos profesionales, como podrían haber sido directores, productores o musicólogos. Como así tampoco, aquellos músicos egresados que solamente se dedicaran a dar clases, es decir, a la docencia, los cuales también son profesionales (recordando los criterios de estudios académicos formales y actividad laboral remunerada) y que podrían ser incluidos en futuras investigaciones.

Por otro lado, no se incluyeron en la definición de “músico profesional” (y por ende, tampoco en el muestreo) aquellos que sólo lo hacen como *hobby* (sin remuneración), de manera *amateur* o autodidacta (sin estudios formales), quedando los mismos fuera de análisis.

Hay variables que, si bien fueron conceptualizadas en el marco teórico (como ser la personalidad o el aprendizaje), no han encontrado un respaldo en las respuestas de los entrevistados, que permitan explorarlas. También hubo otras que generaron respuestas interesantes (como ser inteligencia o autoconcepto), pero con poca profundidad, precisando de un mayor estudio de las mismas, en relación a la génesis del talento musical.

5.4. Recomendaciones

En vista de las limitaciones expuestas y de los resultados obtenidos, al haber estudiado las *dimensiones implicadas en la historia de vida de músicos profesionales en la ciudad de Paraná*, es que se recomienda:

- Utilizar un enfoque cuantitativo, o de complementación metodológica cuantitativo - cualitativo, que enriquezca los aportes que la presente investigación ofrece.
- Ampliar el número de sujetos participantes de la muestra, a fin de que esta sea lo más representativa posible, de la población que se está estudiando.
- Ahondar el estudio en músicos de otras regiones, tanto dentro de la provincia entrerriana como por fuera de ésta, a través del cual se tendría un panorama más completo de las historias de vida de músicos en nuestra república.
- Enfatizar en las variables que, en el estudio presente, no se han considerado o no hayan brindado datos de gran relevancia (creatividad, personalidad, inteligencia, entre otras), así como en aquellas que podrían profundizar en un estudio independiente (como ser la inserción laboral de los músicos profesionales, considerando las recomendaciones ya descritas).
- Incluir mayor diversidad en las muestras de músicos que se evalúen (amateurs, docentes, etc.).

BIBLIOGRAFÍA

- Allport, G. W. (1986). *La personalidad; Su configuración y desarrollo*. Barcelona: Herder
- Aragón Pozo, C. O. (2019). *Factores de personalidad en músicos estudiantes de la Academia Musical Allegretto* (tesis de grado). Universidad Central del Ecuador, Facultad de Ciencia Psicológicas, Quito
- Araújo, J.B. y Chadwick, C.B. (1988). *Tecnología educacional. Teorías de la instrucción*. Barcelona: Paidós
- Ardila, R. (2013). Los orígenes del conductismo, Watson y el manifiesto conductista de 1913. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 45(2), pp. 315-319. Doi: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80528401013>
- Attali, J. (2011). *Ruidos; ensayo sobre la economía política de la música*. México F.D.: Editorial Siglo XXI
- Ausubel, D.P.; Novak, J.D. y Hanesian, H. (1989). *Psicología cognitiva. Un punto de vista cognoscitivo*. México D.F.: Trillas
- Baro, A. (2011). Metodologías activas y aprendizaje por descubrimiento. *Revista Innovación y Experiencias Educativas*, 40, pp. 1-11
- Becker, H. y Faulkner, R. (2008). Studying something you are part of: The view from the bandstand. *Ethnologie Française XXXV, III* (1), pp. 15-21. Doi: <http://doi.org/10.3917/ethn.081.0015>
- Blanco, G. (2002). *Curso de antropología filosófica*. Buenos Aires: EDUCA
- Bohoslavsky, R. (1971). *Orientación vocacional. La estrategia clínica*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión
- Carbonero Martín, M. A.; Martín Antón, L. J. y Palacios Sanz, J. I. (2009). Bases para el estudio del autoconcepto en los músicos. *ITAMAR, Revista de investigación*

musical: Territorios para el arte, Vol. 2, 297-314

- Casals Balaguer, M. (2018). *Los músicos y su profesión. Trabajo artístico y profesionalización en el jazz y la música moderna. Un análisis sociológico* [tesis de doctorado, Universitat de Barcelona]. Repositorio Digital de la UB. diposit.ub.edu
- Casanova López, Ó.; Orejudo Hernández, S. y Zarza Alzugaray, F. J. (2016). Ansiedad escénica y constructos psicológicos relacionados. Estudiantes de cinco conservatorios superiores de música española. *Revista Internacional de educación musical [RIEM]*, Vol. 4, pp. 13-23. https://zaguan.unizar.es/record/56768/files/texto_completo.pdf
- Castellani, L. (1951). *Elementos de Metafísica*. Buenos Aires: D.A.L.I.A. editorial
- Cerdá Michel, A. D. (2007). Arte: ¿Talento y/o disciplina?. *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, 9 (2), pp. 5-10. Universidad Intercontinental. Distrito Federal, México. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80290201>
- Contreras, P; Marquez, C. y Zambrano, G. (2018). *Rasgos de la personalidad en músicos de orquesta a través de las variables estructurales del psicodiagnóstico de Rorschach* (tesis de maestría, Universidad Central de Venezuela). Repositorio Academia. https://www.academia.edu/37066315/Rasgos_de_personalidad_en_musicos_de_orquesta_a_traves_de_las_variables_estructurales_de_psicodiagnostico_de_Rorschach
- Córdoba Cubillo, P.; Coto Keith, R. y Ramírez Salas, M. (2005). La comprensión auditiva: Definición, importancia, características, materiales y actividades. *Revista Electrónica Actualidades investigativas en Educación*, 5 (1), pp. 1-17 Doi: <https://biblat.unam.mx/hevila/Actualidadesinvestigativaseneducacion/2005/vol5/no1/6.pdf>
- Díaz-Campo, J. y Fernández-Gómez, E. (Abril, 2021). *Estereotipos de género y socialización del menor: La publicidad de juguetes a través de Facebook en España*. Presentación llevada a cabo en Observatorio (OBS) de la Universidad de

La Rioja, España

- Elles Pérez, Á. y Escolar Moros, V. (2016). *Correlación de las inteligencias múltiples en el perfil de inteligencias de músicos en formación* [tesis de maestría, Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia]. https://www.academia.edu/35951808/TESIS_ELLES_ESCOLAR_FINAL_OCTUBRE_2016.pdf
- Esnaola, I.; Goñi, A. y Madariaga, J. M. (2008). El autoconcepto: Perspectivas de investigación. *Revista de Psicodidáctica*, 13(1), pp. 69-96
- Esteban Martínez, C.; Molero Moreno, C. y Saiz Vicente, E. (1998). Revisión histórica del concepto de inteligencia: una aproximación a la inteligencia emocional. *Revista latinoamericana de Psicología*, 30 (1), pp. 11-30
- Estrada, L. A. (2007). Una concepción de la educación musical basada en la experiencia didáctica, la práctica musical y la investigación de música. *Revista da ABEM*, Vol. 18, pp. 45-51
- Fernández, E. (2000). *Técnica, mecanismo aprendizaje. Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo: Editorial ART
- Fernández-Company, J. F.; García-Rodríguez, M. y Ondé, D. (2022). Autoestima y Satisfacción con la Vida en Músicos y Población General. *Revista Iberoamericana de Diagnóstico y Evaluación - e Avaliação Psicológica*, 2(63), pp. 73-89. Doi: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=459671926007>
- Galicia Moyeda, I. X. (2007). Aspectos implicados en el talento y en la práctica de un instrumento musical. *Revista Internacional de Psicología y Educación*, 9(2), pp. 49 - 68. Doi: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80290204>
- Gallo, M. V. (2015). *¿Qué sucede en el psiquismo de un músico cuando improvisa?* (tesis de grado, Colegio Marymount, Medellín, Colombia). <https://dspace.marymount.edu.co/bitstream/handle/4444/633/Mar%C3%ADa%20V%C3%A9lez%20Gallo.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

- Garcés Giraldo, L. F. (2015). La virtud aristotélica como camino de excelencia humana y las acciones para alcanzarla. *Discusiones filosóficas*, 16(27), pp. 127-146. Doi: <http://www.scielo.org.co/pdf/difil/v16n27/v16n27a08.pdf>
- Gardner, H. (2007). *Estructuras de la mente; la teoría de las inteligencias múltiples* (2° ed.). México: Fondo de Cultura Económica
- Gimenez Gigon, M. L. (2010). *Arte y profesión: Un acercamiento desde lo vocacional*. II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVII Jornadas de Investigación Sexto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología – Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-031/419>
- Glaser, B. y Strauss, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory*. Chicago: Aldine
- Goleman, D. (1995). *La inteligencia emocional*. Buenos Aires: Verlap S.A
- Gómez Perez, R. (2006). *Introducción a la metafísica*. Madrid: Rialp ediciones
- Griffa, M. C., y Moreno, J. E. (2011). *Claves para una psicología del desarrollo. Vida prenatal – etapas de la niñez. Volumen II*. Buenos Aires: Lugar Editorial
- .Griffa, M. C., y Moreno, J. E. (2012). *Claves para una psicología del desarrollo. Vida prenatal – etapas de la niñez. Volumen I*. Buenos Aires: Lugar Editorial
- Hernández Sampieri, R. (2014). *Metodología de la Investigación. Quinta edición*. Álvaro Obregón, México: McGraw-Hill
- Hernández Sampieri, R.; Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, M. del P. (2010). *Metodología de la investigación. Quinta edición*. México D.F., México: McGraw-Hill/Interamericana Editores S.A.
- Lara Sáenz, A. (2004). Sobre la evolución del mecanismo de la audición. En *Anales de mecánica y electricidad*. 81 (5). Conferencia llevada a cabo en la Asociación de Ingenieros del ICAI, Madrid, España. pp. 11-18. Doi:

http://www.sea-acustica.es/fileadmin/publicaciones/revista_VOL36-12_03.pdf

- Lazos, E. A. (2020). *La elección vocacional del músico independiente en la época postmoderna* (tesis de grado). Universidad Autónoma de Entre Ríos [UADER], Facultad Humanidades, Artes y Ciencias Sociales [FHAyCS], Paraná
- Lidz, T. (1980). *La persona. Su desarrollo a través del ciclo vital*. Barcelona: Editorial Herder
- Liebert, R. M., y Liebert, L. L. (2000). *Personalidad, estrategias y temas*. Madrid: International Thomson
- López Rodríguez, M. (2010). Factores determinantes en la construcción del mito del artista. *Seminario Periódico del Grupo ACIS*. Obtenido el 15 de junio de 2019: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/acis/docs/20100609_lopez_mito_del_artista.pdf
- López-Cano, R. (2018). *Música dispersa; apropiación, influencias robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books
- Machillot, D. (2021). Los estereotipos sobre los músicos en Guadalajara: La percepción de los profesionales de la música y la incidencia en sus carreras. *Sincronía, Revista de Filosofía, Letras y Humanidades*, XXV (80), pp. 706 - 736. Doi: 10.32870/sincronia.axxv.n80.31b21
- Martí, E. (1992). *Aprender con ordenadores en la escuela*. Barcelona: ICE-Horsori
- Martínez, P. y Torres, H. (2011). La música y la personalidad: factores sociodemográficos y culturales relacionados. *Revista Chilena de Neuropsicología*, 6(2), 118. Doi: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5753730>
- Miyara, F. (2001). El sonido, la música y el ruido. *Revista Tecnopolitan*, N° Marzo-Abril [en línea], pp. 1-5. Doi: <https://www.fceia.unr.edu.ar/acustica/biblio/sonmurui.pdf>
- Morán Martínez, M. C. (2009). Psicología y música: Inteligencia musical y desarrollo

estético. *Revista Digital Univesitaria*, Vol. 10, N° 11. Doi: <http://www.revista.unam.mx/vol.10/num11/art73/int73.htm>

Müller, M. (2001). *Descubrir el camino. Nuevos aportes educacionales y clínicos de orientación vocacional*. Buenos Aires: Bonum Editorial

Navarro Solís, J. L. (2017). Pautas para la aplicación de métodos de enseñanza musical desde un enfoque constructivista. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 19(3), pp. 143-160. Doi: <https://doi.org/10.24320/redie.2017.19.3.675>

Ormrod, J. E. (2005). *Aprendizaje humano* (4ta. edición). Madrid: Pearson Educación, S.A.

Pérez, G. C. (2014). Talento, salud y conexiones en músicos europeos – siglos XVIII y XIX (análisis cualitativo en ATLAS – TI V5). *Revista de Investigación Psicológica*, N° XI, pp. 67-73. http://www.scielo.org.bo/pdf/rip/n11/n11_a05.pdf

Porto Costa, C. y Abrahão, J. (2004). Quando o tocar dói: um olhar ergonômico sobre o fazer musical. *Per Musi, Belo Horizonte*, N° 10, pp. 60-79. https://www.researchgate.net/publication/239593026_Quando_o_tocar_doi_um_olhar_ergonomico_sobre_o_fazer_musical

Rascovan, S. (2016). *La orientación vocacional como experiencia subjetivante*. Buenos Aires: Editorial Paidós

Real Academia Española (2019). *Diccionario de la lengua española*. 23ª ed., versión 23.3 en línea. Consultado el 10 de Mayo de 2020. <https://dle.rae.es/talento>; <https://dle.rae.es/talento?m=form>

Rodríguez-Luño, Á. (1983). La virtud moral como hábito electivo según Santo Tomás de Aquino. *Persona y derecho*, 10, pp. 209-234. <https://hdl.handle.net/10171/12057>

Rojas Betancur, H. M. y Santander Dueñas, C. I. (2020). El apoyo familiar y la pérdida de la autonomía de los jóvenes universitarios. *Revista de la Educación Superior [RESU]* 195, 49, pp. 21-34. Doi: <https://doi.org/10.36857/resu.2020.195.1249>

- Rubinstein, L. (1989). *Antología de la Psicología Pedagógica y de las Edades*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación
- Sacks, O. (2010). *Musicofilia: relatos de la música y el cerebro*. Barcelona: Anagrama
- Small, C. (1999). El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. *Revista Transcultural de Música*, Vol. 4, pp. 1-16. <http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm>
- Stenger, J. (2015). *Lesiones musculoesqueléticas asociadas a la interpretación musical: Su comprensión y clínica. Una exploración situada en la psicología* (tesis de grado, monografía). Universidad de la República, Facultad de Psicología, Montevideo
- Taruskin, R. (2005). Oxford History of Western Music. *Oxford University Press*, 2, pp. 1-24
- Tatarkiewicz, W. (2002). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Sexta Edición*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Torcomian, C. y Sánchez Manzano, A. (2017). *Creencia sobre talento y aprendizaje en estudiantes de música*. IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIV Jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología – Universidad de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires. <https://www.academia.org/000-067/543>
- Tortosa, F. R. L. (2015). *Relación de aptitudes musicales, intelectuales y rasgos de personalidad e identificación del talento musical en escolares de diez a doce años* (tesis doctoral, Universidad de Murcia). Fundación Dialnet. https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=127080&fbclid=IwAR1D3aELxeFadhqd82jFBJ_EKvjdT4sJdY58C14yJNL7mrXDOLWobTz_q6k
- Urbina Ramírez, S. (1999). Informática y teorías del aprendizaje. *Revista Pixel-Bit, de Medios y Educación*, 12, pp. 87 - 100
- Vera Salazar, C. y Vera Salazar, N. (2006). ¿Quiénes son los estudiantes talentosos?.

Revista Varona, N° 42, pp. 39-43. Universidad Pedagógica Enrique José Varona. La Habana, Cuba. <https://www.redalyc.org/pdf/3606/360635561007.pdf>

Vygotsky, L. (1995). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Editorial Crítica

ANEXO

A. INSTRUMENTOS ADMINISTRADOS

ENTREVISTA AD HOC



GUÍA DE ENTREVISTA

"Historias de vida de Músicos Profesionales"

Fecha: _____ Hora: _____
Ciudad: _____
Entrevistador: _____
Entrevistado(a): _____
Edad: _____
Profesión: _____

Modalidad: [VIRTUAL | PRESENCIAL]

INTRODUCCIÓN

Para cada entrevista establecida, se tendrán en cuenta los siguientes ítems:

- Favorecer y establecer un vínculo flexible, dinámico y positivo para el contacto inicial con el entrevistado. Conversar sobre asuntos sociales, que permitan relajar el primer contacto.
- Descripción general del proyecto, como los propósitos, los motivos por los cuales son seleccionados a la entrevista y los fines con que se utilizarán los datos.
- Explicitar el encuadre del encuentro: Las condiciones del vínculo entrevistado-entrevistador, las condiciones del consentimiento, la confidencialidad de los datos, las características de la entrevista y la duración aproximada.

ACLARACIÓN: Las entrevistas, al ser semidirigidas, también estará abierto a nuevas preguntas, dependiendo de aquello que es considerado por el mismo entrevistado.

Una vez establecido el campo de entrevista, se procede a desarrollar la consigna general junto con las preguntas pertinentes:

"A partir de este momento [Nombre de entrevistado], nos enfocaremos en las diferentes dimensiones que han construido tu historia como músico; me gustaría que me cuentes, en lo mas detallado posible, cómo surgió tu historia profesional como músico"

PREGUNTAS A DESARROLLAR

1. Generales

- ¿Cómo desempeñas, actualmente, tu labor en la música?
- ¿Cómo fue tu trayectoria como Músico, hasta entonces?
- ¿Te has desarrollado profesionalmente sólo en la ciudad de Paraná?
- ¿Qué experiencias recuerdas de tu trayectoria?
- ¿Podrías mencionar alguna anécdota o algún acontecimiento en tu recorrido profesional?

2. Complejas

[Según su actividad] ¿Cómo llevás a cabo tu actividad de componer/dirigir/interpretar/etcétera?

¿Cuándo consideras que fue tu comienzo como músico profesional?

En lo que es ejecutar o realizar la actividad, ¿Se encuentra algún miembro de tu familia que estuvo o está relacionado a la música?, ¿Fuiste el primero de ellos? / Aunque no supieran sobre música, ¿Han podido demostrar el mismo interés en este arte, tal como lo siente usted?

¿Recuerdas algún hecho, o alguna persona en especial, los cuales te han sido inspiradores en tu elección como Músico?

¿Cómo ha sido tu educación musical, hasta entonces?, ¿Este estudio tuvo inicios en la universidad, o son anteriores?

¿Tenés conocimiento acerca del "Oído Absoluto"?, ¿Notaste que en tus años de estudio y dedicación, el "oído absoluto" era un elemento necesario?

3. Sensibles

¿Cuáles fueron los medios o caminos que consideras que sirvieron como fuente de motivación, para desempeñarse como Músico Profesional?

¿Cómo fue tu relación con los profesores de enseñanza musical?, ¿?

¿Qué tan importante consideras que es el vínculo alumno-maestro? ¿Cómo recuerdas que fue tu relación con profesores de enseñanza musical?

¿Tuviste algún profesor, del cual su acompañamiento educativo posibilitó tu crecimiento profesional?

Recuerdas sí, a consecuencia de tanta práctica, tuviste alguna dolencia física o de índole psíquica [estrés / apatía / irritación]?

¿Recuerdas tus primeras presentaciones como músico?, ¿Recuerdas cómo se dieron?

Ante las presentaciones que has realizado, ¿Cómo te has sentido cada vez que estuviste frente a un público?, ¿Fueron momento que lo has podido disfrutar?, ¿Alguna de estas situaciones, pudieron provocarle gran estrés o ansiedad?

En tu recorrido profesional hasta entonces, ¿A menudo te sentiste valorado por los demás, en cuánto a tus actividades laborales / en cuanto a una remuneración esperable?

4. De cierre

Si tuvieses que hacer una valoración propia, ¿Cómo verías tu trayectoria como Músico Profesional, hasta entonces?

OBSERVACIONES FINALES

Una vez desarrollada las preguntas, y con la necesidad de dar el encuentro por finalizado, se tendrán en cuenta los siguientes puntos:

- Preguntar al entrevistado, en caso de querer agregar algo más, o responder ante alguna duda surgida.
- Agradecer por la voluntad y disponibilidad en participar en la investigación, explicando nuevamente los procedimientos de análisis de los datos recolectados.
- Insistir en la confidencialidad o posible participación futura.
- Recordar la posibilidad de conocer los resultados obtenidos de la investigación.

B. CONSENTIMIENTO INFORMADO

MODELO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO UTILIZADO



CONSENTIMIENTO INFORMADO

“Estoy en conformidad de responder a las entrevistas biográficas sobre la temática *Historias de vida de músicos profesionales*. Los datos obtenidos serán utilizados con fines exclusivamente de investigación, dentro del Trabajo Integrador Final para acceder a la Licenciatura en Psicología, en la Pontificia Universidad Católica Argentina – UCA Paraná, en propósito de estudiar las *“Dimensiones implicadas en la historia de vida de músicos profesionales en la ciudad de Paraná”*, llevada a cabo por Marcos Nahuel Altamirano, y dirigida por Lic. Jorge Nicolás Abud.

Esta investigación se llevará a cabo en los ámbitos más adecuados, de acuerdo al desarrollo de la misma, con una cantidad de uno a tres (1-3) encuentros, dependiendo a lo obtenido en el espacio.

Estoy en conocimiento de que los datos tendrán un tratamiento absolutamente confidencial, del cual no posee riesgo alguno ante mi persona, con la libertad para abandonarlo de no ver conforme mi participación, y con la posibilidad de preguntar al investigador ante cualquier interés por los resultados obtenidos una vez finalizada”.

Firma: _____

Aclaración: _____

D.N.I.: _____



CONSENTIMIENTO INFORMADO

Estoy en conformidad de responder a la entrevista biográfica sobre la temática *Historias de vida de músicos profesionales*. Los datos obtenidos serán utilizados con fines exclusivamente de investigación, dentro del Trabajo Integrador Final para acceder a la Licenciatura en Psicología, en la Pontificia Universidad Católica Argentina – UCA, en propósito de estudiar las *“Dimensiones implicadas en la historia de vida de músicos profesionales en la ciudad de Paraná”*, llevada a cabo por Marcos Nahuel Altamirano, y dirigida por Lic. Jorge Nicolás Abud.

Esta investigación se llevará a cabo en los ámbitos más adecuados, de acuerdo al desarrollo de la misma, con una cantidad de uno a tres (1-3) encuentros, dependiendo a lo obtenido en el espacio.

Estoy en conocimiento de que los datos tendrán un tratamiento absolutamente confidencial, del cual no posee riesgo alguno ante mi persona, con la libertad para abandonarlo de no ver conforme mi participación, y con la posibilidad de preguntar al investigador ante cualquier interés por los resultados obtenidos una vez finalizada”.

¡Gracias por tu participación!

Datos de contacto

Marcos Nahuel Altamirano, Estudiante universitario
UCA Paraná – Facultad “Santa Teresa de Ávila”
marcosn_altamirano@hotmail.com

C. MATRIZ DE DATOS

ENTREVISTAS SEMIDIRIGIDAS

Emanuel

Primer entrevista

Entrevistador: [La entrevista inició con los datos iniciales de presentación, junto con una breve descripción de qué se propone investigar y quiénes son los “músicos profesionales” a considerar en las muestras; luego de lo dicho, el entrevistado dió comienzo a sus respuestas]

Bueno, justamente esto de definir bien el marco teórico de las personas a entrevistar, ya cuenta de una línea bien gris, digamos, que tiene un poco el oficio de ser músico; no hay muchos músicos que se desenvuelven de aspecto profesional, y no necesitan estudios formales. Y eso a veces también juega un poco en contra, a veces incluso, para nuestro propio trabajo, para los músicos que sí estudiamos, o que tenemos cierta formación o cierta experiencia. Porque... porque bueno, no es como un colegio, ¿No? En el caso de Psicología, que regula los costos, los honorarios y las prácticas.

Entonces a veces se vuelve como algo un poco... complicado. De hecho, uno lo vé que, en la provincia, muchas veces la gente participa de llamados así, de propuestas artísticas y culturales de la provincia, incluso hasta de la municipalidad, a veces son gente amateur; en el sentido de que hay gente que no tiene formación académica, ¿No? [Asiento]

Y eso también acusa a otra cosa, que la formación académica, hasta qué punto también es... trascendental también, para dedicarse a la música en este lugar, en Argentina, en el hoy por hoy, o en Sudamérica, que esto supone más lejos. Un tema bien complejo.

Entrevistador: [Se procede a esclarecer sobre la dinámica de la entrevista, junto con la confidencialidad de los datos]

No te preocupes, está súper bien. Yo te agradezco igual que hayas pensado en mi persona, aunque no sé bien cómo llegaste a mí, para entrevistar.

Entrevistador: Y me parece interesante que vos, nacido en Argentina no sos, ¿No?

No, no. Soy de Chile. Soy chileno.

Entrevistador: Por eso mismo, me pareció mucho más enriquecedor el trabajo tener en cuenta alguien que no es oriundo de acá, y que pueda darme un punto de vista distinto, que quizás otros pertenecientes de la región no me lo pueden decir. Y por otro lado, como sabía que estás en la interpretación en guitarra, me parece también interesante.

Sí, Sí. Bueno... yo ya estoy acá hace 14 años, en Argentina. Llegué en el 2008. Venía a estudiar guitarra con E. Puntualmente vine a estudiar con él. No me importaba la institución, no me importaba el tipo de alcance del título, en ese momento, viste. Entonces, bueno, soy como un ejemplo de varias personas que vinimos en la misma instancia, digamos, buscando a E, ¿No? A esta figura así, grandilocuente de la guitarra en el mundo, de la guitarra solista, en la guitarra clásica. Y enterarte, como extranjero, que se desenvuelve en un ambiente académico, en Argentina, donde la educación es de acceso libre y gratuito como súper potente, para uno que no es de acá. O sea, mencionar que un maestro así enseñe “gratis” -porque no, no es que sea gratis-.

Entonces, eso... me motivó a venir acá, a seguir mi formación, con un maestro como él.

Entrevistador: *Y, ¿cómo fue que llegaste a encontrar a la figura de E, para venir a estudiar con él?*

Sí, mira: Yo estudié en la Universidad de Chile, en Santiago, en el conservatorio nacional. Y, bueno, llevaba unos años estudiando ahí, y estaba becado y toda esa historia, pero había un... tuve una complicación familiar, que hizo que mis estudios se “congelaron”, como se dice en Chile; o sea, que no los siga. Porque, bueno, hubo una complicación con el costo. Pagaba la mitad igual y todo, era accesible; pero, en ese momento, mi familia no me podía ayudar, yo era bien chico. Y bueno, estuve estudiando de manera particular un par de años con un maestro chileno, pero que estudió en Bélgica, y siempre [estuve] con la idea de irme de Chile, por la dificultad que presenta el país en distintos aspectos educativos.

Y bueno, justo yo tocaba, tocaba en un proyecto, con dos personas más. Uno es un guitarrista de la Universidad de Chile que se llama R, que ahora vive en España. Y el otro era un graduado también de la Universidad Católica, que son como los dos centros más fuertes en Chile para estudiar interpretación. Teníamos un trío, y bueno, justamente R me habla de E; yo lo ubicaba... ¡Pero nunca pensé que daría clases! Por eso, como E es una figura muy representativa de la guitarra. Y es como de estos maestros así, fuera de Argentina ¿No? -Bueno, acá, en la misma Argentina- Pero es como de estos maestros emblemáticos, que uno nunca cree que da clases porque viven viajando, viven tocando. Es raro que estuviese en Latinoamérica, en Sudamérica, puntualmente en Argentina.

Entonces bueno, este amigo me facilitó los contactos de E, el mail. Le escribí, y se demoró unos buenos meses en responderme [risas]. Pero, bueno, eso gatilló que me venga, eso que le escribí en 2007. Y el 2008 vine para acá, y tenía el examen de ingreso, que en esa época se daba. Quedé, empecé mi formación con él y estudié la tecnicatura, que era la carrera que había en ese momento, la licenciatura comenzó en 2015 [asiento]. Entonces, en ese proceso de estudio, pude absorber bastante de su escuela, de su manera de ver la guitarra, la música; y también pude viajar mucho, concursar y bueno, tener reconocimientos. A veces no me iban bien también, pero bueno, la experiencia; y bueno, pude conocer varios países en ese momento, tocando también. Estamos hablando de que era otra Argentina, había otras posibilidades. Bueno, yo mismo, me fue bien en algunos concursos, entonces tuve dinero como para poder después mover más.

El 2014 fue el primer año que fui a Europa, y eso fue muy bueno, muy bueno. Y estando ya en Europa, fui aceptado también en la maestría de la escuela de música de Cataluña. Y bueno, por cuestiones así, entre suma y resta, entre la cuestión económica, y la familia... el 2015, se abre la licenciatura acá, E me dice “mira, es importante que haya alguien que toque en la carrera, para que, cuando se reciba...”. Entonces eso gatilló de que me quedase acá; y además, en ese momento justamente, se abrió la posibilidad de que empiece a dar clases también acá, en la institución, en el nivel superior como 'correpetidor', acompañando a cantantes de canto popular, que era una carrera nueva.

Entonces, bueno, también te va como apuntalando. Tener un ingreso fijo, institucionalmente regulado. Yo antes, siempre daba clases particulares, y si bien es cierto que siempre tuve muchos alumnos, es un ingreso más informal. Entonces, bueno... eso abrió como una posibilidad para que

yo trabaje acá en la escuela; y en los concursos de nivel medio de docencia, quedé por concurso también, y ahí tomé horas de guitarra.; y después, me fueron ofreciendo otros espacios curriculares dentro de la misma institución, por mi mismo trabajo.

He estado acá, digamos. He podido viajar, y todo -salvo los años de la pandemia-. Y bueno, he estado haciendo una vida de docente. Si bien es cierto, no estudié docencia, pero si me desenvuelvo en eso, y de tener una vida musical, digamos, que insisto: Con la pandemia se frenó bastante.... bastante.

De hecho, me había ganado un proyecto para volver nuevamente a Europa. Yo fui el 2016 también, a dar conciertos en algunos países. Y tenía un proyecto que me había ganado también, para ir el año 2020. Y bueno, justo vino la pandemia y se canceló todo, y fue como un... bajón, ¿No? Porque tenía que tocar en España, y en Francia de vuelta y... bueno, es como que eso me obligó un poquito a estar un poco más acá, y relacionarme más laboralmente con Paraná, esa fue la situación.

Pero bueno, esa es la respuesta. E es una figura muy importante, dentro del mundo de la guitarra clásica... muy importante. Yo creo que acá en Paraná, si bien es cierto, hay cierta conciencia de lo que significa, pero no sé si... Tan cabalmente. Es muy loco eso, porque uno habla con un maestro, muy reconocido. E es un maestro para ellos, y estar acá, que uno entra en la escuela y lo vea, como...

Entrevistador: Como un profesor más entre los demás.

Exactamente. Que, de hecho, ¡Lo es! ¡Es un profesor más!, ¿No? Pero es muy loco, porque es un maestro, realmente a otro nivel, digamos. Bueno, de hecho fué quien formó a todos los profes que están acá, a todos nosotros. Esa es la respuesta.

Entrevistador: Bueno, quizás para empezar, lo que nos podríamos enfocar, en este momento, es hablar sobre distintas características que estuvieron presentes en tu historia como músico [asiente]. Por ejemplo, me gustaría que me cuentes, con los detalles que quisieras tomar, cómo surgió tu historia profesional como músico.

Bueno, en realidad, eso se remonta a cuando era mas niño. puntualmente, yo entré al conservatorio de la universidad, a los dieciséis años... diecisiete, recién cumplidos.

Y bueno, hice un proceso de estudio ahí. la verdad, era bastante ignorante, en relación a lo que es la vida musical, porque bueno, vengo de una familia bastante humilde. El centro del mundo simbólico de mi familia no... no estaba el hecho de estudiar música. Nunca tuve ningún problema con respecto a eso, la verdad es que siempre me apoyaron; siempre fui buen alumno, entonces pude haber estudiado otra carrera, si quisiese. Pero bueno, mi madre tenía como una cosa fija de apoyarme, en lo que yo quiera ser.

Y bueno, empecé a estudiar guitarra -como te contaba-, en la universidad de Chile. Después, me entrené con un profesor ahí, que quiero mucho, para ingresar porque no sabía leer música ni nada. Y, al cabo de un mes y medio, aprendí a leer música, armé el programa. Y de los veinte que nos postulamos, quedamos cinco.

Y yo tocaba de oído antes, Marcos. Entonces, era como... bueno, ni sabía que se dejaban las uñas para tocar la guitarra, de ese nivel de ignorancia. Entonces, aprendí un montón de cosas, con ese profesor y bueno, empezó ese proceso de estudio, que fue muy bueno.

Después, ese par de años, de forma particular, con otro profesor. Y hasta que me vine acá, con E. Y bueno, ahí sí fue como un momento de estudio bien intenso, digamos. Estudié mucho, organicé mi trabajo, de tal manera de poder tener tiempo para tocar y... porque, quizás, lo más difícil del oficio, o de la profesión de ser instrumentista, es que requiere mucho tiempo de estudio. Una dedicación muy fuerte, digamos. Sobre todo en una etapa de formación primera, donde tendrías que ver tener, además de mucha disposición. También mucho orden, de hacer un plan técnico, de un repertorio.

Entonces, bueno, yo venía con mucho entusiasmo a estudiar, y E fue un maestro -todavía lo es, de hecho-, que me entusiasma mucho. Y que, no sé, me da clases un lunes, y me veía el martes. "Venite a clases de nuevo", y ya tocaba otra obra. O sea, en el primer año dí obras de Bach, me acuerdo. Dí muchos repertorios, muchos. Y la armé en primer año, y me fue muy bien; y que son de alto rendimiento. Hoy en día, las rinden en 4to o 5to año los chicos; yo, en primer año, estaba rindiendo esas obras [asiento].

Tenía muchas ganas, entonces... se me mezcló como... el hambre y las ganas de comer, no sé, una cosa así [risas].

Entrevistador: Estabas motivado, diría.

¡Muy motivado, sí! Y los profes también, entonces, como la cátedra acá te permite tener clases con E siempre, y después con otro profesor, cada cuatrimestre. Tenía clases con un profesor, y después había otro, que había ensayado una obra que yo también estaba practicando, también tenía con ese. Entonces, era como muy... muy, muy insistente, digamos. Ver a tu alumno que siempre está casi en todas, re pesado [risas].

Después, organizamos conciertos, con P, que eso nos organizamos unos años. Con M también, que se sumó después, y L. Pero todas las audiciones de estudiante, las organizamos nosotros. Era como una cosa de... era una época linda, en la escuela de música. Había compañeros que se dedicaron a otras músicas, que son muy buenos músicos. Pero era una época muy, muy bonita, donde se estudiaba mucho la guitarra acá. Y coincidimos así en Buenos Aires, que hay seminario en Bolivia: "Eh, vamos a Bolivia!, ¡Hay un concurso allá!" Y juntamos los mangos -te insisto, era otra argentina también, ¿No?- Pero... No es que nosotros tuviésemos plata, sino que la conseguimos de alguna manera. Entonces, ese entusiasmo se vivió, digamos, en una época.

Entrevistador: Bien. vos me habías dicho, que en tu familia, en sí, no había ninguno que tenga antecedentes con la música. Más allá del simple escuchar, nomás...

Sí, exactamente. Y "escuchar", porque tampoco es que tenga una familia muy melómana. Yo nací en un barrio muy humilde en Santiago, y la verdad que todo ese mundo simbólico que significa hacer música, no sé. Hay un profesor de la escuela primaria, el de música, que inspiró eso también; teníamos una banda, cuando éramos chicos. De hecho, yo siempre que voy a Chile, lo visito. Mañana, justo, me pidió una charla para sus alumnos, que lo vamos a hacer vía online. Es alguien muy importante para mí también, ¿No?

Pero no es que él me dijera "tenés que estudiar guitarra", sino al hecho de hacer música. Era eso, Marcos. Entonces, era hasta casi inocente un poco, como llegué a ser músico. Después de eso uno lo dimensiona, lo que significa, las posibilidades. Cuando uno se pone a pensar: "Mira los países que he conocido, tocando la guitarra", o sea, uno crece un poco más y se da cuenta de adulto, "¡mira las cosas que uno logra!". Por seguir un sueño, quizás; obviamente, forzado, ordenado. Te insisto, de alguna manera, ¡Es talento eso!

O sea, es dedicación, en realidad [asiento]. Más allá de la facilidad que uno puede tener, es plena dedicación. Y bueno, está el chiste de la familia, "¿Y de donde saliste músico, vos?" Porque es raro, digamos.

Entrevistador: Entonces, recordando un poco al profesor de la primaria [asiente], ¿Lo tomarías como un 'modelo', para lo que sería tu elección futura en la música?

Lo tomaría como... más que un modelo, digamos per se, como una figura que me contuvo mucho. Me contuvo mucho, a través de la música. Él nunca insistió en que uno tenía que ser músico, en que tocara -de hecho, yo ya tocaba, incluso, hasta más cosas que él en la guitarra-. Él

era profesor de música; sabemos que los profesores de música tienen un conocimiento más amplio del lenguaje musical, y menos específico de los instrumentos, sea cual sea [asiento]. Entonces, yo ya tocaba solo, lo que a él le costaba, siendo un niño. Entonces, no era tanto por ahí, sino más bien... por el hecho del encuentro. Por el hecho de las posibilidades del encuentro con otros pares; el hecho de tocar, representando a la escuela en ese momento, y en distintos lugares. Entonces, él era muy, muy profesor, era muy docente; o sea, terminamos de tocar y nos llevaba en auto, yo vivía a una hora y media del lugar, de donde estudiaba. Entonces, a las diez de la noche te iba a dejar, ¿Viste? [asiento] Esos gestos, con un nene de doce años, de trece.

Por eso, le estoy muy agradecido. Por eso, siempre que puedo lo visito, le hablo, le pregunto cómo está. Y él, bueno, siente como mucho orgullo, porque... de esa camada, hay una compañera que estudió saxo -que hace jazz-. Y yo, que bueno, estudié guitarra, estuve en el conservatorio, me vine con E. Entonces, él se siente muy "chocho", ¿Viste?

Entrevistador: Siente que ha hecho un buen trabajo.

¡Claro, si! Exactamente.

Entrevistador: Vos me habías dicho, también, que hacías música de oído, hasta cierto punto [asiente]. Por lo menos, en los inicios, ¿Considerarías que el oído, el oído absoluto, es un aspecto elemental, para el músico?

No necesariamente. Oído absoluto es cuando una persona tiene la capacidad, bueno, de escuchar cualquier sonido -incluso cualquier ruido-, y saber que altura determinada tiene. Por supuesto que es una facilidad, a la hora de lo que es la percepción auditiva, pero no condiciona eso, creería yo, a una persona. Por supuesto, hay que tener, alguna manera, cierta vocación, quizás. O cierto interés, cierto empuje; y creo que, por ahí, el aspecto lúdico de tocar de oído, era algo que uno alimenta por sí mismo.

Quizás, yo veo ahora que doy clases, en nivel medio, que son más chiquitos, y comienzan ya como... con el contacto con una institución, que a veces les falta esa "hambre", viste. De no parar hasta que no saquen una canción, que uno tenía cuando era chico. De hecho, lo hablo con colegas, a veces; es como, saber la partitura, o más o menos podés codificar eso, pero... hay algo en el lenguaje, como intrínseco, que quizás va un poco más allá, de querer tocar, de querer hacer música. Creo que eso fue beneficioso, en mi caso, cuando era chico; era de esas personas típicas que... -te insisto-, no me paraba hasta que no sacaba una canción, que veía a alguien que tocara super bien la guitarra, le veía a los dedos: "Uh, ¡Mirá qué acordes!", y después iba y los metía a donde yo quisiera, probaba, ¿Me entendés?

Entonces, cuando entré a estudiar, para mí era como codificar algo que yo ya sabía como de oído. "Este es el relativo menor, ¡Y, si!", porque se parece a los acordes, era tan obvio. Pero no sabía que se llamaba 'relativo menor', por ejemplo; o, también así, me enteré que eran las "terceras", los intervalos y todo eso.

Entonces, creo que un poco fue esa, la experiencia.

Entrevistador: Me interesaría saber cómo fue tu experiencia, haciendo más músicas pertenecientes a la región de Argentina [siente], y el hecho de poder volcarlo en otros lados, si es que pudiste volcar también músicas pertenecientes más a tus orígenes.

Hay un dicho, viste. Hay un dicho, que E siempre lo acunó; y siempre lo decía, desde que uno empezó a estudiar. Nos decía "no hay que venderle naranjas a los paraguayos" -ya en una época en que uno empezó a tocar más-, y lo decía, en relación a esto: Por ejemplo, en uno de mis primeros viajes que hice a Europa, no fui a tocar música europea. O sea, estudié Bach, toqué Bach -como para darte un nombre de un compositor-; pero no para ir a Alemania, a tocar Bach.

Entonces, cuando yo fui a Europa, si fui con un repertorio sudamericano; no tanto argentino -o sea, hacía obras argentinas pero, más que nada, sudamericanas-. Entonces, ahí ponía músicas chilenas, músicas del Brasil. También con cierto 'filtro', no eran piezas necesariamente de carácter, no eran piezas folklóricas. Pero si con alusiones, ya sean rítmicas o armónicas, o fusión, de lo que es el lenguaje musical que nos representa, digamos: Esta cosa "transcultural" así, de ser sudamericano, de esta herencia europea. Yo soy de descendencia mapuche, y como que estudié guitarra clásica; pero a la vez, puedo estar en una guitarreada en un asado, y 'orejearte' en una canción y seguirte... y eso creo que es la riqueza que tenemos los músicos, nosotros acá, en Sudamérica. Creo que esa es una riqueza muy fuerte, que no se vé en Europa.

En Europa, encuentras gente que toca muy bien la guitarra, con un estudio muy serio; pero no con esa versatilidad que tenemos nosotros. Aunque esa misma versatilidad, a veces, nos juega en contra. Porque ellos pueden lograr resultados de limpieza, por ejemplo, o de discursos musicales mucho más acabados, que nosotros mismos; que tiene que ver con esta mezcla también, en el mismo entorno. En Argentina, puntualmente, hace unos años que la guitarra viene un poco para abajo, en términos de trabajo. Cada vez hay menos conciertos, y cada vez la guitarra popular toma más caminos, o toma más espacios -que es una cosa que me parece muy bien, para los demás, ¿No?- Pero, me refiero, que cada vez se estudia menos la guitarra solista. Y de hecho, la experiencia que tienen los chicos acá la he visto bastante, cuando hice la inscripción, con M. Veía como, a veces, el mundo simbólico de los chicos no conocían cómo suena una guitarra sola, venían con guitarra eléctrica a estudiar guitarra. Y ya, es como si hubiera un fuera de foco un poco más fuerte.

Creo que la gran ventaja que tenemos, además de esa versatilidad, es un lenguaje propio; entonces, cuando uno va como músico, fuera de esta esfera, es muy bueno, ir con un lenguaje propio, pero hay que trabajar muy bien también, para... que esté "a la altura", de lo que se pide, en ciertos escenarios. Convengamos que, no es que se haga 'balacera' en Europa, pero si hay muy buenos guitarristas. Y de alguna manera, es... porque si uno toca allá, es como que tenés que ser muy sólido también. Te pueden pedir una chacarera, por ejemplo, y eso tiene que estar super bien tocada, super clarita. No sé si me explico: No se negocia nunca, en estas instancias, el trabajo técnico y musical que tiene que haber detrás.

Y creo que eso mismo, se logra por estudiar otras músicas también, ¿Viste? No es casualidad que en la formación en guitarra, todavía sean como piedras angulares, ciertos compositores del Siglo XIX, porque, justamente, esa música te exige -a vos, como guitarrista-, ciertos dominios técnicos musicales. Después, claro, si lo volcás en una zamba, por darte un ejemplo, vuela.

Segunda entrevista

Entrevistador: Del anterior encuentro, no habíamos llegado a grabar todo lo que habíamos dicho; pero era esta cuestión, que hablábamos de "*quiénes serían los músicos profesionales*", en base a mi tesis, y quiénes son realmente, por lo menos, en Argentina. Vos habías comentado esto es cuestión de que... en materia de políticas públicas, se selecciona mucho a los músicos 'amateurs', o aquellos que no se han preparado profesionalmente, y ustedes como que quedaron quizás... un poco al margen, ¿Vos te gustaría ampliar un poco más la idea que pensabas?

Si, si. como no. Claro, ¿La línea, digamos, en cuanto a la música, no? La línea de demarcación es bastante difusa, que quizás no pasa en otros...

[Interrupción]

Te contaba que la línea de demarcación es bastante difusa, en relación al arte, en general; y bueno, la música no está exenta. Por ahí pasa en otros campos así de estudio, donde hay un colegio que define, bueno, a este profesional, este no, etcétera, ¿No? [asiento]. En la música eso no está. Si bien es cierto, hay varios organismos específicos, digamos: Sindicatos, el nacimiento del INAMU, hace unos años ya...

Entrevistador: SaDAIC, por ejemplo.

SaDAIC, que regula también. Pero, sobre todo, la creación del INAMU, el Instituto Nacional de la Música, como que se quiso, de alguna manera [con ese instituto], paliar eso. Ahora, ¿Qué sucede en esa institución? Hay mucha gente, digamos, que hace música, de manera profesional, y que no necesariamente estudió música en una institución.

Entonces, eso... no es que haya un problema. No es que la música sea, sí o sí, sine qua non; si no estudiaste son mal músico, no. Porque, generalmente, esa gente que no estudia en una institución, en general estudia mucho en su casa, con el instrumento, etcétera. Entonces, es un área, en donde esas cosas pasan muy a menudo -muy a menudo-. Y de hecho, hay caricaturas también de chicos que, con gente que estudia en una institución, por ejemplo, si está en un ambiente distendido y no puede sacar una canción de oído. Esto también pasa. Entonces como, bueno, que es muy raro, digamos. Entonces dan, o muestran luces, de un conocimiento que tiene que ver con el hacer.

Ahora, puntualmente -con lo que me decís vos-, en relación a la gestión específica de Cultura de Provincia, o de municipalidad; como esa línea es difusa, y como en todos los ámbitos de relación humana, generalmente los trabajos, o las cosas que se pueden hacer, se van hacer siempre en relación con alguien que uno conoce, digamos, o que tiene una cierta relación de amistad, de compañerismo, o quizás de una misma perspectiva de vida; o sea, hay muchas cosas que pueden ahí construir.

Entonces, lo que yo he visto, digamos, y no tan solo he visto yo, sino que lo hemos hablado con algunos colegas también; es que eso ha sido como el... factor preponderante, a la hora de hacer políticas culturales públicas, en la provincia y en la municipalidad, en la última gestión. Te estoy hablando hace 2-3 años [asiento]. Entonces, siempre es la misma gente, siempre la misma... que no es que sea malo y esté bien, digamos. Pero, es como la misma gente reiteradamente, entonces eso quita voz a otras expresiones.

Y, por lo demás, es este antecedente que te decían antes; que hay mucha gente que, por ahí lo hace de forma 'amateur', o incluso gente que todavía está estudiando. Entonces, por ahí, cómo se prioriza -y es totalmente entendible- la cuestión humana en cuanto a la amistad y todo eso, se

pierden otros valores que sean muy fuertes. O sea, yo te voy a dar un ejemplo, muy concreto: El año pasado, se hizo un homenaje a Piazzola -creo que el año pasado- [asiento]. Muy bonito, todo excelente, bárbaro. Y en Paraná, cuenta quizás con algo que... pocos lugares del mundo cuentan, es que tenés a un representante tocando Piazzola en el mundo, reconocido por su interpretación de esa música, ¡Y es E!

Yo no sé, no lo hablé con E, que le preguntaron si quería tocar o no. Pero, ¿Cómo no van a invitar a una persona referente mundial? Que, estoy seguro que E, bueno, por ahí tiene sus ocupaciones, una persona bastante ocupada; pero estoy seguro que él colaboraría, quizás, con eso; desde lo personal que lo conozco. O, por lo menos, él puede decir "mira, no, yo no puedo; pero está M, que grabó esta música y lo hizo muy bien".

Entonces, esas cosas llaman un poco la atención, ¿Eso, no? Como que al final... se pierden algunas cosas que son enriquecedoras e interesantes para la comunidad. Tomando en cuenta, además, de que la ciudad cuenta con una historia de guitarra muy fuerte, ¡Muy fuerte! Y eso no está visibilizado en ningún ámbito. Y eso hace, digamos, que de alguna manera también toqué las fibras de la misma institución, porque los mismos chicos que estudian guitarra no ven posibilidades laborales.

Entonces "bueno, me mate estudiando, pero, ¿Desde dónde nuestro ésto después?" Entonces, tocan en otra música también, o tocan guitarra eléctrica, que está genial que lo hagan. O sea, que el tema no es que no lo hagan, sino más bien, en que hay poca cabida laboral, quizás, para un montón de expresiones, viste [asiento]. Entonces, en vez de ser plural, cómo se predica, en realidad es bastante sectorial, ¿Viste? Esa es la verdad, es una apreciación humilde, desde mi punto de vista [asiento], con el que coincidimos bastantes personas, en realidad; eso le llama la atención.

Puntualmente, yo siempre he pensado que el músico, que quiere ser músico, no puede pensar en una ciudad. El escenario siempre va a ser el mundo, siempre. Si vos querés ser 'intérprete', no puede remitirse a sólo una ciudad. Pero llama la atención como, en una ciudad, no se valora algunas cosas que han pasado. Es como extraño, digamos. a mí me llama un poco de atención.

Entrevistador: Bien. Y en cuanto a tu persona, de a lo largo de tu vida fuiste, paulatinamente, formándote como músico; y, podría decirse, que formalizaste a la idea desde los diecisiete años para adelante [asiente], ¿Consideraste, por ejemplo, practicar otros ámbitos en el arte? ¿En otro ambiente, que no se dedique exclusivamente a la música?

¡Si, es fundamental! Si, si; claro que sí. creo que es... vital. Porque, cuando uno se dedica, en este caso, a la música, a una disciplina artística, uno se da cuenta del mundo simbólico que posee. Que siempre es un constructo, siempre va a ser un constructo. Por el ambiente, por la historia de vida de cada uno, por los maestros que te marcaron, etcétera. Por la educación recibida, sea en un ambiente institucional, o no. Y, cuando uno se dedica específicamente a una disciplina artística, el mundo simbólico, mientras más rico sea, mejor. De hecho, hay anécdotas muy, muy... curiosas, con respecto a eso. Por ejemplo, Claudio Arrau, fue un gran pianista del Siglo XX, a comienzos del siglo; él era un gran bailarín. Y claro, además de que le gustaba bailar, él decía que, para manejar el ritmo, o ser más preciso rítmicamente, es importante bailar...

Entrevistador: Como poder sentirlo en el cuerpo.

Sentirlo en el cuerpo, exactamente. Es una persona, que en los años '20, hacía yoga. También, él vivió en Alemania, entonces él hacía psicoanálisis, en ese contexto, digamos. Lo encontraba muy importante, y claro: Fue un chico, que a los 4 años, fue becado en Alemania. Era chileno, lo beco el presidente; y bueno, se fue con su madre, después su maestro falleció, cuando tenía 14 años. Queda 'en banda', y de ahí nunca más estudio con nadie. Y a los 28 años, recién ahí, hace su primer concurso, que lo gana sobrado.

Pero siempre tenía muchas inseguridades; entonces, bueno, habla de esto en algunas entrevistas, y en algunos libros, que hicieron en su nombre. Era un gran pianista. Y así, hay muchos ejemplos de músicos, super connotados, que aconsejan siempre, bueno, más allá de esto del mundo simbólico, también ser siempre 'estudiante' [asiento], sobre todo, los que dan clases. como "no perder eso", de hacer otra cosa...

Entrevistador: Como un entusiasmo por saber algo más.

Exactamente, un entusiasmo, estar en ese rol de estudiante, no necesariamente con la música, sino en cualquier ámbito, en clases de danza, clases de dibujo, o qué sé yo, viste. Cada persona buscará; yo, por ejemplo, practicaba yoga, hace un tiempo. Entonces, como que uno está en ese rol de estudiante, siempre. Y bueno, eso es muy enriquecedor; y por lo demás, también amplía tu mundo interno, enormemente -y, ¿Por qué no?- También hay otros músicos que han estudiando otra carrera después, o antes; hay varios ejemplos de aquello.

Ahora, lo que sí, siempre, es como que ser "músico" -o ser "intérprete", en este caso-, implica como una dedicación exclusiva al instrumento, en cierta etapa de tu vida. Entonces, es en esa etapa de la vida en donde uno tiene que abrazar muy fuerte el instrumento, la música; y claro, después que uno alcanza como "ciertos niveles", el instrumental, el técnico, etcétera, bueno ahí uno puede abrirse un poco más. Qué sé yo, la lectura también es algo importantísimo; uno ya medio que la conoce por hobby, porque a uno le divierte. Ver una buena peli... qué sé yo. Como que ese tipo de cosas, creo que son...

Entrevistador: Sí, como que la actividad pasa a ser un hábito más, dentro de lo cotidiano. Directamente, vas y lo hacés; y el hecho de no hacerlo, se vuelve extraño...

Exactamente, si... tampoco uno... o sea, yo soy una persona muy común, en realidad, ¿Viste? [asiento]. Pero bueno, me gusta, qué sé yo, por ahí... he visto series de Netflix, y esas cosas, por supuesto. Pero ya, es como que uno ya... busca cierto material, como.. no sé, me gustan ciertos autores de libros; a mi me gusta el vino, por ejemplo. No compro cualquier vino, sino, no compro. Es como, soy una persona un poco así [risas], ¿Entendés? No sé si de gustos exquisitos, porque tampoco me da el sueldo para comprarme [risas]; pero bueno, trato de elegir dentro de lo que puedo, digamos, ¿No? Son gustos [asiento].

Es muy curioso, porque, dentro de toda esa convivencia que uno tiene con los demás, también uno aprende un montón de cosas. O sea, me acuerdo de cuando me iba a clases de baile, así conocí un montón de gente, la pasas bien, es bonito, que sé yo [risas], también lo disfrutas.

Entrevistador: ¿Recordás tus primeras presentaciones, como "intérprete"?

Si, claro. eran... 'rasgadas' a fuego [risas], en el cuerpo, si.

Entrevistador: ¿Cómo te sentiste, cada vez que estuviste frente a un público? ¿Qué experiencia tuviste? ¿Has tenido situaciones donde te provocaron mucho estrés, o fue gestionada de alguna manera?

SI, si. Mirá, como te comentaba la vez pasada, yo comencé mi relación con la música de una forma bastante... 'amateur' -sino más bien, 'de oído', ¿Viste?-, como que, si hubiese tenido una guía, me hubiese venido bien, más allá de todas las personas que aparecieron en ese momento también, que eran amigos, algunos profes de música.

Ahora, cuando empecé a estudiar, la guitarra específicamente en la universidad, como que cambió un poquito el prisma, con la cuestión de la guitarra. La verdad que yo siempre disfruto de

tocar en público, siempre; pero, me ha pasado -sobre todo, en las primeras presentaciones-, que estaba super nervioso. Me acuerdo en la universidad que, como yo era becado también, entonces tenía que tocar; era como un compromiso. Me tiritaban las manos, nadie te preparaba para... en ese momento, mi maestra, de ese momento, no fué capaz de aconsejarme, o como lo haría yo quizás ahora, como: "¡Bueno, tranqui!, es una muestra", en el auditorio era, me acuerdo. Entonces...

Entrevistador: Como para poder aliviar las tensiones.

Exactamente. También me acuerdo, que en esa época, toqué en el teatro municipal de Santiago, pero eso fue por el liceo. Y eso lo disfruté bastante, porque toqué super tranqui, me acuerdo que, como no era un ambiente necesariamente guitarrístico, sino más bien, representando el liceo en el aniversario. Entonces, fue muy bonito, muy bonito...

Ahora, puntualmente, uno va creciendo, en la medida que va tocando. De hecho, la música misma crece, a medida que vos la vas mostrando. Vos podés tener una preparación técnica y musical con una obra, presentarla en público, y... a partir de eso, la obra empieza a crecer de una manera inexplicable. O sea, tiene una explicación, obvio; pero me refiero que, como que es bastante estrecho que avanza la música. No es lo mismo tocar, por ejemplo, una obra una vez en concierto, que a la quinta vez que la tocás. y la dejás llevar de otra manera, hay otra confianza, hay un camino recorrido. No es lo mismo tocar a los diecisiete años, que a los treinta. o sea, también uno se conoce, uno tiene sus propios rituales, hablando de esta cuestión también, de esta vinculación así [asiento]. Cada persona tiene sus propios rituales, hay gente que va al baño antes de tocar, cuando están muy estresados; hay gente que no habla nada, hay gente que lo habla todo. Hay gente que se siente siempre a estar con guitarra, hay gente que no.

Entonces, cada uno es un universo, yo creo que lo más importante es conocerse a uno mismo y, por supuesto, también trazar un límite, ¿No? Hasta qué punto es saludable algunas cosas, porque también he visto gente que sufre mucho tocando. Porque, una cosa es estar nervioso, tenso, no sé... "tengo un concurso", "tengo una presentación, va a estar el maestro viendo", por ejemplo, cosas que suceden; y otra cosa ya, es que te afecte a tu salud.

Nunca me pasó eso, nunca; lo que sí, he estado ansioso, por supuesto; o nervioso -sobre todo, en las primeras veces así-, me temblaban las manos, entonces perdía el control, y sentía que me salía agua de la nariz, ¡Y no tenía nada! Era solo una sensación. Y uno se va dando cuenta, se va relajando de a poco; y de alguna manera, la experiencia funciona como un colchón, que amortigua todas esas tensiones, que no es de uno... ni de nadie, en realidad; porque son cosas que van apareciendo, a veces tienen que ver con un contexto. Pero muchas veces, son cosas como... casi como que están en el inconsciente colectivo, ¿Viste? Como esto de tocar y, ¿Por qué te ponés nervioso para tocar? Si, al final, si llegaste a esa instancia, es porque podés hacerlo.

Entonces, cuando uno empieza a preguntarse sobre esas cosas, y cuando empieza a dimensionar que tocar -o mostrar el trabajo-, significa mostrar un 'proceso', también te cambia mucho la idea. Es decir, por más allá que uno haya estudiado mucho una obra, todos saben que es un proceso, de que la música, en realidad, no termina nunca. La única diferencia que hay, es que los grandes maestros entienden eso, y que su proceso es muy alto; o sea, hay un trabajo de profundización muy fuerte.

Y después, uno también toma conciencia de que uno no toca al cien por ciento; uno siempre toca al sesenta, setenta por ciento, siempre. Entonces, cuando uno toma conciencia de eso, lo que busca es que tu sesenta/setenta por ciento sea alto. O sea, yo toco al cien por ciento en mi casa, totalmente relajado; y pueden salir cosas fantásticas que, con público, siempre hay que ir controlando. Pero aún así, logras que el discurso fluya, que es lo que importa. Que el discurso musical, que es la historia que uno quiere contar y decir, puede sobreponerse a cualquier otra cosa. De hecho, me ha pasado en conciertos, a veces, de estar un poco tenso, que me mando una "pifia" y ya me relajo -como que, me equivoco en algún pasaje, piso mal una nota-, y bueno, ya está, me relajo; y es como que todo es distinto. Ahora, en un concurso, ya no es tan así; todo es mucho más medido, los 'fortes' los haces más 'piano'. Entonces, uno se va conociendo.

Y después, tocar con gente es super placentero, como cuando haces música de cámara, porque no depende de vos solo. Se comparte un poco más el discurso, entonces es mucho más... ¡Liviano!

Entrevistador: Si, no me voy a olvidar la vez que hice audición, para ver si estaba preparado o no para el cursado.

La audición, si. Te mato.

Entrevistador: Me liquido, si; no estaba hecho para esas cosas [risas].

Bueno, por ejemplo, esas son cosas que una institución da pie para aprenderlas mejor. O sea, por ejemplo, antes de una audición, mis alumnos tocan, mínimo, tres veces. Se escuchan entre sus compañeros. Llegan a la audición, con el nerviosismo de una audición, por supuesto, pero ya sabiendo como va a ser. Ahora, con la tecnología de hace unos años, se graban. Se ponen en situación de: "haber, ¿Con qué ropa vas a tocar?", con eso, incluso: "¿Con qué pantalón?, ¿O con [pantalón] de vestir?" Bueno, ¡Estudia con ese pantalón! Porque, después, cuando te veas ahí, capaz se te resbala la guitarra. Entonces, claro, esas son cosas que te las da la experiencia, ¿Viste?

Entonces, claro, los chicos ya llegan un poco más confiados. Tienen que ver con eso que te contaba antes; darles, quizás, el sostén que yo no tuve. Porque, a mi, es como que me tiraron... a los leones.

Entrevistador: Retomando eso, justo que lo trajiste a colación [asiente]; con la experiencia que tenés, y con la formación de intérprete y de docente, ¿Qué tan importante ves el acompañamiento del profesor al alumno, en este ámbito de la música?

Bueno. Bajo la visión que tiene una institución de enseñar el instrumento -y en este caso, interpretación, donde son clases generalmente individuales-, el rol de un maestro es fundamental. Un buen maestro puede hacer florecer una semilla, y un mal maestro puede generar mucha frustración.

Por supuesto, los medios han cambiado. Han cambiado también el lenguaje de comunicación, tomando en cuenta, no tanto de lo histórico, sino más bien de mi propia experiencia. Las clases, cuando yo recién comencé -que también comencé en Chile, otro país también-, como que... la forma de comunicar, era mucho más estricta. Me refiero a la 'forma', no tanto al contenido [asiento]. Y después si... creo que Argentina, en ese sentido, al tratarse también de una educación pública y gratuita, creo que la diferencia de status no está tan marcada, como pasa en otros países, en donde yo soy el profesor, y vos sos el alumno. Acá, digamos, eso funciona de otra manera, y eso creo que ha beneficiado, quizás también, la propia comunicación. Pero, a su vez, también ha hecho que se relajen otros ámbitos; entonces, es como que... siempre hay una por otra, digamos.

Volviendo al tema del maestro, yo creo que, la relación que se genera entre discípulo - maestro, por decir de alguna manera, está teñida por admiración, por la seducción, incluso; por esta cosa de que te muestra un mundo nuevo.

Entrevistador: Claro, por el lado de lo atractivo.

Exacto, por el atractivo, si. A eso me refiero. Como, bueno, justo a vos te gusta tocar la guitarra, por ejemplo, y tu maestro tocar super-bien la guitarra; te seduce, de alguna manera, con su propio trabajo.

Entonces, he visto mucho de que, un buen maestro, saca buenos alumnos; y que, un mal maestro, en el sentido de que es una persona que carga con muchas frustraciones, de alguna manera, eso traspasa a los chicos. Sobre todo, cuando son chicos, cuando son niños; eso se nota.

Yo he tenido la suerte de poder estudiar con buenos maestros, más allá de esa experiencia que tuve con esa profesora -que años después me pidió perdón, y todo-. Fue... he tenido suerte, digamos, de poder establecer una relación con mi maestro bastante enriquecedora, en un ida y vuelta, con el tiempo. Y bastante inspiradora, también. Entonces, en mi rol ahora, como profesor, trato de tener eso en cuenta, y de que la música también lo vaya atrapando, digamos; y como que, más allá de que sea después guitarristas profesionales o no... puntualmente hoy, por ejemplo, doy clase a nivel medio, no son chicos que van a ser músicos sino, más bien, es como una 'carrera vocacional' [asiento].

Pero bueno, yo sé que la música los va acompañar siempre. Eso es innegable, porque la música es un lenguaje que es... poderoso, digamos. Toquen una pieza de Bach, o toquen un chamamé, dá lo mismo, en realidad. Pero si a esa persona -en la guitarra, en este caso-, lo hace más feliz en su vida, en su tránsito... ¿Qué mejor?

Entonces, pienso un poco en esa lógica, viste. Más allá de que hay que cumplir con programas y repertorio, y piezas, y todo. "No sé cómo estudiar", entonces les paso eso a los chicos; soy bastante intenso con eso, también. Pero nunca perdiendo de vista lo importante, que la música tiene que abrazar a las personas. Yo siento que eso es lo más... motivante, en mi trabajo como profesor.

Siento que el mundo, es un mundo bastante caótico, con algunas cosas; y bueno, la música afirma ciertos valores que nos hacen mejores personas, no más. De hecho, con el sólo hecho de saber escuchar: Cuando haces música, generalmente, tenes que aprender a escuchar a otro. Y eso mejora un montón la relación humana, digamos. En fin... ojo, que eso no lo digo yo, lo dice... como se llama este director argentino - israelí... [empatizo con él] bueno, ya me voy a acordar.

O sea, un buen profe, en resumen a la respuesta, ¡Es importante! [risas]

Entrevistador: Claro, en síntesis.

Claro, el mismo M ha logrado cosas súper-difíciles, en el espacio que está, de gente adulta que viene a estudiar guitarra, y a veces no se tiene idea de lo que es 'una guitarra', ¿Entendés? Vienen con guitarra eléctrica, y todo.. y M tiene una vocación, de un 'don de gente', como se dice acá; de una empatía. 'Ta bien, después hay chicos que dejan, o gente que deja, porque tiene otras afinidades. Pero M, la verdad, yo me sacó el sombrero con el trabajo que hace. Porque es difícil; es difícil tener ese nivel de empatía, de alguien que toca tanto también, y que ya viene de vuelta, con un montón de cosas.

Y bueno, aún así, eso siempre lo interpela a él, también: "¿Cómo hacer mejor para esto? ¿Cómo hacer para que los chicos entiendan?" Pero aún así, los chicos van avanzando... ¡Yo no sé si pasaste esa admisión o no! ¡Creo que sí! [se refiere a mi persona, con buen humor].

Entrevistador: [Risas] Tuve que recuperar con él, pero bueno... Hice otras cosas y tuve que dejarlo de lado; intenté continuarlo, pero fue en el 2020, en pandemia y a distancia; y hacer las cosas a distancia... y como estaba terminando mi cursado de psicología...

Eso mató mucho, porque... ahí tocaste un tema importante, en esta cuestión de los maestros - discípulos, ¿No? [asiento]. Que la música, digamos, la presencialidad... esa clase, puntualmente, es re-importante. Es muy difícil hacer lo mismo virtualmente; ¿Se puede? Por supuesto que sí, pero es difícil.

Entrevistador: Supongo que habría que tener... fuertes motivos para continuarlo.

Si, si. Y después bueno, fuertes medios [asiento]. O sea, yo me dí cuenta de cuando daba clases online -acá en la facultad y todo-, los chicos que más avanzaban eran porque tenían su pieza... mira, cosas básicas, ¿No? En su pieza, tenían una compu, a la cual podían acceder; y los otros, claro, después fueron dejando; estaban con un celu, se le veía las chapas del techo... ¡Eran chicos talentosísimos! O sea, no tienen que ver con el 'cómo tocaban', pero el acceso, ¡Ahí!

Entonces, bueno, fue como... inventarse, para qué estos chicos tengan información; ¡Igual; siguieron, bastantes! Pero... les grababa vídeos, editaba el PDF, les mostraba acá [indica posiciones de los dedos en la guitarra]; o sea, aprendí un montón de cosas. Y yo mismo, bueno, tuve que hacerme una cámara muy buena, dos micrófonos muy buenos, una luz LED. Entonces...

Entrevistador: Tuviste que equiparte.

Exactamente. Y eso, incluso, me abrió otra vía laboral, porque puedo dar clases online a gente que no es de Paraná -de hecho, ¡Lo hago!-. Entonces uso, además del Zoom, otra plataforma: Springfield; el sonido se escucha como si estuvieses muy cerca. Entonces, es... la verdad, como que aprendí a dar clases virtuales buenas, de buena manera. Entonces, claro, hay gente de Rosario y están terminando la carrera, y me piden clases; o gente de Chile, tuvo un alumno en México también, y bueno... 'ta bueno, digamos [risas]. Pero tuve que poner el cuerpo para aprender, sino era difícil.

[Interrupción]

Entrevistador: Vos me habías hablado, del anterior encuentro, en tu relación con tus alumnos, en cuanto a qué notas que los motivan a ellos. Que encontrabas situaciones que "faltaba el hambre", de querer seguir tocando, de decir "no me sale esto, pero lo voy a seguir intentando; lo voy a seguir hasta que salga la obra". Comparando tu propia experiencia, ¿Cuál crees que sería ese "rasgo", que notas que falta?

Mira, no sabría responderte específicamente a esa pregunta; porque... bueno, habría que preguntarle a esa persona [asiento]. Ahora, lo que sí yo te hable, de un rasgo que veo, hace rato... digamos, ¿Por qué te digo un rasgo común? Porque tampoco es que haya una investigación al respecto ni nada; pero es algo que comparten los colegas, conversaciones del pasillo, de otros instrumentos también, no tan sólo de guitarra. Y, de alguna manera, hablando también con mi compañera -que es psicóloga-, hablamos un poquito de la influencia de las pantallas. Y yo creo que eso -te insisto, no soy perito en el tema, no quiero meterme en un ámbito que no manejo-, pero creo que es un factor importante, es re-importante. A ver; desde la simplicidad, te doy una explicación tan simple como ésta: Yo, cuando tenía 9 años, que empecé a tocar la guitarra, yo no tenía celular; ni mi padre tampoco. O sea, después tuvo celu mi viejo, y yo tuve recién a los 19 años; y tenía esos celulares viejos, que eran para llamar nomas [asiento], olvidate de ver un video. Todavía no era el "bum" de internet; o sea, tengo 37 años, tampoco soy una persona tan vieja, pero viví todo ese cambio, digamos.

Entonces, bueno, desde el punto de vista así, bien simplón, ¿Qué me quedaba? Bueno, obviamente cumplir con los deberes de la escuela, y todo eso; pero bueno, yo tocaba la guitarra, salía a la plaza a jugar fútbol, con los pibes del barrio. Estaba metido en un montón de actividades de la escuela, que jugaba ajedrez, que jugaba ésto, siempre fui inquieto también, eso era... Después, bueno, con la banda que tuvimos en la primaria.

Entonces, era como que, de alguna manera, la información no está así, tan brindada como hoy lo está, en el sentido de que, si me gustaba una canción, tenía que sacarla yo, de oído, porque no había una tablatura -de la cual acceder; en ese momento-, o una partitura [asiento]. Entonces, bueno, era como que no te quedaba otra; en ese momento [risas], teníamos un cassette -bueno, una

radio con cassette-, y bueno, era rebobinar el cassette con la Bic [hace referencia a la birome]; y tenía que ser Bic porque calzaba justo, otra birome no servía, ¿Entendés? Era esa.

Entonces, son cosas anecdóticas y chistosas, ¿No? Pero que, de alguna manera... no sé; yo veo que, hoy por hoy, lo veo en mi propia familia, en mis propios hijos. O sea, sobre todo en mi nena, la más chiquita; que si bien tiene un mundo simbólico bastante rico, dibuja bastante, estudia piano... esta bastante con el celu. Entonces, también ha sido como una suerte de yo, como padre, en casa a veces poner límites, viste. Entonces, por eso, me hace eco, me hace ruido, la verdad.

Y después, en relación al "hambre" que te decía, yo creo que también tiene que ver con esta cuestión de la accesibilidad, que va de la mano; o sea, es como que todo es tan accesible y tan rápido, tan instantáneo que, y claro, ¿Qué te vas a poner a estudiar una obra, que te va a tomar meses que te salga?

Entonces, como algo pasa, en el quehacer del mundo de hoy, que hace que todo lo que requiere dedicación en el tiempo, sea un poco más difícil...

Entrevistador: De sostener.

...¡De sostener! Exactamente. Ojo, no es que no haya gente que no lo hace, obvio que hay gente que lo hace, chicos que tocan y se entusiasman, que van a conciertos y todo, ¿No? Pero, es como que está más de moda, quizás que... que gente que no lo hace, o que quiere la cosa fácil y rápida. Yo lo he visto en Superior, que entran muchos chicos, a nivel superior -lo que me imagino que fue tu experiencia [asiento]-, y después, más de la mitad ya no vienen; primera clase, y ya faltan un montón. Después van abandonando y dejando, por distintas cosas, siempre hay distintos motivos; ninguno es mejor que otros, simplemente son cuestiones que pasan. Pero no se visualiza, digamos, "¡uh, tenés que estudiar tantos años para ser ésto!".

Convengamos que es una carrera difícil también; porque, por más que estudies un montón, y bueno, ¿Cómo te sostenes después laboralmente, en la vida de adulto? "Soy profesor en una escuela, pero yo estudio guitarra, a ver... ¿Cómo es eso?", por ejemplo. Entonces, es difícil también, y yo creo que hay una gran deuda desde la institución, también; de que hay que ser... o inventar nuevas estrategias, o formar de otra manera, dar otras otras herramientas también de gestión, como para visualizar un camino de la música, más... más posible. Porque es cierto, es difícil comenzar a los veinte años, por ejemplo, y querer alcanzar un nivel con la guitarra mundialmente alto. Es difícil; yo he visto que se puede, he visto que lo hacen, pero estudiaron un montonazo. Es difícil, pero posible. De hecho, hay muchos músicos, muy famosos, que empezaron más grandes; pero bueno, requiere de una dedicación que, a esa edad es más difícil, por la vida misma. Ya si sos adulto, olvidate, y si tienes familia, más difícil todavía.

Entrevistador: ¿Te gustaría comentar alguna cosa más antes de terminar? ¿Algo por decir?

No, la verdad que en este momento no se me ocurre más que eso...

Yo creo que, mirá: La otra vez estábamos en la televisión, con E. Él me invitó a un programa de tele, que lo entrevistaban a él, por su trayectoria. Fue hace como dos años, de hecho, está en YouTube la entrevista, está en dos partes hablando E, sobre todo, en dónde estudió, que es gran maestro, que vive acá en Paraná; bueno, su historia de vida es muy potente. Me invitó a tocar yo la guitarra, porque estaba yo y etcétera; y él tiró una frase, en un momento -y con esto, quiero vincularlo con lo que estábamos hablando hace un ratito-, que dice: "bueno, E, ¿Vos por qué la guitarra?", y él dice "más que la guitarra, yo quería ser como un 'maestro'; yo quiero ser como él", hablando de Walter Heinze [asiento]. De la persona, pero no tanto como él tocaba la guitarra, sino más bien, como él era como persona; que era una persona que leía, tan simpática, agradable, siempre con conocimiento, con gustos exquisitos, digamos.

Entonces, eso fue lo que motivó a E cuando era niño; es interesante eso, porque... por supuesto, él después creció, vio tocar a Miguel Girollet, qué sé yo... a Pellegrini, que lo ha visto en un concierto, y dijo "¡Yo quiero tocar así la guitarra!", con diecisiete años. Y bueno, E se puso a

estudiar mucho, mucho, mucho... y llegó a ser "E". Pero siempre hay una figura, como que a vos te inspira.

Entonces, creo que quizás la solución para eso, es justamente como una interpelación a uno mismo como profe, "bueno, haber pará; ¿Qué le muestro yo, a los chicos?" Entonces, cuando los pibes, a mí me ha pasado, de que "no, estoy grabando; no, tengo que tocar en tal lado", se entusiasman un montón. Me pasa acá que los pibes vienen conmigo, siempre; como que me van eligiendo, entre los profes, digamos, porque ven mi mismo amor por la música, no es que sea mejor que los profes. No, no tiene que ver con eso. Más allá de toda la información que uno puede tener por los viajes, y todo eso, como que siempre están actualizados, digamos -o tratando de estar-; pero, yo creo que tiene que ver con eso, con "¡Ah, mira el entusiasmo de...!".

Entonces, quizás esa es la manera de contrarrestar esa desidia que a veces uno ve en los chicos, y que a veces uno mismo también la tenes dando clases, porque uno se cansa, porque uno es un ser humano, ¿Entendés? [asiento] Uno tiene que lidiar con situaciones institucionales, que son fuera del aula, cuestiones laborales, etcétera, etcétera. Es... un constante equilibrio entre esas cosas. Eso.

Tercera entrevista

Entrevistador: *¿Cómo describirías a un "músico profesional", según tu perspectiva? ¿Qué condiciones cumple, o requiere, para ser considerado como tal?*

¡Uh! Es una pregunta bastante difícil; porque, bueno, tiene distintos elementos que conviven. Dentro del quehacer musical, tener un título no necesariamente te convierte en un gran músico, eso es algo cierto. Pero, si bien es cierto que da cuenta de un recorrido, que tiene un capital simbólico. Ahora: Para mí, personalmente, creo que la música es un lenguaje, y bueno, que una persona que pueda indagar en ese lenguaje, de manera profunda, de manera comprometida, de manera seria, creo que, tranquilamente, puede decirse que hace música, o que está inmerso en ese profesionalismo. Hay muchos músicos, del área popular, que nunca pasaron por la academia, y que son tremendos músicos. Y a su vez, también hay tremendos músicos que sí pasaron por la academia. Entonces, es un poco... digamos, una cosa no garantiza a la otra. Por supuesto, eso genera ambigüedades que, a veces, son un poco... que se hacen sentir; a veces, en política, o en cuestiones que tienen que ver con los estamentos de la cultura, ya sea a nivel municipal, provincial, etcétera. Pero más que nada, bueno, ahí también conviven otros elementos que tienen que ver con el mercado, que ya excede a lo que es el quehacer romántico de hacer música. Hay otros elementos que se relacionan ahí... ¡Exactamente! [realizo gestos en referencia a la cuestión económica]

O sea, es muy curioso, pero, por ejemplo, sin ir más lejos: Acá, en la ciudad, está la Fiesta del Mate; y es una fiesta popular, que invierte mucho dinero en gente que ya tiene un mercado. Viene S, por ejemplo, y le pagan dos millones, hoy por hoy -o más, de hecho-. Y el músico local, que participa incluso hasta en una suerte de concurso, de quién toca y quién no, con suerte le pagan, no sé, cincuenta mil pesos, con suerte. Entonces, ese tipo de ninguneo creo que da cuenta de esa ingratitud que te cuento. Porque, si bien es cierto, no es mi área laboral y no me interesa, estar en esos lugares; pero los encuentro injustos, porque han habido colegas que tocan muy bien, y que han dedicado su vida seriamente para hacer folklore o tango, y bueno, que tengan que estar un poco relegados, por no ser famosos. Y la justificación siempre es "bueno, la gente lo conoce"; como que eso ya da cuenta de que es bueno el material, y a veces, no es tan así. Entonces, bueno, ahí ya hay otros cánones dando vuelta, otras cosas que se relacionan y tienen que ver con el mercado, y con todo ese tipo de cosas.

Creo que igual, en ese sentido, quizás algo que podemos hacer los músicos, es... no sé. Yo estoy acá, hablando ya de manera grandilocuente; pero, por ejemplo, Paraná cuenta con una

escuela de guitarra muy fuerte, y no se ha dado -más allá del Simposio, que son instancias de la universidad, muy buenas y todo-, pero no se ha dado como una inserción masiva en la ciudad. Creo que eso es algo que podemos hacer; quizás, en los nuevos docentes, en los nuevos profes; como, bueno, instaurar eso. Hay un valor cultural que es enorme, y que toquen los chicos que están estudiando, como que sea un espacio ganado. Pero bueno, para eso también hay que relacionarse, hay que hacer varias cosas que tienen que ver con la gestión, "muñequitos" siempre, ¿No? De amistad... -bueno, como funciona todo-.

Creo que eso sería una linda idea en un futuro, como que la guitarra sea reconocida en esta ciudad por lo que es, teóricamente, porque no hay nada que sea mentira, dentro de eso.

Entrevistador: ¿Cómo se considera, actualmente, que está siendo valorada la profesión del "músico" en lo que es nuestra región? ¿Qué percepción tenés acerca del estudio de la interpretación?

Bueno, en relación a la valoración de los músicos, yo creo que... a ver, estuve catorce años viviendo en Argentina -y catorce años viviendo en Paraná, específicamente-. Y lo he visto, paulatinamente, como una suerte de desgranamiento, que se agudizó con la pandemia. Creería que antes había más posibilidades para tocar, había más posibilidades de mostrar el trabajo; y, hoy por hoy, es un poco más difícil, digamos. De hecho, sin ir más lejos, en cuanto a la guitarra, que ésta tiene una tradición muy fuerte, y básicamente no hay concierto de guitarra -salvo por la que voy a hacer ahora, en julio-. En sí, hoy mismo hay una audición de guitarra, y me enteré hoy acá, en la cátedra. Entonces, como que me llaman la atención esas cosas. Y no lo digo por criticar, sino más bien, como inserto también dentro del sistema, "y bueno, ¿Qué está pasando?" Por eso te hablo del desgranamiento; en términos económicos, sí, es muy complejo, siempre lo fue igual. Pero antes, había más posibilidades, por ahí habían instituciones, ya sean estatales o no estatales, que generaban espacios y bueno, vos tocabas y algo de dinero tenías. Nunca lo que se paga afuera, me refiero a Europa, ¿No? Pero bueno, algo por lo menos, había.

Y bueno, eso está directamente relacionado con tu segunda pregunta, porque, dentro de un trayecto académico, o de un trayecto estudiantil, y en este caso, ¿Qué futuro tienen las personas que están estudiando? ¿Dónde van a mostrar ese trabajo, ese tipo de música? Más allá de que, en la cátedra, últimamente, se le da mucho énfasis a la música argentina -poco folklórica, digamos-. Entonces, ¡Peor aún! Porque hay todo un repertorio que la guitarra tiene históricamente, y que es riquísimo, y que cada vez está más relegado.

Entonces, yo me pongo en el lugar de los chicos, y es como difícil, digamos. Es muy difícil. Por ahí creo que si hubiese como una movida laboral un poco más fuerte, de dar conciertos, como que... bueno, eso también iría de la mano con que los chicos puedan estudiar más este repertorio, o tener más posibilidades de conseguir mejores instrumentos, o cuerdas. Cosas así, básicas; conocer de repertorios. Entonces, como que también la pandemia ha agudizado ese aislamiento, que se viene dando siempre, en estas zonas así del mundo. Bueno, es un tema complejo, que no tengo las herramientas para responder ahora. Simplemente, te puedo describir estas cosas que te estoy contando. Puntualmente, yo lo veo desde la docencia, acá en la facultad, en el nivel medio y superior. Antes daba mucho más conciertos; y bueno, daba treinta conciertos por año -que tampoco es tanto para un intérprete, en realidad-. Pero, para la actividad de acá, sería bastante.

Ahora, se ha hecho mucho más difícil todo ese tipo de instancias, y bueno, por lo mismo uno se las ingenia. Acabo de terminar de grabar un disco, espero que se edite, tengo que hacer todas esas gestiones; obviamente, tengo un equipo de trabajo. Y después, bueno, se postulan a proyectos para mostrar ese trabajo, en Europa o en otros lugares, donde realmente se valore ese trabajo que uno hace, económicamente hablando, porque eso es re-importante. ¡Es muy importante! Porque ahí es también donde uno siente que tiene muchas horas de estudio, para hacer sonar una obra, y que después bueno, que se las mostrás a tus amigos, a tus profesores, en una audición de cátedra; pero que no haya una remuneración, es re-ingrato.

Entonces, entiendo a los chicos por ahí, que toquen otras músicas. Super inteligentes, en realidad, si lo vemos así. Y claro, ¿Qué vas a tocar sólo la guitarra? Va a ser más difícil -es mucho

más difícil, en realidad- que tocar en un grupo, por ejemplo; y bueno... ¿Qué comes, básicamente?
¿Cómo lo haces?

Entrevistador: ¿Qué consideras sobre la percepción de la sociedad, sobre estudiar música?
¿Sentiste, en tus años como estudiante, que estas apreciaciones pudieron complejizar tu elección?

Sí, sí. Para mí, particularmente siendo de Chile, hay una visión con respecto a estudiar arte -no tan sólo música, sino arte-, bastante peyorativa. Puntualmente, creo que es mucho más duro en Chile; creo que acá, la gente en general, tiene mucho más conciencia de lo que significa hacer arte. Y está dado, quizás, porque socialmente -en Argentina- siempre el ocio es una actividad importante, en el buen sentido. O sea, la gente reclama si no puede ir a tomar mates a la plaza, o la mayoría de la gente -o por lo menos, en Paraná y lo que he visto en otras ciudades-, tienen tiempo para ir a correr, para hacer gimnasio, para hacer yoga, para tomar clases de guitarra o cualquier instrumento. Eso, en Chile, no es tan así; es un país mucho más duro, donde la cuestión laboral es mucho más fuerte. Entonces, la gente tiene jornada de trabajo de nueve de la mañana, generalmente, hasta las seis o siete de la tarde. Tienen distancias más grandes, sobre todo en Santiago. Entonces, bueno, ¿Qué haces después? Llegas a ver a tus hijos con suerte, si es que tienen hijos. Es como más duro digamos, el tránsito.

Ahora, eso no quiere decir que en Argentina se reconozca bien el trabajo artístico. De hecho, hay muchos chistes al respecto, de que "soy músico" y "bueno, ¿Y de qué laburas?", que dicen acá. Es un chiste bastante "inocente", pero que da cuenta de una realidad, que hay mucha gente además que tiene esa realidad impuesta, y que habla sin conocer también [asiento]. De hecho, me pasó una vez que me estaban entrevistando, en el año 2010, y recuerdo que tocamos para la revista B, y me entrevistó alguien del canal, y me dijo "bueno, y además de música, ¿De qué trabajas?". Fue súper incómodo, porque yo estaba tocando gratis, para un evento que me parecía importante, apoyando esa causa, una asociación civil como B, que están juntando dinero. Y nada, yo fui un poco pesado también con mi respuesta, y le dije "bueno, vos además del periodismo, ¿De qué vivís?", y no respondí nada más. Y después, bueno, el tipo pidió corte y me dice "disculpame, pero sabes que yo no vivo del periodismo, justamente, porque no... no puedo, viste". "Bueno, yo sí vivo de la música" le digo, porque... soy bueno en lo que hago, básicamente [risas]. Pero es como 'todo bien', termina esas charlas; pero fue como...

Entrevistador: Lo sentiste personal a los dichos.

Exactamente. Sí, porque bueno, fue una pregunta muy directa hacia mi persona, y me agarró cruzado, sinceramente. Y me llama la atención como... si a mí me entrevista una persona que hace su trabajo, que bueno, que esté informada. O sea, no estás hablando con cualquier guitarrista, no sé, qué sé yo [risas]. Ubicáte un poquito, no es que yo toco por hobby, digamos. Yo me fui a otro país a estudiar, como que hay todo un contexto que habla por sí sólo. Que ya había viajado en esos años, entonces. Como que él mostró mucho su ignorancia, y no pensó que no iba por hobby.

Y bueno, eso, en relación a la sociedad argentina; creo que falta educación -y con educación, me refiero también a conocimiento-, y bueno, eso va de la mano con lo que decíamos antes, quizás falta un rol más activo de la institución, en este caso, de la cátedra de guitarra en la sociedad. Porque si no, hay como un divorcio ahí, y que no es bueno para nadie. No es bueno para la gente de la ciudad, no es bueno para los chicos que estudian acá, no es bueno ni para los profesores, no es bueno ni para la institución. Entonces, bueno, hay como una deuda, creo yo, y son cosas que hemos hablado igual con otros colegas, que pretendemos, en algún momento, generar algunos lazos un poco más firmes, que no dependan de las personas necesariamente; algo que pueda visibilizar todo el trabajo que hay en este espacio, en esta institución, y bueno, en la cátedra y etcétera.

Entrevistador: Una de tus respuestas, de la segunda entrevista, no llegó a ser grabada dado que habíamos finalizado el encuentro. Pero, si me permitís, puedo traer a la memoria la frase que me interesó [asiente]. Me habías dicho "*cuesta ser intérprete, y cada vez hay menos intérpretes*"; bajo lo dicho, ¿Cómo consideras que valorado la labor del músico intérprete en la región?

En el sentido de costo, de ser intérprete, es alto; porque es una... primero, son caminos que no siempre se transita constantemente. Lograr cierto nivel con un instrumento, requiere muchos años de estudios, en realidad -y estudio serio, viste-. Esa es la verdad. Por eso, a veces es condicionante comenzar de más chico. No quiere decir que una persona adulta no pueda llegar a ser muy buen intérprete; pero, lo que más necesita uno es tiempo; y cuando uno más adulto, lo que menos tiene, es tiempo. Ese es, quizás, el problema.

Puntualmente, ese costo que tiene, genera que cada vez haya menos personas que lo hacen, o que se dedican a otros repertorio quizás más accesibles, técnica o musicalmente hablando. Cada vez hay menos conciertos de solistas, cada vez hay menos agrupaciones, instituciones, que se encargan de dar a conocer esa música. Entonces, eso tiene una relación directa, con que cada vez hay menos gente que se dedique a hacerlo. Y bueno, está relacionado con lo que hablábamos antes, que por ahí eso, da pié para que gente que estudia interpretación -y en este caso, en guitarra-, corteje con otra música. Toque guitarra eléctrica, toque otra música, van a tocar a un bar. En vez de estar, no sé, para hacer sonar una suite de Bach, tienes que estar, por lo menos, dos años estudiando, y ya teniendo un nivel técnico-musical alto.

Entonces, es complejo. Cuando vos te pones a pensar qué costo tiene armar una obra así, y qué rédito tengo yo después; a qué costo participar en un grupo, y qué rédito tengo después...

Entrevistador: Sí, en una ecuación de costo-beneficio.

Exactamente. Por supuesto, las personas que lo hacemos, lo hacemos no por el beneficio económico, digamos. Si bien es cierto, eso siempre está presente, porque hay un reconocimiento de trabajo, pero bueno. Obviamente que hay una convicción en esa música. Lo que uno lo une, o por lo menos, que a mí me une esa música, es una profunda convicción de que esa música le hace muy bien a la sociedad, en realidad -partiendo por mí, me hace muy bien; y he visto sí, también en mi entorno-. Más allá de la belleza implícita de ese tipo de repertorio, creo que también, hay como una bandera de lucha de alguna manera, que uno establece. Pero no para ir en contra de todos, sino más bien, porque uno cree en esa música. Justamente E, que es un docente de acá, de la cátedra, él hace unos años me compartió "mira, para mí, la verdadera revolución es que un chico se siente a tocar la guitarra, y que toque Bach", por ejemplo, o que toque Ponce, que haga un concierto con esa música. Eso, realmente, es revolucionario; una persona que está yendo en contra de todos los cánones, que la misma sociedad te muestra por distintos medios, no tan sólo los medios masivos de comunicación, sino también la comunicación que tiene un estamento como la institución, y en este caso, la Escuela de Música. Entonces, es difícil, ¿No? Es muy complejo el tema.

Básicamente, si te digo, yo lo hago porque no me veo haciendo otra cosa; hay música que me apasiona, música en la que creo, y básicamente lo resumo así. Pero entiendo toda la complejidad que hay detrás de eso, no es que lo hago de romántico nomás, sino porque creo que esas músicas le hacen bien al otro -me hacen bien a mí, por supuesto-. Y como la música es un lenguaje [asiento], la comunicación es importante, creo que uno dice cosas con esa música o yo, por lo menos, puedo decir cosas con esa música que no puedo decir con otras. Básicamente, es eso; me gusta el folklore y todo, pero para mí las formas son muy chicas. Es bonito, pero no me veo haciendo eso nomás. Falta como algo más contundente, viste [risas].

Pero bueno, son búsquedas que todos los músicos tenemos, y que son todas muy válidas, ninguna mejor que otra. Simplemente, uno tiene que escuchar su voz interior y tomar una decisión. Creo que eso es importante.

Entrevistador: ¿Consideras que, el hecho de hacer música, o ser músico profesional, es un "don" o un estilo de "privilegio" que muy pocos pueden realizar?

Mira, yo creo que todo es un 'constructo'. Todo es un constructo; yo no creo en esa "varita mágica", de que "¡Ah, este es talentoso, que tiene un don que viene del más allá!", tocado divinamente y que por eso hace música. Creo que cualquier persona que, bueno, que tenga en su fin, como objetivo, profundizar en la música, lo puede hacer.

Ahora, ese constructo del que hablo -y que igual, es complejo-, tiene que ver con un capital cultural, que está implícito; hay una sensibilidad, dentro de ese capital también. Y sí, yo lo que he visto es que... tuve la suerte de conocer, y de poder viajar y tocar. Y lo que he visto, en casi todos esos ámbitos donde vamos como guitarristas, o en concursos grandes e importantes, que van los guitarristas que más tocan en el mundo; y que igual, todos tenemos facilidad, eso lo he visto. Y claro, yo me pongo a repensar un poquito mi propia historia, y sí, siempre tuve facilidad con la música, y con la guitarra. Pero eso va acompañado con un montón de trabajo serio detrás, no quiere decir que las cosas me salen así por ser un "divino tocado", no. Y muchas veces, me he preguntado a mí mismo de dónde viene esa facilidad, viste. Entonces, bueno, cada persona responderá respecto a su propia vivencia.

Pero yo soy un convencido de que las personas que desean profundizar en un lenguaje -en este caso, en el lenguaje de la música-, pueden hacerlo, por supuesto que sí, y van a poder llegar a caminos muy profundos, también. O sea, como desmitificar esa cosa del "genio", esa cuestión de la genialidad del siglo XIX, que o sos un genio o no sos nada; eso no existe. Pero he visto que hay gente que tienen más facilidad que otra, así como en todo; y la gente que no la tiene tanto, tiene que trabajar más, para lograrlo -a veces, incluso, llegan más lejos que la gente que tiene más facilidad, de hecho; eso también lo he visto bastante-.

En mi época de estudiante -tanto en Chile como acá-, [había] gente que he visto y que tienen un talento increíble, hablando así de esa cuestión de facilidad. Pero bueno, no tienen una constancia, no tienen un camino más o menos fijo a dónde ir; y bueno, son condicionantes que van haciendo ese constructo. Creo que sí, hay que ser apasionado para dedicarse al arte, sí o sí [risas]. De hecho, cuando yo entré al conservatorio, entré y todo en Chile, y bueno, fui. Nos postulamos varios y quedamos unos pocos; y bueno, llegué a casa feliz, imagínate que tenía dieciséis años, diecisiete; "Mamá, quedé en el conservatorio, papá..." y qué sé yo; mi padre, lo primero que me dice, "si te morís de hambre, es problema tuyo"; ese fue el apoyo que tuve de mi viejo, que después por supuesto entendió, viste. Pero bueno, claro, él no entendía. Mi viejo es policía, ¿Entendés?

Y yo, como buen adolescente, le dije "si, problema mío, ¿Cuál es el problema? No te va a molestar a vos". Y bueno, son como... si yo hubiera tenido otra personalidad, quizás me hubiese afectado más. Me afectó en el sentido de decir "bueno, le voy a demostrar que puedo", digamos. Como que esa cosa me dió más envidia [asiento]. Me motivó; quizás lo hizo desde ese lugar, inconscientemente.

Después, por supuesto, ahí uno habla. Siempre la relación con los padres son conflictivas [risas], y bueno, hay que pasar bastantes momentos para entender algunas cosas, y bueno, yo con mi padre hemos hablado -sobre esas cosas y todo eso-, y están re-orgullosos del camino que uno ha hecho, etcétera, etcétera.

Entrevistador: Si puedo hacerte una apreciación, note que manejas muchas nociones de psicología.

Sí, sí. Bueno, trato de ser una persona culta [risas], de entender un poco mi realidad. Convengamos también que mi compañera es psicóloga, viste que hace esa cosa de... bueno, de los capitales de Bourdieu [asiento], no serían cosas inventadas por mí. Pero además, también me apasiona leer. Entonces, para mí como músico, es re-importante, digamos, entender dónde estoy parado, siempre. Porque de esa manera también puedo... en la música, uno trabaja con el "presente continuo", uno da cuenta de un presente, siempre. Uno puede estudiar un montón una obra, pero la vas a tocar en ese momento, ya sea en una audición, en un concierto, en lo que sea. O

sea, lo que vale es ese momento, en realidad. Entonces, uno se prepara mucho para un momento -que, a veces, es idealizado incluso-; entonces, está bueno como "pará, esto es un concierto; me puedo equivocar..." etcétera, etcétera. Entonces, es importante poder tener otras herramientas, porque si me dejo guiar con el 'alma de artista' noma... sonamos [risas].

Entrevistador: Bueno, esto dicho me permite hacerte otra pregunta, ¿Qué es el arte, para vos?

Uf, es compleja esa pregunta. Puede ser una manera de ver el mundo, no sé. Una manera de entender dónde estamos. De darle sentido a nuestra existencia; con eso puedo divagar un montón [risas]; es comunicarse con los otros, o sea, hay una otredad dando vueltas, siempre. Más allá de que uno es feliz tocando solo en la casa, pero como que cierra el ciclo ahí.

Entrevistador: Para cerrar con los encuentros; si tuvieses que hacer una propia valoración, acerca de todo lo hablado en las entrevistas, ¿Cómo verías tu trayectoria, como "músico profesional"?

Mira, yo soy muy feliz. Entonces, más allá de los inconvenientes, de las cuestiones de las cuales uno tiene conciencia, etcétera; creo que ha sido un camino elegido, que me ha dado muchas satisfacciones. Y creo que ha sido muy bueno, muy bueno. Por supuesto, siempre está la necesidad de seguir avanzando, de seguir profundizando, seguir mejorando; y creo que eso mismo hace que sea bueno. Si bien es cierto, uno sabe que llega a cierta meseta, pero esa meseta te muestra como otra meseta, de la cual puedes ir. Y de eso mismo se trata el arte también, que es como una... una creación constante, ¿No? Una profundización así, permanente.

Entonces, creo que eso es muy bueno; y eso habla por sí solo, también, hablando de esta otredad. Y esa otredad, puede ser un público, puede ser tu lugar de trabajo, puede ser un estudiante. Eso mismo hace que se entusiasme, esa persona o etcétera. Entonces, la verdad es que estoy muy feliz de ser músico, y de poder tocar la guitarra y nada, cuando me pongo a pensar, he conocido el mundo tocando la guitarra, algo totalmente impensado.

Santiago

Primer encuentro

Entrevistador: [Luego de establecer un diálogo descontracturante, y de explicar los motivos de la entrevista, se desarrolla el encuentro]

En sí, lo que me quiero enfocar, son en los diferentes aspectos que se involucraron en tu historia de vida como músico, dimensiones, circunstancias o situaciones. Me gustaría que me cuentes, lo más detallado posible, cómo surgió tu historia profesional como músico.

¿Cómo fue tu trayectoria como músico, hasta entonces?, ¿Cómo se desarrolla la historia?

¡Uh! ¿Sería, desde qué momento? Bueno, yo siento que hay una etapa en la que uno decide. Todos creo que empezamos porque nos gusta la música, hay un llamado ahí. Y de chico pedí estudiar guitarra; y por cuestiones de la vida, empecé a usar anteojos, así que muchos deportes no iba a poder hacer. Y bueno, ya que hincha con la guitarra, vamos a guitarra. Empecé con un profe particular, que estudiamos así, de oído -o sea con rasgueos, acordes, canciones-. Y, bueno, con mi abuelo tocaba la guitarra también; yo no me acuerdo, de que jugaba con su guitarra cuando era bebé, digamos, chiquito. Como que estaba... mal visto, antes; depende de la familia, qué sé yo. Pero estaba más archivada su guitarra, no se dedicó a la música.

Y, bueno, estudié unos cinco años con este maestro. Autodidacta él, pero muy músico, muy intuitivo, muy capaz; así, con mucho tacto, en el sentido de... porque largó un montón de estudiantes desde chicos, que se dedicaron a la música después. Y, bueno, en un momento él me dice "mira, yo te puedo tener así sacando canciones todo el tiempo, pero vos -como veía que me gustaba- tenés que ir a la Escuela de Música", porque bueno, él no manejaba la lectura musical.

Entrevistador: ¿A qué edad fue eso?

Y eso fue a los trece, cuando empecé el secundario. Y con él no perdí contacto -de hecho, porque él tocaba la guitarra, a mi me enseñó guitarra, pero también tocaba el acordeón-. Era muy curioso, entonces tenía un teclado, en ese entonces. Hizo casi desde chiquito, digamos, entonces, como que investigaba. Y bueno, eso yo siento que es esencial. Además de las cosas que te puede transmitir a alguien, o sea, las cosas directas, una escala, algo; esas cosas también se transmiten. Esa curiosidad, por ejemplo. Bueno, yo creo que es contagiosa también.

Bueno, y él me dice que venga a la escuela y bueno, pues sí; con él seguía haciendo grupo, por ejemplo -no con él, sino con alumnos de él, que tocaban otros instrumentos-. O sea, nos íbamos a ensayar en su casa, no perdí contacto. Entonces, como que se abrió y conocí un mundo completamente nuevo aquí, en la Escuela de Música. Y a su vez, llevaba como otra, bueno, seguía con la formación. Uno no se da cuenta, pero está aprendiendo todo el tiempo.

Y sí, como a los dieciséis años, yo calculo ahí -porque yo hice Escuela Técnica-; entonces, estaba en el tercer año, y yo sacaba cuenta, "uh, son seis [años], esta era más larga" [asiento]. Pero bueno, estaba en un momento en que, si me pasaba -que capaz era en cuarto año, qué hacía cuarto, quinto y sexto-, y si me pasaba a una escuela común, tenía que volver a hacer tercero, cuarto y quinto; entonces era lo mismo, al final. Bueno, me quedé ahí. Me sirvió igual la Escuela Técnica, pero... pero bueno, ahí fue la primera vez que dije "bueno, ¡¿Qué voy a hacer?! O sea, yo no me veo haciendo otra cosa que no esté ligada a la música, ¡Me gusta la música!".

Y ya tenía algunos alumnos en casa, chiquitos -poquitos, digamos-. Pero también, incentivado por ellos, que hiciera la experiencia, y me gustaba, me encanta la docencia -de hecho, como que mi perfil es más por ese lado-. Y yo creo que fue ahí; por ejemplo, la lectoescritura me costó un poco al comienzo, a los trece, catorce, quince [años]... y bueno, a partir de ahí, me dije "bueno, me tengo que poner". Y bueno, empezó a funcionar.

Y se fue dando todo naturalmente, termine nivel medio acá, junto con el secundario, y... que por ahí es una época difícil. Yo lo veo con algunos chicos, con algunos estudiantes, que no saben que van a hacer; y yo, estaba contento que ya termina el secundario para empezar a estudiar el profesorado acá, de instrumento. Fue todo, más o menos, junto. Con este otro profe que te digo armamos uno grupos, y salíamos a tocar algunas peñas. También, estando en nivel medio, ya los profesores dicen "bueno, ¡Toquen en una audición!" Uno empieza a tocar, y eso te va llevando a tocar en diferentes lugares, algunos concursos.

Y en algunos, bueno... Ahora lo veo todo con otros ojos; por ahí uno va a un concurso, y no ganás, y decís "¡Uh, perdí!". Pero no, es... uno se pone a estudiar, entonces, automáticamente ya estás enfocándote más, y bueno, no te perdes. De hecho, gana uno sólo el premio, pero... después, lo que hagas con la vida musical es otra historia. Entonces, me presenté en varios concursos -de folklore algunos, otras más de guitarra clásica-, y bueno, estuvo bueno, fué una época... y así, se ha ido desarrollando, de ahí en más.

Y profesionalmente, con la escuela terminé el nivel medio, y ya con ese título, empecé a hacer algunas suplencias; fue mudando así. Ese fué otro punto importante: Estudiar mucho. Y sí, después allá, en el segundo año, que antes era diferente, teníamos un título intermedio; así con ese título, ya empecé a quedar con algunas horas. Siempre estuve dando clases, a la vez que estudiaba y tocaba también. Compartí grupos ahí, que me llamaban con el profe de nivel medio; y bueno, se van generando vínculos, más allá de la formalidad de que alguien te da clases. Con este profesor, primero, me llamaba y tocábamos con W -que fue un profesor mío, de nivel medio-. Él También estaba en un trío, de guitarras, salió uno de los músicos, y yo era... un gurí, veinte años tendría, no recuerdo. Y entré de suplente, y estuvo buenísimo, con un músico que no es de la escuela, pero que es un musicazo. Y también, tocando se aprende, y saliendo a tocar. Así.

Entrevistador: Y todo este desempeño musical, ¿Sólo lo llevaste a cabo en la ciudad de Paraná, o también te extendiste a otros lugares?

Cuando decís "profesional", ¿[Te referís] en el ámbito de clases? Sí, he dado clases, especialmente, en la escuela de música. Después doy clases en Libertador San Martín, pero bueno, sí ha pasado el tiempo... ya son, no sé si veinte años, pero casi. Pero está cerquita, digamos, acá.

Y a la hora de tocar, ahí sí; más que nada, Argentina. No he ido mucho más lejos... bueno, a través de un concurso, viajé a México, toqué; estuve como quince días, dando conciertos. Eso fue a partir de un concurso de Guitarras del Mundo. A Chile fuimos hace dos años... no, te estoy mintiendo [risas], fue antes de la pandemia.

Bueno, Argentina, principalmente; por esa cuestión de... no es tan sencillo gestionar, pero depende; depende de las intenciones de cada uno. Yo siempre he defendido el trabajo del músico, en el sentido de que, por ir a tocar, me puedo ir a cualquier momento a donde quiera; pero... si no hay una retribución económica, en el sentido de que, no es que te vas a ser millonario, pero está bueno de que realmente sea valorado. Mucha gente viaja, toca en miles de partes, pero [risas] no piensan igual que yo. Pero sí, hay -o bueno, ahora se está abriendo un poco más-; pero, principalmente, se ha ido dando por los grupos, un poco; y de manera sólo, a través de los concursos, como que eso también de que te conozcan. Y entonces, bueno, al festival de Guitarras del Mundo accedí por ese concurso también. Bueno, el Ciclos de Conciertos, el otro ambiente, como más popular; a partir de... no sé, hoy en día, hace ya del 2017, 2018, no me acuerdo... empezamos también, como grupo de estudio para trabajar, que con C estamos haciendo un quinteto. Y bueno, todo se va dando, se empezó a gestar un repertorio, lo grabamos y, bueno, este año lo estamos mostrando, porque se abrió, presentamos este año.

Bueno, ahora en Julio, en Agosto, tenemos toques; nos vamos para el sur, y tal vez hacemos Uruguay...

[Interrupción]

...Noviembre, tal vez, nos vayamos a Uruguay; pero bueno, en Agosto, vamos a estar por Entre Ríos, se va moviendo la cosa. Este fin de semana, toco con un colega de acá, otro profesor de guitarra. Es una presentación de un libro; es un par de temas, pero bueno, son cosas que te mantienen activo musicalmente.

Entrevistador: Y en tu familia, ¿Hubo alguien que esté relacionado a la música? ¿Hubo alguien, que te haya acercado al interés musical? Un poco me lo comentaste sobre tu abuelo...

Claro, sí. Mi abuelo tocaba, pero bueno, una vez que se casó, la guitarra la guardó. Después, ya de más grande sí, tocaba; una cosa de tocar ahí, compartir un rato. Pero después... no, no tengo antecedentes familiares. Ni atrás, ni adelante. Yo tengo a mis hijas, tengo dos hijas preadolescentes; han hecho algún intento con la música, bueno, tienen afinidad con la música, tienen oído musical y eso, pero no, no lo han agarrado. Una probó con el violín un tiempo -cantan, cantan bien-, pero no sé... no sé cómo funciona eso. No es fácil; yo he charlado con muchos músicos que tienen familiares músicos -muy grosos, incluso-, y cuando vos tengas... bueno, vos sos psicólogo, y que tu padre es [como] una eminencia en psicología, y decís, bueno, es como una 'carga' muchas veces. A los músicos les pasa igual, viste. O que tiene que ser igual, o mejor; siempre está la comparación, y es peligroso, en el arte es complejo...

Entrevistador: Un estilo de Bach, y el hijo de Bach.

¡Claro! Viste, y que queda relegado a veces, sí. Así que bueno, eso es otro trayecto que yo no lo viví, como que estuvo sólo ahí nomás. De hecho, en casa, mis viejos siempre me apoyaron, no es que... siempre está ese miedo, de que seguro a todos los músicos les pasa, a los chicos, ¿No? El miedo de que "la música va a ser un bardo", o la cuestión económica, o el "vas a estudiar música... ¿Y qué más?" Pero nunca me dijeron que no, por suerte. Bueno, cuanto más atrás en el tiempo, peor. De hecho, hubo muchos abogados que [les decían] "bueno, tomá el título", y se fueron con la música.

Igual, ha ido cambiando un poco. Me parece pesado eso, en algunos ambientes todavía, en algunas familias. Esa... como desconfianza, digamos. Pero bueno, no; no hay antecedentes. Uno de mis hermanos quiso probar, y bueno, se necesita constancia. Te tiene que gustar, también supongo. Y después, bueno, está el querer hacerlo también.

Entrevistador: Y en cuanto a este "hacer música", ¿Crees que es algo con que se nace, con el hecho de hacer música, o uno lo puede entrenar a medida que pasa el tiempo?

Bueno, este "llamado", que te digo yo de la música es... Bueno, conozco gente que eligieron los padres, los mandaron a música y siguieron. No sintieron ningún llamado, fue como una prueba; eso es relativo al final. Yo siento que se deben dar ciertas condiciones; y bueno, dependiendo de las condiciones que se vayan dando, tenés más o menos chances de éxito, pero nada te asegura que vayas a ser músico. O sea, hay una condición natural, física digamos... yo lo veo con los chicos, que vienen y nunca tocaron la guitarra, tocan y pareciera que si ya supieran tocar; y en una o dos clases, ya están tocando cosas... y otros que tardan un poco más.

Pero bueno, esa sería una de las condiciones, sería como la "condición física" o manual, ¿No? Pero otras de las condiciones es el "querer hacerlo". Hay chicos que tienen ese talento [físico], pero no tienen el talento de la constancia; entonces, capaz pasó una semana, y se olvidaron de agarrar la guitarra. Y cuando digo estudiantes, pueden ser niños de diez, quince o veinte años, es lo mismo.

Entonces, bueno, otro talento es ese, el de ponerse a practicar, a ensayar. Bueno, eso. Supongo que pasan muchas disciplinas, alguien con mucho talento para algo; capaz no le resulta interesante, o desafiante, porque le sale naturalmente, y lo desaprovecha. Uno, de afuera lo ve, y es

como "¡Che, cómo vas a dejar de tocar la guitarra!". Pero bueno, tampoco lo podés obligar. También he tenido niños que tocaban muy bien, y se han ido a estudiar composición, por ejemplo, o dirección orquestal -por mí, hinchaba para que sean guitarristas-. Pero bueno, está buenísimo, que vaya cada uno haciendo su camino.

Pero eso, es la parte manual y después la práctica; bueno, muchas veces, hay gente que tiene menos condición, y la fuerza de trabajo, de ensayo y de querer buscar ese desafío, te hace continuar por el camino.

Entrevistador: ¿Qué consideras del oído absoluto? ¿Es una condición sine qua non de la música?

No me parece importante, ¿Sabés lo que es el oído absoluto? [asiento] El poder reconocer una altura determinada en... como manejamos el sistema musical, no tiene importancia -de hecho, nunca la tuvo, me parece-, y más en la antigüedad, por ejemplo; hasta que, en algún momento se pudo establecer acústicamente, porque son tantas vibraciones. Antes no se afinaba, mientras estemos afinados, en la misma altura, en el mismo tiempo, bueno ya está; incluso ha ido cambiando eso. Entonces, bueno, no me parece algo... o es como una condición a veces sobrevalorada, o no sé... poco práctica. En algunos casos puede ser, para... bueno, después de tanto tocar, ahí uno reconoce ya ciertos sonidos; no es que reconozcas a todos, si no viene naturalmente eso. Pero se puede entrenar; y puedes empezar a encontrar. Yo, si buscaba, algunos sonidos sé cuáles son.

Me han contado de casos de gente, los pianistas, que si sabes bien qué sonidos es, si tenes oído absoluto, y vas a tocar un piano que está medio tono abajo, vos tocas y te encontras con que no es con lo que estás tocando, y parece que te estás equivocando. Entonces, te limita eso, porque sólo podés tocar en ese instrumento. Me pasa un poco cuando... yo toco guitarra, y he tocado otra guitarra que, por ejemplo, tiene otra afinación; quiero hacer un SOLM, pero tengo que hacer un DO. Entonces yo, escucho SOL, y me voy a la posición de SOL, y hay un cortocircuito.

Entonces, en ese sentido, es poco práctico; hay que adaptar. Es una característica, que puede ser útil o no.

Entrevistador: Vos estás constantemente con el instrumento [asiente], y la guitarra en específico tiene una postura del cual respetar, con una de las piernas más elevada y manteniéndose erguido [indico las posturas]; frente a ésto, ¿Tuviste alguna vez, a consecuencia de tanta práctica, alguna dolencia, sea o física o quizás de índole psíquica? Por ejemplo, hasta llegar a un punto de apatía, irritación, entre otras.

Sí, física sí. Porque eso... si te duele algo, tenés que parar; y si es crónico, te puede empezar a afectar, como decís vos, psicológicamente -en el sentido de la apatía o de tener pocas ganas-. Si me ha pasado; de hecho, estoy operado del túnel carpiano [me indica la cicatriz], que se inflama acá y pasa todos los tendones por el túnel. Y bueno, lo que hacer es abrir ahí, pero liberar... se trata con inflamatorio, y bueno, esto [la operación] sería el último recurso.

Y bueno, también, hoy a la distancia lo veo de otra manera, porque cuando te pasa eso, caes en ese círculo. He comprobado que hay gente con más resistencia natural que otras, que pueden [continuar por] mucho tiempo, como los deportistas también, más en lo de alto rendimiento. Hay gente que nunca les pasa nada, y hay gente que hace todo lo correcto, y bueno, tienen que ser muy cuidadosos para que no pasen estas cosas. Y bueno, en mi caso, yo siento que ha venido más por una cuestión de herencia; mis hermanos tienen los mismos problemas de cervicales, y ninguno es músico. Entonces, eso me lo comprueba; y mis profesores también me han dicho "mirá, yo te veo tocar, y estás bien". Un músico médico, que he consultado, dijo que está todo en orden; o sea, viene por otro lado.

Así que bueno, ya he ido aprendiendo a cuidar el cuerpo, bueno, como casi todos, viste. Si anda todo bien, no le prestamos [atención]... no elongamos, antes de correr. Pero con el tiempo,

uno se va dando cuenta de la importancia de que hay que empezar a tomar cuidados. Trato de salir a caminar, y esas cosas viste; porque bueno, si, es una vida muy sedentaria. Como te digo, conozco gente que nunca hizo deportes [risas], yo tampoco, pero ahora si empecé a hacer un poco de actividad física.

Me parece importante, o lo pongo más al frente, lo voy manejando. Y he encontrado otras maneras, por ahí... hay cosas que las resuelvo sin la guitarra; bueno, pasa que en una primera instancia, no son cosas que se pueden hacer; tenes que ir a hacerlo. Pero hoy en día, puedo estudiar sin la guitarra; entonces, no hace falta estar cuatro o cinco horas con la guitarra, no es más que...

Entrevistador: Como tener todo el diapasón acá [indico la frente], dentro de la mente.

Sí, sí. Entonces uno puede estudiar mientras camino, puedo. A veces, si no te saludo, es porque estoy pensando en otra cosa. Pero bueno, hay cosas que podés resolverla mentalmente, en vez de estar cuatro horas para hacerla, en una hora lo resolves con la guitarra. Yo también, si uno se sigue perfeccionando, hay cosas que... bueno, va aprendiendo a manejar el tiempo; como que todas los oficios pasan. Igual, la práctica tiene que estar, o sea, la gimnasia digamos; quien no toca, y más en la guitarra, yo siento que es un instrumento que "se cae" rápido, hay que estar tocando.

Entrevistador: Y en cuanto a eso, ya hoy guitarrista y que trabajas de eso, ¿Crees que, tanto vos como otros guitarristas, podrían tener determinadas características que le son particulares, así como cierto "carácter", o "rasgos de personalidad" que le sean propios?

¡Ah! ¡Hay estudios que hablan de eso! Como que... si, que son parecidos. Puede ser, eh. Conozco igual... no, no; conozco gente muy diferente, que son guitarristas. Pero si, hay como una lógica, digamos, cuanto... Por ejemplo, yo le doy clase a pianistas, y bueno, es como una lógica que viene con el instrumento. Y si, puede llegar a haber como una "configuración" mental, ¿No? A la hora de abordar diferentes instrumentos. No sé si uno elige el instrumento con esa "configuración", o al estudiar un instrumento se configura de esa manera. Pero, bueno... no respondí tu pregunta [risas].

Entrevistador: [Risas] No hay problema.

No, pero te iba a decir; conozco guitarristas que generalmente son tranquilos; pero después, no sé.

Segundo encuentro

Entrevistador: [Se comienza el encuentro con un diálogo informal, pasando por cuestiones referidas a sus estudios; sin una pregunta explícita, se decidió continuar la entrevista desde este punto]

Bueno, aparte de estar en el secundario, tengo el título del nivel medio aquí, que es una tecnicatura. Hice dos profesorado, y que son en instrumentos, porque también está el profesorado

en música, que ese no lo hice. Y después viene una capacitación, que hoy en día es la tecnicatura, esa también; y antes eran dos y dos años, ahora es una sola de tres.

Y hoy está la licenciatura, pero es una carrera nueva. Un poco lo que haces... era pesada, la carga de nivel. Entonces bueno, lo que se hace es abrir un poco, se reparten más años. Y más, hoy en día, que entran con menos base, por la política de la Universidad, como el "Tutorial". Antes, era con exámen eliminatorio; yo entré porque tenía todo el nivel medio hecho. Entonces, se toma ese primer como base, y para los últimos [años], tenés que tocar conciertos.

Y en cuanto a profesión, principalmente músico, pero soy docente [asiento]. No reniego -de hecho, trabajo más como docente que como músico-, no reniego de eso porque, al contrario, yo me anoté convencido, y me encanta la docencia. Ahora, si no toco tanto, es porque tampoco hay tanto trabajo; de lo cual, si uno quiere tocar, toca en mil partes, pero... bueno.

Entrevistador: Respecto a eso, ¿Cómo percibís el rol del músico, del que es intérprete, acá en Paraná o alrededores? ¿Consideras que es una labor que está siendo valorada últimamente?

...No sé [risas]; no quiero ser muy pesimista, pero no. Yo creo que no está valorado, porque hay pocos espacios primero; no sé, hoy en día, cuántos lugares hay para tocar. El músico tiene... -bueno, por eso no toco tanto- tiene que ser "músico" y aparte "productor", cosa que a mí no me cierra -o no me gusta, en todo caso-. Entonces, si voy a tocar, es porque me invitaron y... por eso, tiene que haber una estructura.

Bueno, esas estructuras le faltan, digamos, disociar. [Es] Un poco necesario, bueno, que el 'músico independiente' tiene que cumplir esos dos roles. Y bueno, yo ya lo he comprobado que no me sale [risas]. Pero entonces, yo creo que es poco valorado: Primero, por la falta de espacios, hay muy buenos músicos, y... no sé; por ahí aparece un lugar nuevo, se usa y después se cae, o se cierran. Está la Casa de la Cultura, La Vieja Usina y... no sé si el Juan L sigue funcionando; creo que hoy en día no, estaba con muchos problemas edilicios. Y bueno, la otra situación es esa.

Sí hay -últimamente, hay más- como proyectos o convocatorias, más federales, y se postulan para tocar. Pero bueno, son muchos los músicos para la cantidad de espacios ofrecidos, entonces se acorta mucho. Y tampoco, no es que uno pretende ser millonario, pero están muy lejos de... mirá, el otro día tocamos como así, de onda digamos, porque estaba cerquita ahí, y era para ayudar. Y... no me alcanzaban para las cuerdas [asiento]. Y eso, para mí, "tocamos de onda", digamos; no es un trabajo como músico. Siempre he peleado por esa cuestión, y en ese motivo, no está bien reconocido. Tampoco quiero que me paguen medio millón de pesos, pero bueno... falta más cantidad de trabajo, y reconocimiento. Tal vez, se puede llegar al reconocimiento, no el de la fama, sino el puntual de un....

Entrevistador: De una remuneración adecuada.

Si, si. Una remuneración, claro. Porque uno pasa muchas horas, o comprarte un buen instrumento, mantenerlo en condiciones; o sea, lo lógico sería que haya eso, espacios suficientes, y con una paga más o menos estable; o tocás hoy, en espacios grandes, a nivel nacional, no te quiero nombrar salas, pero que tocás hoy y te pagan el año que viene. Y eso, se re-contrá mil devaluó; entonces, es una falta de respeto. Instituciones, ya te digo, muy grandes, de primera línea, que te encajonan un expediente, ¿Ves? Eso yo he tocado, y no sirvo para ir mañana tras mañana, a seguir el expediente; prefiero no hacerlo, digamos. Prefiero quedarme a estudiar, y encarar otras cosas.

En ese sentido, es una falta de respeto. Pero bueno, todo el sistema viene así; así mismo el médico, con sus órdenes, viste. Vos das la orden... tres meses después cobran. Tal vez, si entrás en la rueda, digamos bueno, vos cobrás lo de hace tres meses y bueno, vas generando ese movimiento, pero al haber pocos espacios... y si no estás en esa rueda, es muy inflexible. Pero bueno, eso lo tengo bien claro; soy un ochenta, noventa por ciento docente, no me siento menos músico. Me gustaría tocar más, pero bueno, tampoco puedo andar con eso.

Entrevistador: ¿Cómo describirías a un "músico profesional"? ¿Qué condiciones requiere o tiene para ser considerado así? ¿Quiénes pueden considerarse como tal, y quienes no?

Bueno, es una pregunta amplia. [Piensa] Y bueno, alguien que pueda ser solvente con lo que va a tocar, y que lo toque bien. Pasa que en el arte es tan difícil, y hay tantos caminos de lo que pueda hacer con eso, y que sea también ser reconocido -¿Ves? Esa situación-

Me parece una parte importante, una parte gremial. Pero, sí, que pueda tocar bien, y transmitir cosas; pero hay diferentes ámbitos. Por ejemplo, conozco músicos que son profesionales, que son "sesionistas", que no se identifican tanto con un proyecto sino que son... bueno, "¡Ché, tenemos que grabar!", bueno vamos: 'Leo, armo, toco', y listo. Porque no hay un compromiso musical, es como más frío, o más... como una profesión, no hay contacto con el proyecto musical. Después, hay otros que llevan adelante un proyecto propio, que también son diferentes, si son solista o grupal.

Entonces, ¿Cómo podría definirlo? Bueno, que pudiera resolver lo que tiene que resolver, tanto musical como técnicamente; y esa cuestión, bueno, todo trabajo... vos haces algo, arreglo una silla [indica la silla cercana] y me pagan por eso, digamos. Podes hacerlo bárbaro, y eso también es parte de la profesión; más allá de que siempre nos enganchan por el lado de la vocación. Como nos gusta hacerlo, a veces te roban por ese lado; y bueno, viene así... la trama social.

Y muchos músicos lo toman como natural, digamos -o les importa otra cosa-; ya te digo, no es que los ponga en primer lugar, digamos. Pero bueno, [ellos] ponen en primer lugar aparecer en la redes, y bueno, tal vez eso les genera más trabajo también.

Entrevistador: ¿Podés diferenciar, o encontrar divergencias, entre lo que pertenece a un "intérprete", un "compositor" y un "director", sea coral u orquestal? ¿Encontras diferencias claras entre estos, o estas diferencias sólo están en un sentido teórico y no práctico?

Y mirá, todos son músicos, primero. Y sí, debe haber una capacidad musical, que tiene que estar.

Ahora sí, hay corrientes; bueno, el intérprete es como -bueno, en ese aspecto, yo me siento más intérprete, en todo caso-, tiene que tratar de conocer diferentes lenguajes, poder adaptarse y tocarlos. Siempre hay algo que nos sale mejor, que nos gusta más, tal vez. Pero tenes que tener un abanico así, importante.

El compositor, bueno, eso [componer] te lleva mucho tiempo. Componer es inventar música, también tenés que tener; por lo menos, escuchada un montón de música; y tal vez no la toquen, pero puede tener muy buenas ideas, escribirlas y después no saber tocarlas -por ejemplo, con el piano, yo no sé tocar piano-. Pero sí podés componer, y eso lleva un tiempo; pero hay una necesidad de expresar por otro lado, desde la creación. Por ahí, en mi caso, tengo algunas cositas, pero son... bueno, temas así, populares digamos, de raíz folklórica. Pero sí he hecho más arreglos en la música, y la sigo con la guitarra, casi como una composición. Siempre que tomas algo, tenes que agregarle otra cosa; si te pones a estudiar el repertorio más clásico, o solamente como intérprete, bueno, dejás de lado lo otro, y podés avanzar más por ese lado.

Entonces, son como caminos, y depende de la capacidad de cada uno y los intereses. Hay gente, mira, recién tocábamos con este chico que se fué [indica al último alumno antes de la entrevista], está armando la música de un guitarrista. Y no era... bueno, él se desarrollaba más en la música argentina, y bueno, técnicamente tenía como unas cuestiones, como "falencias", como intérprete, que debería resolver más. Pero, sin embargo, su idea musical estaba muy bien; después, la tocaba como podía, digamos, pero era muy creativo, re-bien.

Y bueno, el director, depende de la formación -si es de un coro o de la orquesta-, pero igual musicalmente es lo mismo. Todos tienen que tener mucha música escuchada, ser curioso; pero, me imagino, que un director de coro tiene que poder cantar y tener como instrumento la voz, saber cómo funciona. Un director de orquesta tiene que conocer las cuestiones básicas y mecánicas de

todos los instrumentos; o sea, no digo que sea él un excelente violinista, o pianista, pero sí tiene que entender cómo funciona, para poder pedirles. Es lo mismo que cuando haces una clase de "música de cámara", o sea, no vas a tocar todos los instrumentos, pero hay conceptos musicales que son universales, que uno puede transmitir, y en ese caso, sería como un director, digamos. Tenés que tener capacidad de expresar y de decir las cosas en claro, también. Y también ser muy creativo en todo, la creatividad está en todo...

Entrevistador: *Simplemente se aplicaría distinto.*

Sí, sí. Por ahí, cuando se trata del intérprete, como que tenes que tocar la partitura y nada más. Pero la partitura es como un texto, justamente, lo puedes interpretar de muchas formas, a veces. Como en un libro, en que alguien lo entendió de otra manera "¡Uh, mirá!", como que se abrió un mundo que otros no se dieron cuenta. Pero bueno, ahí también está la creatividad. Pasa que son, bueno... son como son. Pero después, esa creatividad hay que activarla y nutrirla; bueno, el compositor; por el lado de la creación, y el director también, sería como más parecido al intérprete, tal vez, en otro rango más grande o más abierto, ni mejor o peor. Es otro espacio. Fijate que, no sé, a los de guitarra, por ahí siempre comparamos, pensamos en otros instrumentos para lograr un concepto musical. Entonces, bueno, es "como ponerse en el rol de..."; cuando interpretas, también vas conociendo los giros compositivos, entonces vos ya reconocés. Incluso, yo también me animo hacer alguna composición, con color a tal... o sea, para que tenga parecido a tal compositor. Eso, bueno, es un ejercicio también; no me pongo hacerlo, pero se podría.

Entrevistador: *¿Recordás tus primeras presentaciones, con la guitarra?*

[Piensa] No [risas]; bueno... no me acuerdo cuál fue la primera; me acuerdo, sí, que fue en grupo, con este primer profesor cuando entré a la Escuela de Música. Empecé a cursar acá, y a la par, armamos unos grupos; y en alguna peña habrá sido, en alguna de música folklórica, más del litoral, hicimos unos chamamés y músicas varias, como la más popular. Y acá, en la Escuela de Música, no me acuerdo cuándo fué la primera, pero bueno me llevó un tiempo, creo, y siempre se hacían. Era como más chiquita la escuela; hoy en día, creció muchísimo, y era más familiar; entonces, siempre se organizaban cosas, o estaba la "primavera musical", me acuerdo. En algunas de esas habré empezado, pero... no me acuerdo. Y es otra experiencia muy diferente, tocar solo que tocar en grupo. Es lo mismo, pero diferente, a la vez.

Entrevistador: *¿Cómo te has sentido frente al público, sea en grupo o en solitario?*

Y eso ha ido cambiando; porque bueno, cuando sos niño no te das cuenta, vas y tocas -y, a veces, tocas y te vas a jugar-. Después, en algún momento, entro como la conciencia; y si estás sólo, es más la carga, y es otra situación -por eso hago la diferencia-. Capaz en una peña hay ruido, vos pensás que nadie está escuchando, que estás más tranquilo. Pero, siempre se acerca alguien de golpe, y que, indudablemente, te estaba escuchando. Pero por ahí, solo, es más difícil porque, bueno, no habla nadie en un concierto, es más formal, es más de sala; estás como más expuesto, digamos.

Pero bueno, tocar en el otro ámbito, me hizo ver que es lo mismo, la idea es que la gente lo pueda disfrutar, eso es como más de la cabeza, ese nerviosismo. Igual, no digo que sea fácil resolverlo; y ha habido épocas, me acuerdo haber ido a un concurso que me fue muy mal, y que "no toco más, hasta que toque como quiero". Y no, no se puede, nunca nos alcanza. Así que bueno, sí; son preparaciones diferentes para mí, personalmente.

Y grupalmente es como más relajado, depende de cómo se distribuyen las actividades, las funciones, que sé yo. Entonces, bueno, no digo que sea fácil porque hay grupos que... bueno ahora,

que estamos tocando en un quinteto, algunas [obras] tienen que ser muy ajustadas. Pero bueno, vas de a cinco [risas]. Cuando estás solo, fuiste vos nomás.

Entrevistador: Y bajo esas distintas circunstancias, ya desde las primeras hasta las últimas, ¿Fuiste acompañado por algún profesor, que te haya dado la enseñanza, como un estilo de “apadrinaje”, si se podría decir? ¿Considerás, por medio de tus experiencias, que la relación alumno-profesor es necesaria en lo que es tu profesión?

Sí. Principalmente, con los primeros profesores, que dan en Nivel Medio. Siempre nos alentaban a tocar, y bueno, ellos organizaban las audiciones y todo; y en algunos primeros concursos, me acuerdo W, que era profesor mío, de Santa Fe, que iba y se acercaba acá. Estábamos acompañados desde acá; igual, cada uno lo va viviendo diferente.

Después, en el superior; fue como más... bueno, en teoría, uno entra -como fue mi caso- decidido y con una base; incluso, no lo hablábamos. Pero sí incentivando, "hay un concurso, vayan"; hay un apoyo, si se quiere. Sí.

Lo de 'apadrinar' yo lo entiendo diferente, es como que alguien que... bueno, pero si un apoyo ahí, porque compartimos la alegría de hacer música. Entonces, está buenísimo que se concrete, digamos, y compartir. De hecho, el otro día que tocamos, lo hicimos porque con W, que fue este profesor... no, con ese no hice clases [indico por otro profesor de la institución], no alcance a hacer clases; lo conocí, tuvimos charla. Bueno, él, por ejemplo, era un tipo re-contrario abierto, charlaba y estaba buenísimo. Y eso te da ganas; si a uno le interesa algo, y encontrás a alguien que le interese lo mismo, te reaviva. Entonces, sí. Creo que eso nos pasa a todos, uno lo va descubriendo y lo va aumentando.

Entrevistador: En tu estudios en docencia, o de profesorado en guitarra, ¿Llegaste a estudiar algún contenido respecto de la 'inteligencia'? Por ejemplo, tener alguna información sobre las Inteligencias Múltiples de Gardner [asiente]. En base a esa teoría, ¿Consideras que los músicos manejan solamente un estilo de inteligencia, excepcional a otras personas no músicos?

Y hay mucha inteligencia emocional ahí, porque trabajamos con bastante sensibilidad; hay mucha inteligencia así. La inteligencia sensorial y motriz también tienen que desarrollarse, digamos. Lo de Gardner; bueno, a él llegué por otra parte, porque nos interesa. Pero sí, lo hemos charlado con docentes que, bueno, van por ese camino también. Depende de cómo sea cada uno; hay docentes que son más prácticos, "bueno, esto es una escala", y chau. Pero, para mí, entran en juego otras cosas, hay que estar atentos. Y como no a todos les funciona lo mismo, yo creo que un docente tiene que, por lo menos, conocer y tenerlo ahí como herramienta. Si ves que al estudiante no le aporta, o si ya lo resuelve, bueno, lo dejás así. Pero, hay veces que suceden otras cosas. En la docencia me gusta eso, porque está muy relacionado.

Y, personalmente, sí. Como músico también, pienso que es re-importante tenerlo lo más consciente posible. No quiero decir que sea mejor o peor que una persona del público común; pero bueno, sí, hay que desarrollar otras inteligencias.

Tercer encuentro

Entrevistador: Me habías dicho, en el anterior encuentro, cómo eran las percepciones de los demás en cuanto a la carrera de música, en un decir "¡Ah, bien!, ¡Vas a estudiar música! ¿Y qué más?" [asiente]

Y, por otro lado, era la apreciación en cuanto al valor profesional de la carrera, en un sentido remunerativo. Si bien, las demás personas pueden reconocerlo, la cuestión económica también tiene su importancia, pensando en la propia subsistencia. Entonces, cuando vos fuiste estudiante, ¿sentiste, en esos años, que esas mismas apreciaciones existían y que podían influenciar en tu elección de carrera musical, o a quienes se relacionaban en tu entorno?

Si. Sí, existían, primero. Pero también, en épocas atrás, era peor. En el caso mío, por ejemplo, cuando dije que iba a seguir con música, bueno, mis viejos dijeron eso, que podría seguir con otra carrera. No me dijeron que no, que épocas antes, los padres decían "no" y era un 'no', digamos.

Y hay muchos casos de médicos, abogados, que terminaron la carrera, tomaron el título, y después se dedicaron a la música. Entonces bueno, en mi caso, no me dijeron que 'no', pero estaba un poco el temor -como todo padre-, de que piensan en el futuro de su hijo, viste. Bueno, en ese sentido, en la carrera que yo ingresé era el profesorado; y ellos, al hablar con quienes eran mis profesores, como que vieron que eso puede ser posible -y de hecho, fui de los primeros hermanos que se independizó-; pero bueno, un poco les afectó su miedo, por esta situación que está en el imaginario, que el músico es un vago [risas], ¿No? Es esa cuestión.

Pero bueno, yo siempre he tenido mis ideas claras, pero en ese aspecto. Igual, no hace falta ser músico para ser vago; lo puede ser un doctor, un político, y bueno, no tiene que ver con eso. Pero lo cierto es que yo me lo he tomado en serio y he defendido esa parte. Y bueno, por eso te decía la otra vez... Pero bueno, eso más que nada, por el lado de la docencia. Lo remunerado con la docencia, es para todos por igual, o sea, no hay diferencia significativa.

Pero, como músico, sí; bueno, está ese prejuicio público, si se quiere. Hoy en día, me parece que es menos; puede ser que mi realidad haya, o sea, que estoy rodeado de otros músicos que no la percibo tanto. Tal vez, para un adolescente que quiera estudiar, de una familia con otro contexto, capaz que le siga pasando. Pero bueno, [lo que] digo [es que] hay muchas realidades, no creo que pase eso, que haya un 'no'.

Ahora, quien se vaya a dedicar solamente a la música, bueno, se complica. Y es muy importante la decisión, por la vocación que uno sienta, el llamado que tenga. Pasan muchas cosas; para mí, eso es lo primero. Que vos... no sé, hay algo "que te llama" y que, a pesar de que te vaya mal económicamente, uno igual necesita hacerlo. Sino... bueno, a mí me pasa, que si no toco, como que... entro en una rutina que no estoy feliz, no estoy conforme. Me pueden hacer feliz otras cosas, pero... Bueno, es como tener contacto. No sé, alguien capaz lo sentirá con el deporte.

Y después, el trabajo como música exclusivamente, para mí, prima eso de la vocación; de hacer cosas que a mí me gusten, más allá de la cuestión económica. Siento que, si uno apuesta a eso, en algún momento tiene que empezar a funcionar; porque también está la situación de no tener épocas de poder tocar cosas, porque, bueno, las tomas como trabajo. Pero también llega un punto que uno puede decidir, o no. Si te gusta, capaz que elegís o armás un grupo más comercial y bueno, pero eso. Está bueno tocar, y sentir que te hace bien, a uno mismo. Y lo mismo con cualquier trabajo; si vos haces un trabajo, y decis "no, esto no es lo mío", bueno... Es una decisión de vida, más que otra cosa.

Yo siento que cualquier persona se tiene que hacer ese planteo, en cualquier ámbito. Vos, si sos psicólogo [indica a mi persona], bueno, y si no es lo tuyo, nunca es tarde para hacer un viraje. Y también lo veo a la distancia, hoy en día, en situaciones que van a hacer un trabajo por un año, dos años, pensando juntar un dinero para comprar un instrumento, o lo que fuere; pero saber que es algo temporario. Pero eso le pasa a todo el mundo; lo importante es no perder ese rumbo, de eso que nace de uno. Alguien que lo tenga que decir; sí, está bueno encontrarse con gente que ha tenido, o que se ha hecho, su planteo. Hay gente que nunca se lo han planteado en sus vidas, y... es muy esencial, me parece que todas las personas deberían hacerse esas preguntas, 'qué te gusta hacer', para que funcionen. Sería un mejor planeta, si cada uno hace lo que le llene, y que sea algo productivo para la sociedad.

Entrevistador: ¿Consideraste practicar otros ámbitos del arte, que no sea exclusivamente la música? ¿Te interesa ampliar esos conocimientos bajo otros ámbitos, como la pintura o la danza?

Sí. Mira, este miércoles hago un taller de danza [risas]; es una introducción. Más de joven, de chico, no. Pero me gustan todas; o sea, lo disfruto pero no, a la instancia de practicarlas. La danza es hermosa, siempre me gustó bailar pero soy muy 'pata dura', era muy tímido también. Ahora he perdido un poco eso -supongo-, y me animo a aprender, a darme el permiso. Así que sí; pintura no he practicado, pero sí disfruto mucho de la danza, de la poesía, de la literatura. No escribo, pero siento que te nutre, no solo como artista, sino también como persona. Con la pintura, estoy menos relacionado. No fui tanto.

Pero, a la hora de practicar, me voy con las que están más cerca de la música, como la danza. No estoy practicando, pero le estoy dando más cabida. Lo mismo que tocar otros instrumentos; en algún momento, era sólo tocar la guitarra, era como perder el tiempo tocar otros [instrumentos]. Pero ha ido cambiando eso, y creo que para bien, tener la experiencia en otros instrumentos, porque te enriquece. Toda experiencia artística puede ser enriquecedora, te nutre, no solo al músico sino a la persona.

Entrevistador: ¿Consideras, que el hecho de hacer música o ser músico, es una especie de "don" o "privilegio" que algunos pocos pueden llevarlo a cabo?

[Piensa] *Bueno. Hay una cierta... depende del concepto de "don" y toda esa historia, no siento que allá... a lo que voy, es que...*

Entrevistador: Podríamos decirlo como "nació para eso".

Claro, sí. Hay chicos -digo chicos, porque lo veo en los alumnos-, uno no se da cuenta en uno mismo, pienso que verlo en otro es más fácil. Hay chicos que tienen así "naturaleza" para las cosas, o por lo menos, para con la música, que otros no la tienen tanto. Y a su vez, eso no garantiza que... bueno, que le guste o que quiera hacer eso en su vida, aunque a uno le parezca que es un desperdicio. Y a veces, hay gente que le cuesta un poco más, y sin embargo, ese querer hacer y que te guste, y tener ese "llamado" -como te decía-, hace que siga trabajando, estudiando y practicando, y que salgan las cosas. Lo ideal sería tener las dos, esas habilidades y ese querer hacer, ¿No?

Entonces bueno, así puede ser que haya gente que tiene ese don, lo use o no. Bueno, y pensando en mí, en todo caso, soy de los que tenía que estudiar un poco, no creo ser un "superdotado". Es más el amor a la música, digamos; o en todo caso, la paciencia de sentarse a estudiar y a trabajar, digamos, eso también es un don. No sé... hay situaciones, como ideales, y bueno, después varias combinaciones posibles.

Entrevistador: ¿Cómo considerarías, bajo ésto de lo que estamos hablando, al "virtuoso" o "talentoso"?

Y bueno, sin duda tiene así, una... tendría que tener todos los condimentos, en el sentido de la "virtuosidad natural" y querer ser eso, y si quiere superarse a lo largo del tiempo. El arte lo tiene, y bueno, el deporte también.

Esa búsqueda constante, además de la habilidad natural, porque hay quienes son hábiles, pero se quedan en el molde.

Entrevistador: Si tuvieses que hacer una propia valoración, de tu historia como músico, ¿Cómo verías tu trayectoria como músico profesional?

Y, yo siento que eso está en proceso. Y no hay un solo camino, eso también; entonces, depende con qué lo compares. Para mí, tiene que ver con eso, con lo que te decía de la vocación y el querer hacerlo; siento que sigo aprendiendo, depende desde donde lo mires.

Y quizás, a la hora de tocar, y no, no toco tanto -me gustaría que fuera más-; pasa que también hay muchas variables, sacando la pandemia, porque con la pandemia se agravó. Que el músico, como hablábamos, tiene que producir, cosa que a mí no me es tan sencillo. Bueno, eso podría ser, una faltante; pero, en todo caso, depende con qué lo compare.

También, si es por tocar y nada más, bueno, uno se pone a inventar mil cosas. Eso, en una etapa de formación, si lo hacía, iba a tocar a todas partes, y estaba buenísimo.

Pero bueno, hay etapas que uno va cumpliendo. Sí, sigo sintiendo que está en proceso, porque, aún sigo aprendiendo; sigo enchufado estudiando, y bueno estamos con el grupo saliendo a presentarse, viniendo a dar algunos toques. Y bueno, estoy ahí activo, como músico...

Entrevistador: Y aplicado también a la docencia.

Bueno, eso también, lo sigo porque me gusta. Y también a veces aprendes un montón. Constantemente -bueno, si no estamos ensayando para un toque-, en mi casa, en los tiempos que me pongo a estudiar, es para conocer nuevos repertorios, que a uno nunca le alcanza la vida para eso. Así que bueno, buscando todo el tiempo 'material didáctico', que uno le dice así, pero es música. Cómo hace para... porque esa es otra, que los tiempos van cambiando, entonces, los repertorios van cambiando. Y está bueno estar alerta, y más hoy en día, que hay tanto a disposición. No se puede hacer todo igual, conocer todo; pero hay también un compromiso, una vocación docente, que no es por obligación. Es de lo que hablábamos de la vocación. Hasta ahora, viene encendido. Si se llegase a apagar, y... ahí sonamos.

Laura

Primer encuentro

Entrevistador: [Se comienza con un diálogo, ofreciendo información acerca de quién ejerce la entrevista, junto con el propósito de los encuentros]

¿Me podrías comentar cómo fue, hasta entonces, tu recorrido en la música, o como músico profesional?

Y, la profesional es mucho más tarde de lo que surgió la relación con la música. Yo empecé a estudiar música a los siete años, empecé a estudiar en... mi papá era militar, estábamos destinados en Corrientes Capital, y empecé a estudiar el acordeón y el piano. No me preguntes por qué, lo único que yo recuerdo, que a mi mamá le dije que quería tocar ese instrumento. Después, nos fuimos a vivir a Concepción del Uruguay -ambos de mis padres eran de Colón-, y ahí se abrió la Escuela de Música en el año '79, y una compañera me dijo "vení, tenés que conocer la profesora de arpa"; fui, la conocí, me enamoré del instrumento; eso fue a los nueve años.

Desde que empecé a desarrollarme profesionalmente como músico, como intérprete -que ya serían en mis dieciséis, diecisiete años-, ya daba conciertos pero como estudiante, no era profesional.

Y, como profesionalizar, de que yo ganaba mi sustento porque tocaba el arpa, fue cuando ingresé a la orquesta sinfónica de Entre Ríos, en el año '93. Antes de eso, enseñaba; yo empecé a los dieciséis años, en Concepción del Uruguay, como ayudante de cátedra de mi profesora, ella viajaba cada quince días desde Buenos Aires, y la semana que ella no iba enseñaba yo, a mis compañeros. Era una alumna más, pero me pagaban por eso. Y después, ya a los pocos años, empecé a tomar otras cátedras, enseñaba Historia de la Música, enseñaba Formas Musicales, Audioperceptiva.

Entre medio, estudié otra carrera, porque mi mamá no quería que me dedicara sólo a la música, tenía mucho miedo. Pero el miedo de ella, no era que no pudiera vivir de la música, sino que me pasara algo en las manos y no pudiera seguir tocando. Entonces, paralelo a eso, entre el año '88 y '91 estudié el profesorado de francés, en Concepción del Uruguay. Me recibí, jamás enseñé francés [risas]. Fue una gran herramienta, cuando postulé una beca para irme a estudiar a París; y gané una beca muy buena, que daba el gobierno francés en ese entonces, que es la beca "Saint Exupéry", que era para artistas. Fue una herramienta que, a mi madre, quizás, tuvo alguna iluminación que me dijo que tenía que hacer algo más.

Pero, decirte que yo empecé a ganar mi sustento, a través de la música, fue cuando ingresé a la sinfónica; fue en el año '93, en la sinfónica de Entre Ríos. Después, en el año 2002, ingresé a la sinfónica de Santa Fe; en el año '94, empecé a enseñar en lo que es acá la Escuela de Música, Constancio Carminio, que todavía no era UADER. Y conservé mis horas cátedras en Concepción del Uruguay.

Así que bueno, a partir de ahí, el año pasado, en marzo, me jubilé. Treinta años después, casi. Me jubilé muy joven, porque ingresé a la orquesta a los veintiún años. Pero bueno, si bien el maestro me decía que me estaba yendo en mi mejor momento -porque tengo 51 años-, también entendí que para mí, ya era suficiente. Fueron treinta años de orquesta, en dos orquestas, siendo solista de arpa, era una misión cumplida, gracias a la docencia y a que empecé a trabajar muy joven, eso me permitió gozar del beneficio antes, o sea, pude restar años. Y bueno, estoy transitando mi segundo año desde que no estoy en las orquestas, y estoy haciendo un montón de cosas, no es que terminé mi vida. Por el contrario, se abrieron un montón de cosas, porque yo me he desarrollado en otros ámbitos, me dedico a la investigación, tengo publicados varios libros.

He grabado muchos discos, me dedico mucho a la docencia; y en la pandemia, me formé en el "Método Suzuki". Soy la primera maestra que enseña arpa en Sudamérica, no hay nadie que enseñe ese método en Sudamérica. Así que bueno, así fue mi camino hacia lo profesional.

Entrevistador: ¿Cómo considerarías a la música? ¿Qué es para usted la música?

Es mi vida, es mi vocación. No concibo mi vida sin la música, o sea, no puedo vivir sin la música. Y para mí, la música no es sólo tocar el instrumento, es enseñar, es investigar, es hacer tareas... bueno, yo soy un músico un poco atípico, pero hay muchos movimientos en el mundo que hablan del bienestar que genera la música. Por ejemplo, yo tocaba mucho en terapias intensivas, he tocado en asilos de ancianos; hasta he tocado en restaurantes, o sea, armaba un espectáculo, que involucra una cena y me iba con el arpa, y hacía que la cena fuera una intervención artística. Yo creo que el rol del músico, como profesional, en el sentido de que se ganó un sueldo de lo que hace, fue un poco en detrimento en el acercamiento del artista con el público: Ahora el público, va a ver al músico, y el músico está lejos; antes, no era así. O sea, vos estabas en el barroco, en el 1600, en el 1700, la gente estaba cenando y había un cuarteto de cuerdas tocando.

Entonces, yo creo que eso se ha perdido un poco, por alguna cuestión de que era necesario hacer como esa separación, para entender que éste era un profesional que estaba ganándose su sustento, mientras nos entretenían a los otros; pero parece que es mucho más profundo, mucho más profundo.

Entonces, para mí, es mi vocación. Es lo que le da sentido a mi vida, es eso.

Entrevistador: ¿Podríamos repasar, una vez más, dónde fue tu formación musical?

Mi formación fue en Concepción del Uruguay, desde niña hasta que me recibí en la Escuela de Música; luego, estudié en París por dos años. Después, estudié en Milán, un tiempo más tarde. Y después, ya de grande, tuve la fortuna de poder comprarme aquellas arpas [indica los instrumentos adquiridos], que son arpas barrocas, que son instrumentos que se empezó a re-descubrir en la década de los '80. En 1980 se empezaron a hacer réplicas de los instrumentos que se tocaban en el barroco, en el 1600...

Entrevistador: Como lo puede ser el laúd, hoy en día.

Exacto, todo el movimiento de la música antigua. A mi siempre me había gustado eso, y bueno, a los cuarenta y pico de años, me pude comprar el instrumento. Entonces, me iba a Italia en Julio siempre, a hacer el curso con una maestra que yo admiro mucho. Pero bueno, para mí la educación es una cosa permanente; hace un año, terminé una formación, que se llama "the global leader programs", que es una formación para el uso de la música como herramienta de transformación social. Los cursos de Suzuki los sigo haciendo, o sea, mi educación es algo continuo, no se va a detener nunca, y siempre estoy buscando cosas para hacer. Porque, aparte, vivimos en un mundo muy cambiante, muy volátil, en el cual tenemos que estar adaptados, en el entendimiento de lo que sucede.

Después, el trabajo del músico, es el mismo: Poner el traste en la silla, estudiar lo que se deba estudiar, hacer toda la disciplina necesaria. Eso es irremplazable; o sea, no hay forma de que, si vos quieres tocar el instrumento y querés tocarlo bien, ese camino no se puede sortear, hay que hacerlo. Pero sí, uno tiene que tener herramientas para entender el mundo en el que nos tenemos que mover hoy.

Entrevistador: ¿Me podrías explicar, un poco, en qué consiste el "Método Suzuki"?

Sí. El Método Suzuki es un método, que para acá en Argentina, en algunos instrumentos es como "nuevo", pero es un método que en realidad ya tiene muchas décadas. Empezó con el violín, con el violinista, hijo de un constructor de violines, Shinichi Suzuki, que en la postguerra entendió

que era muy importante promover una educación para el talento, que tiene que ver con una educación de la persona integralmente. Lo que pasa es que inician a muy temprana edad los niños en la formación, lo que promueve un poco, también, la posibilidad de que, a muy temprana edad, tengan la capacidad de tocar cosas súper complejas; inician en un modo imitativo y auditivo, no hay lectoescritura hasta un determinado nivel. Y con el arpa, fué el último instrumento en ingresar en la metodología; yo todavía tuve la fortuna de formarme con una profesora norteamericana, que es la que hizo el método de arpa, con Suzuki todavía viviendo.

Y bueno, para mí, es muy importante porque abarca una franja que no está contemplada en ninguna institución educativa. En las instituciones los chicos entran a los ocho, nueve años, como muy jóvenes; con este método, yo tengo alumnos de cuatro años. Entonces, como que se cubre toda esa franja; y también la música, ya lo decía Platón en La República, la música de un pueblo te va a revelar el estado moral del pueblo. Y también la música, sobre todo en Esparta, se utilizaba como introducción a lo rítmico, al orden; y en Atenas, se la utilizaba desde la parte de la inspiración. O sea, se sabe que la música hace que la gente entre en un orden, y eso es muy importante; porque te disciplina, te ordena, para el futuro. Así que, en ese sentido, yo creo que no todas las personas que estudian música van a ser músicos, porque sino sería una locura; pero sí, la música hace que las personas se conviertan en mejores personas, primero, y después ciudadanos médicos, doctores, lo que sea.

Entrevistador: ¿Hubo algún miembro de tu familia, que estuvo o que está relacionado a la música, o fuiste el primero de ellos? Además de tu profesora de la infancia, ¿Recordás alguna persona que te sirvió de modelo, que te haya acercado a la música?

No. Especialmente, mi modelo fue mi primer maestra, que fue E. Mis padres me acompañaron, o sea, no eran músicos; mi padre era militar, y también profesor de historia, y mi mamá era ama de casa. Sin embargo, nos hicieron estudiar música a los tres, con mis hermanos. Mi hermano estudió guitarra, mi hermana estudió piano; ellos lo hicieron porque los mandaban. Yo no, yo porque pedía, o sea, era distinta la forma. Sin embargo, mi hermano todavía toca la guitarra y canta; mi hermana no, no era algo que le generase algún placer.

Yo creo que mi modelo fue mi maestra, y bueno, varios maestros de mi infancia, que me marcaron y de los cuales, los que aún viven, sigo en contacto.

Entrevistador: Me habías dicho, que hubo ciertos miedos del cuidado de la manos, en tanto ejercías la música. En algún momento, ¿Tuviste la experiencia de alguna dolencia física, en tus prácticas?

No, toco madera [risas]. No, no. El miedo era de mi mamá, no era mío. O sea, mi mamá me lo puso a nivel consciente, era una cosa que a mí no me hubiese ocurrido. Sin embargo, yo soy una persona que está muy, muy presente en lo que es la salud, el cuidado del cuerpo, en el cuidado de la mente, la alimentación; entonces, es como que yo estoy muy atenta a todo eso, practico yoga desde los quince años. soy muy consciente, y es algo que trabajo totalmente con mis alumnos, y de hecho, este año empecé a enseñar en la universidad de San Martín, en una diplomatura de una materia que se llama "Dimensión corporal aplicada a la música".

Entonces, es un tema que, por suerte... no, no sería suerte, porque en realidad yo hice toda la tarea necesaria, y las investigaciones necesarias, para no tener ninguna dolencia. Pero bueno, tengo las lógicas dolencias de alguien que hace un trabajo repetitivo, como alguna molestia lumbar o cuestiones así, o cuando exagero alguna molestia, pero es transitoria. No he tenido ninguna lesión.

Entrevistador: ¿Y en cuanto a dolencias más de índole psíquica, como estrés, ansiedad, apatía?

No, no. Eso no. Pero sí es algo que ahora está pasando mucho; yo, si tuviera que decir, que todavía es algo que debo perfeccionar, y lograr al menos un punto donde me sienta satisfecha, es el tema de la memoria, el trabajo de la memoria musical. El hecho de haber tocado tanto en orquestas, atenta mucho sobre el desarrollo de la memoria musical, y también es un delirio, en el mundo que vivimos, pensar en memorizar en una obra que dura como treinta minutos, con toda la información que eso implica. Sin embargo, es uno de los puntos que yo me puse como objetivo posterior a dejar mi actividad en las orquestas, volver a memorizar música. Porque se sabe que la memorización de la música es muy beneficiosa para prevenir cualquier deterioro cognitivo.

Entonces, no. Por suerte no; también, no solo eso, yo he investigado en mindfulness, meditación, budismo Zen, o sea, todo lo que te imagines, yo lo hice; y sigo haciendo, y buscando cosas. Entonces, primero, para mí; y segundo, para tener herramientas para mis alumnos. Y para poder, como dicen los orientales, "el sensei es el que primero se equivocó"; bueno, yo cometí todos los errores posibles, de modo tal que puede allanarse el camino a los que vienen atrás mío.

Entrevistador: ¿Notaste que, en tus años de estudio, el oído absoluto era un elemento necesario?

No. Además, el oído absoluto lo tienen muy pocos. Oído absoluto, real, los tienen muy, muy pocas personas. Sí, hay que educar el oído; pero no, yo no tengo oído absoluto, ni mucho menos. Sí, lo he educado; trabajo mucho para que mis alumnos tengan buen oído, que es un trabajo que se hace constantemente, en la práctica instrumental, en la afinación y en un montón de cosas. Pero no; eso, aparte, sería una herramienta super útil para un director de orquesta... pero para un "simple mortal", no [ironiza].

Entrevistador: ¿Cómo ves la relación, hoy en día, con los alumnos de interpretación? ¿Cómo notas la demanda estudiantil?

Es un tema muy complicado, no te podría hablarlo desde una única mirada o visión. Primero, ahora tengo una alumna que está en Estados Unidos, que fue elegida para... en el mundo del arpa, existen dos grandes concursos internacionales. Uno sucede en Israel, y otro sucede en Bloomington - Indiana, en Estados Unidos, que es como la meca de los arpistas. Y eligen a cuarenta y pico de pibes, que son los mejores de su generación en ese momento, porque también es muy relativo, decís que sos el mejor, no sos el mejor todo el tiempo. Porque capaz sos buenísimo, y haces esta audición y tuviste un mal día, y te va muy mal; pero eso no te define.

Entonces, bueno, justamente el concurso para ella tiene cuatro etapas. Ella no pasó de la primera etapa, yo sabía que no iba a pasar de la primera etapa, porque había muchas cuestiones de desprolijidades, y sabía que le iban a jugar en contra. Sin embargo, hizo la experiencia, y es una chica que tiene las condiciones naturales, porque, por ejemplo, montó todo un repertorio grande de memoria. Ella tiene una facilidad de memorización y de aprendizaje muy, muy rápido; pero es muy desprolija en el resultado final. Tengo otra alumna que, al contrario, le cuesta mucho aprenderse las cosas, le cuesta memorizar; pero el resultado final es super pulido, y super prolijo.

Entonces, no hay una sola forma de trabajar con los alumnos; los alumnos no se hacen en series, son seres únicos, y cada uno tiene que encontrar su voz. Entonces, tampoco pasa porque se parezcan a mí, ni a nadie. Sí, estas generaciones sufren algo, que para mí, es algo absolutamente nocivo, que no lo viví y que son las redes sociales. Donde muestran cosas que no son reales, o sea, son fragmentos de la vida de las personas, puestas ahí, en una vidriera, para que los admiren o los envidien. Y eso daña mucho, mucho los procesos de los chicos, de los niños. O sea, yo cuando veo chicos de once, doce años con el celular, me da como un poco de miedo. Yo creo que eso es algo super nocivo, que está haciendo un daño horroroso, y que está confundiendo muchísimo a los adolescentes y a los jóvenes de esta generación.

Pero volviendo a la pregunta, los alumnos son únicos, y cada alumno es tratado desde su individualidad y desde sus dones, como también su dedicación. O sea, vos podés tener un alumno hiper-talento que no estudia nada, y entonces, cuando la cosa se pone fea ya tiran la toalla; y después tenés el que va, con la constancia. Entonces, es eso; el maestro tiene que promover personas. Y también el educador tiene la responsabilidad de garantizar ese proceso; entonces es de una gran responsabilidad.

Entrevistador: ¿Cómo consideras al "músico profesional"? ¿Qué condiciones cumple, para poder diferenciarse entre aquellos que no lo son?

La palabra "profesional" es muy ambigua, en ese sentido. Se supone que un profesional es alguien que vive de eso, de que gana su sustento de lo que hace. Porque vos podés tener un músico, que toca el piano espléndido, pero que gana la plata porque vende otra cosa, por darte un ejemplo. Entonces, para mí, la profesionalización es el hecho de decir que vos, a través de esa profesión, te ganás el sustento; para mí, un freelance es un profesional también, sólo que no es un empleado público que termina haciendo música de la orquesta; lo que no hay es escalafón artístico, en ninguna orquesta de la dos provincias -bueno, Santa Fe sí está un poco más avanzado eso-.

Tanto el freelance, como también el que todos los meses sabe que va a tener sueldo, son profesionales. Distinto es el que lo hace como hobby, o lo hace de modo ocasional, como los coros, por ejemplo. La UCA tiene un coro -con el cual, toqué varias veces-; su directora percibe un salario, los coreutas o son alumnos o personas afines, muchos de ellos también músicos profesionales, que se suman también a ese coro porque es un coro... con trayectoria [asiento], y que tiene técnica vocal, y que tiene una cantidad de características. Pero los otros, son voluntarios nomás; vos, como alumno de la facultad, tranquilamente podrías estar en ese coro, sin embargo, no serías un profesional.

Entrevistador: Bueno, también algunos pueden decir que, mientras pueda entender y realizar la música, y sin precisar de estudios académicos, ya podrían considerarse idóneos en lo...

No, pero se supone que... sí. Sí, entiendo, pero no estoy de acuerdo. No tendría que ser así. Pasemos a otro ámbito de ejemplo, La Voz Argentina, esa cosa que está en la televisión. Y están esos cuatro, cinco músicos, que son músicos profesionales. Muchos de ellos, no son capaces de leer una partitura [asiento]; muchos de ellos, les enseñan las cosas, y desafinan muy mal y los arreglan en el estudio. Sin embargo, vos no me dirías que no son profesionales; porque, se supone, que ganan su sustento a través de su trabajo. Pero... no sé, no estoy de acuerdo, pero bueno, son miradas.

Lo que está dentro del imaginario de la gente, es que piensan que uno hace lo que le gusta, que ese es un tema también: "¡Ay! Vos tenes suerte, que vivís de lo que te gusta". No, a vos te pasa que vivís de lo que no te gusta; si no te gusta lo que haces, dejá de hacerlo, busca lo que te gusta y que te genere recursos. Entonces, para mí, es eso; porque yo he trabajado mucho, y lo hice desde que tengo memoria; pero aquellos que son serios, también se rompen el alma. Porque, bueno, hay buenos músicos y malos músicos, buenos médicos y malos médicos, etcétera; es como todo.

Entrevistador: ¿Recuerdas las primeras veces que estuviste frente a un público, exponiendo con el arpa?

Sí, tenía nueve [años], y lo recuerdo muy bien. Fue un día muy hermoso. Era mi primer año de estudiar arpa, y en la Escuela de Música hay una foto de ese día; la encontré después, haciendo un libro sobre los músicos en Concepción del Uruguay. Y tocamos una pieza, que se llama "La Banda Azul", que ahora la enseño a mis nenitos de cuatro años.

Me acuerdo que mamá me hizo un vestido, zapatos nuevos, y me dijeron que después de tocar, si tocaba bien, me iban a comprar un helado. Así que tengo una memoria muy, muy, muy vívida de aquel día; hay una foto, que yo estoy agarrada del arpa así [indica postura con el instrumento] y está mi maestra, atrás, viendo lo que yo hago. Y, en el público, yo reconozco la espalda de mi mamá.

Así que sí, esa fue mi primera presentación en público, a los nueve años.

Entrevistador: ¿Alguna vez se sintió presionada por tocar frente al público?

Siempre, siempre. Que no es presión; es nervios, es responsabilidad. El día que te deje de pasar eso, dedícate a otra cosa, porque ya no tenes nada que hacer ahí.

Viste, uno de estos maestros que yo te mencionaba, con los que todavía tengo contacto, siempre me decía "no tenes que dejar que los nervios te pongan nerviosa". Los nervios son necesarios, nadie puede hacer nada en la laxitud. Necesitas el nervio, el tono; pero eso se educa, eso se entrena. No es que vos, vas a poder desenvolverte en un escenario porque te cayó una varita. No, ¡Eso se entrena! Y es un entrenamiento. Por eso los músicos están sufriendo tanto, después de dos años sin tocar. Están todos así, como locos, porque una cosa es tocar para un aro de LED, y un celular, y otra es tocar donde hay energía, donde hay emoción, donde hay sonidos, donde hay olores... Es otra experiencia, es otra dimensión.

Entrevistador: Y frente a estos eventos, los cuales pudiste presentarte, ¿Estuviste al frente de situaciones, o conoces algunas, en dónde los músicos padecen de un estrés excesivo?

Sí, por supuesto. He tenido colegas, que los he visto en esa situación, algunos que no podían a frente ciertos niveles de estrés. Pero eso, como te digo, se entrena.

Y, por lo general, los músicos siempre quedamos disconformes de cómo tocamos. O sea, yo no tengo recuerdo de algún concierto del cual haya salido satisfecha, y agradezco a Dios que así sea, porque si vos salís satisfecho de un concierto, quiere decir que ya no tenés nada más que hacer. Yo, a mis discos, no los puedo escuchar, no escucho jamás mis discos. Hoy estuve grabando una cosa, a la mañana temprano, y el técnico me decía "pero mira, que en la obra que vos me dijiste que tome como referencia, hay cámara", y le digo "yo no lo escuché, lo tengo que escuchar"; yo, lo único que hice, fue determinar los cortes, y qué sé yo; pero nunca escucho mis discos, a menos que lo pasen M [indica nombre de radio], y que estoy obligada, porque tengo la radio ahí, y sé que soy yo, pero si puedo la apago. Yo subo cosas a mi canal de YouTube, que son cosas que las avalo, como que están dignas. Pero no, o sea, entre mi círculo, no conozco a ninguno de mis colegas que esté contento; o sea, tampoco somos imbéciles, no. Pero uno dice "bueno, esto estuvo bien, esto estuvo digno" y qué sé yo; pero después, siempre hay algo para mejorar, hay algo para profundizar, hay algo para madurar.

Pero bueno, también se viven tiempos donde hay alta demanda, la gente está "al palo"; por ejemplo, nosotros, músicos que estábamos en las dos orquestas, el arpa no es un instrumento que toca todo el tiempo, pero las cuerdas que sí lo están... Hay músicos que sí consumen betabloqueantes, para poder controlar. Yo jamás, jamás. Medito, me tomo un té de tilo, estudio, practico, toco muchas veces la obra para el perro, para mi marido, para el gato; no creo en esas cosas que no son reales, te das cuenta porque es una mentira que uno se hace a sí mismo. Pero, en las ligas mayores, te hablo de las grandes orquestas del mundo, eso es algo que sucede, que consumen sustancias para controlar el grado de presión. Eso es real, yo nunca lo hice, no lo pienso hacer. Si tuviera que hacerlo, no me dedicaría más a esto.

Entrevistador: ¿Considerás que se encuentran problemáticas de consumo en los músicos?

No, no, yo solo hablo de betabloqueantes.

Los betabloqueantes, lo que hacen, es calmar la pulsación del corazón. Es una medicación que toman enfermos cardíacos. En las personas sanas, lo que hacen es bajar las pulsaciones, y que vos puedas controlarte. Pero vos, ves a las personas que los consumieron... yo en una oportunidad, toqué con un flautista de otro país, en otro país que los consumían. Y una cosa fue ensayar con él, sin ninguna medicación; y cuando llevaba el concierto, era como que iba a cámara lenta, ¿Te das cuenta? Que ahí, en el concierto es cuando estás con toda la adrenalina. Pero no. No, no. Por lo menos, en el círculo en el que yo me muevo, no.

Entrevistador: *¿Consideras que la música es un "don" o un privilegio, que pocos pueden realizar? Relacionado a una idea de "genio".*

No. Eso es una construcción mental, una construcción social. Pero la idea de genio, es algo que, para mí, no sabría bien desde que lugar lo estás tomando vos... El genio es el "alma". La etimología de la palabra "genio" viene de "gen".

Entonces, todos tenemos genio; vos tenes genio, mi marido tiene genio, o sea, no necesitas ser un artista para tener genio. Si vos sos un científico, y estás al borde de un descubrimiento, y estás atorado en el mismo, salís a caminar, y cuando estás en el bosque ¡Pum! Se te prende la luz. Eso es genio. O sea, es parte del ser humano, tener genio.

Ahora, la "genialidad" es otra cosa, y yo los llamaría "prodigios": Mozart, ¿Sí? O ves a estos chicos, que desde muy niños, tienen esa condición de prodigio; pero resulta que ese niño, a los veinte [años], va a ser igual que aquel que no es prodigio. Porque él aceleró procesos, y el otro lo hizo de otra manera. Entonces, el genio y el talento se educan, esa es mi mirada. Y por ahí, podés tener días que estás con la genialidad a flor de piel, porque se alinean todos los planetas, y qué sé yo; y podés tener unos días, como el chiste de Tute, que decía "le dedico este premio a todos mis anteriores fracasos"; bueno, es así. Uno no está todos los días igual, y sobre todo, cuando sos un músico de una orquesta, que tenés la obligación de hacer el concierto. O sea, no podés elegir ir a ensayar, no podés elegir ir al concierto; y hay días que no tenes ganas, porque no es que uno, porque es músico, siempre tiene ganas de tocar. Y como cuando estás en una reunión, "dale, tocate algo", ¿Por qué voy a tocar algo? No tengo ganas, estoy en una reunión como vos, no estoy para entretenerme, ¿Entendés? Es mi profesión.

Entonces, no sé. Es una palabra que se ha tergiversado mucho. Para mí, el genio es algo que tenemos todos los seres humanos. De hecho, se ha visto, con todo el movimiento que hay, que es un tema súper discutible de las orquestas-escuelas, de las orquestas en los barrios y qué sé yo, donde vos ves que hay niños que jamás tuvieron contacto con la música, y de pronto los ves tocando, ¿Y qué...?, ¿Por qué...? No, porque todos tenemos genio, hay que educarlo, hay que incentivarlo, hay que inspirarlos a esos niños. Si vos vivís en un lugar, donde lo único que escuchan es cumbia, de lo único que se habla son de temas superficiales, ¿Cómo aquella persona, va a encontrar aquello que lo inspira, y que hace que manifieste su genialidad? O sea, el contexto lo es todo.

Nosotros, vivimos... nos define, primero, nuestro entorno familiar, nuestros padres. Después, nos define nuestro entorno comunitario. Nos define el entorno del país en el que vivimos. O sea, para ser músico, tocar un instrumento en Argentina, hay que ser muy corajudo: Porque no se consiguen cuerdas... o sea, hay muchos inconvenientes. Vos acá ves tres arpas, pero esto acá es una locura, eso no existe. Pero yo, hasta antes de la pandemia, todo el dinero que ganaba lo gastaba en dos cosas, en educarme y en instrumentos. Recién ahora, estamos haciendo nuestra casa. Pero, antes de eso, todo el dinero que yo ganaba, me iba a estudiar acá, me iba a estudiar allá, me compraba los instrumentos; compraba cuerdas, compraba libros.

O sea, nada sucede porque, de pronto, te tocan y dicen "vos vas a tener genio". No, eso no pasa; las cosas se nutren, se alimentan, y se retroalimentan también.

Segundo encuentro

Entrevistador: [Se continúa el diálogo del anterior encuentro, respecto a la última pregunta realizada]

Entre lo dicho, en el anterior encuentro, me dijiste que "tocar instrumento, en Argentina, es de corajudo", según tu experiencia...

Estudiar música para dedicarse profesionalmente en la misma, en Argentina, es muy complejo. Especialmente el arpa; o sea, si yo dije 'corajudo', seguramente me dirigía al arpa, que es un instrumento sumamente costoso, no se fabrica en Sudamérica. Las leyes aduaneras, lo único que hacen es complicar, y hasta a veces, hacer imposible la compra de instrumentos, porque te lo cobran, sobre el costo del instrumento de origen, te cobran el 60%. O sea, si tu instrumento costó U\$S 20.000, para tenerlo en el país, necesitas tener U\$S 35.000. De esos números hablamos con el arpa.

Lo mismo pasa con los insumos; las cuerdas, antes yo viajaba todos los años, dos o tres, a Europa o Estados Unidos, me traía cuerdas, les traía para mis alumnos. Pero desde la pandemia, no he viajado al hemisferio norte, he viajado a Chile, que fui a trabajar en marzo, donde no se consiguen cuerdas. Entonces, con las cuerdas pasa lo mismo, llegan a la aduana, un cordado completo te cuestan U\$S 500, y a eso te cargan el 60%.

Entonces, es muy costoso; hay que tener como una fuerte convicción. Y en otros instrumentos, pasan cosas similares. Otros instrumentistas, los oboístas, les pasa con las cañas; o sea, cada uno tiene sus bemoles. El arpa, en sí, es un instrumento caro. Entonces, eso hace que se complique más.

Ahora, tenés dos caminos: De aquel músico, que se dedica a la docencia o está en una orquesta; o tiene un sueldo todos los meses, o aquel que es freelance. El que está en un trabajo rentado, con una jubilación y demás, está más tranquilo. El que es freelance, tiene que estar inventando todo el tiempo. Entonces, es como mucho de lo que va a venir. O sea, el mundo va hacia eso, tiende hacia eso, y tenemos que entenderlo.

Cuando llegué a Paraná, en el año '93, no había ningún arpista más que yo, en toda la región. Todo lo que se desarrolló con el arpa, desde el '93 a la fecha, fue porque yo trabajé para que eso sucediera. Y hoy, tenés arpistas por todos lados acá; se abrieron cátedras, yo me jubilé, e inmediatamente, había gente que me reemplace en la región en ese puesto, ahora lo van a concursar, como se debe hacer.

Entonces, como cualquier profesión, tiene sus particularidades y sus complejidades. Lo que pasa es que la gente nos mira a los artistas, y piensan que somos completamente volátiles, que estamos "en las nubes", y no es así. Tenemos las mismas problemáticas, las mismas necesidades, nos estamos preguntando todo el tiempo, si lo que hacemos está bien que lo hagamos, o sea, en mi caso conozco muchos artistas que tiene así, vidas como muy "autointerpeladas", por no decirte que somos unos atormentados. Un abogado, se recibe de abogado, o está laburando, no está preguntándose si ésto es lo que quiero hacer; ellos lo hacen y no les importa. Ojo, obvio que hay de todo. Pero, es como que, al vivir en un mundo en el cual estamos con la sensibilidad a flor de piel, y todo nos toca, y todos nos llega, y nos volvemos a re-preguntar, si lo que hacemos es lo que queremos hacer, y si tiene un propósito, y hablo por mí cuando digo eso; por eso quizás hablé del 'coraje', y de cada día, volver a validar esa elección.

Entrevistador: Me hablaste justo de cómo las demás personas ven a los músicos [asiente], ¿Qué percepción observaste, en tus años de estudio, sobre desempeñarte en música, por parte de la sociedad?

Yo no creo que te pueda servir de mucha referencia, me parece, porque yo viví toda mi vida en una burbuja, en mi burbuja. Así como veo en mis alumnos, sobre todo en la adolescencia, toda una crisis que pasan, por esa cuestión de querer validarse, ser parte del grupo, ser parte de... yo fui un bicho raro, toda mi vida fui un bicho raro. A mí me gustaba estar en mi casa, estudiando, con mis libros. Tenía gente a fin, mis compañeros de la Escuela de Música, que eran mis vinculaciones. No me gustaba hacer lo que hace la mayoría; no me gustó ir a bailar, no me gustó ir a los boliches; o sea, todos los lugares ruidosos, y con humo, me molestaban. Y toda mi vida fue así, y hoy es así. Y, quizás, ahora que estoy más grande, elijo más con quién voy a estar. Preservo mucho mi intimidad, preservo mucho mi espacio, trato de que no me perturben la paz, porque ya estoy yo para perturbarla. O sea, yo misma me genero, mis perturbaciones en la paz.

Entonces, no, nada. Lo que he recibido sí, de la sociedad, es cada vez que toco, o cada vez que mis alumnos tocan, o cada vez que hago una acción en favor de lo que creo, como el sitio de la asociación que yo creé, que es "Amigos del arpa", donde está nuestra visión.

Así que no, para mí... nunca me impactó, de modo positivo o negativo.

Entrevistador: En tu larga vivencia con el arpa, ¿Observaste que la elección del instrumento, implicaría distintas características, que difieren a otros instrumentos? Es decir, ¿Considerás que la elección de tu instrumento, tuvo o está relacionado a rasgos y caracteres que le son propios para ese instrumento?

Y mira, todos los instrumentos pueden llegar a ser solitarios, porque tenes que pasar miles de horas practicando con él. Y esas etiquetas, han sido consecuencia del devenir histórico de los instrumentos; el arpa, por ejemplo, es un instrumento solista. En los grupos, hay solistas y hay masa, hay categorías, hay jerarquías, ¿Porque el arpa es solista? Porque, como máximo, en una orquesta común tendrás dos arpas. Normalmente, en nuestras orquestas, que son pequeñas, hay una; y si hay un repertorio con dos, se contrata la segunda.

Y después, hay músicos que prefieren esa cuestión, de hacer un camino de repertorio solista, y otros que prefieren la música de cámara. A mí, las etiquetas no me gustan; tampoco me gustan... yo, cuando crecí, si bien estaba muy enfocada en la música clásica, hoy escucho y toco otras músicas, que no son clásicas. De hecho, mis últimos trabajos discográficos tienen que ver con rescatar cuestiones de folklore, y llevarlos a un instrumento clásico. Justamente, ahora estoy armando un video, con un chamamé de Antonio Tarrago Ros, que lo transcribí para el arpa de pedales. Entonces, la etiqueta te limita, y la etiqueta te separa. Yo no creo en eso; creo que tiene relación con el hecho de hacerlo bien, y que vaya con mis valores morales. Puedo tocar cualquier música, siempre que sea buena; hay músicas que, para mí, no van a trascender. Y sí, estoy emitiendo un juicio.

Entonces, no creo en eso. Porque uno debe tener la versatilidad de poder hacer de todo; o sea, vos podes tocar música de cámara, podes tocar de solista con orquesta, podes tocar dúo con tu alumno, podes tocar solo. Entonces, no; no creo que pueda entrar en esos parámetros.

Entrevistador: Bueno, según algunas investigaciones, pudieron observar distintas características que son identificables de los guitarristas, de los instrumentos de cuerdas y los de viento...

Y si cada uno tiene su "jeito" ["maneras"], estamos todos locos los músicos. Entonces, el guitarrista que está así [gesticula] enganchado en la guitarra; los arpistas, que estamos con los pedales; los oboístas, que están con la cañita. Cada uno tiene su particularidad, sino mira el "Ensayo de orquesta" de Fellini; si querés reírte, y ver una figura, una descripción de la locura que hay en una orquesta, y de lo que es hacer música y ser músico, mirá esa película. No creo que nadie, mejor que Fellini, lo haya descrito mejor, a cada uno en una descripción de cineasta, que se tomó el trabajo de ir a miles de ensayos y observar. Pero sí, volvemos a lo mismo; vos podes ver algunos rasgos comunes, o rasgos particulares, porque cada instrumento es distinto, y cada

persona es distinta, ¿Te das cuenta? Por ejemplo, los que tocan música antigua, es un instrumento cuya sonoridad no va tan hacia afuera, y parece que todo es más íntimo, como que el público se tiene que acercar al músico, en vez del músico hacia el público.

Pero sí, todo es válido. Yo no etiquetaría, que se estudie todo lo que se tenga que estudiar, y que se observe todo lo que se tenga que observar. Al final del día, lo único que importa, es la conexión que hay entre las almas del que toca y de los que escuchan, y ahí termina la historia.

Entrevistador: ¿Cómo consideras que es valorada la profesión del músico profesional, en la actualidad?

Uf... una pregunta tan compleja, y tan difícil y, ¿Qué músico? Porque no es lo mismo un músico popular, que uno que hace música clásica. Yo creo, que se nos observa, más allá de que está ese mito de que hacemos lo que nos gusta, entonces por eso no hay que pagarnos; te quieren contratar y quieren no pagarte. Se han hecho grandes avances, pero siempre hay mucho por hacer.

Yo, a veces, veo publicaciones en las redes sociales, de gente que publica, que en un lugar lo invitaron a tocar gratis. Entonces, él le responde "bueno, entonces yo voy a comer gratis, a tu lugar, ¿Vos harías lo mismo?"; o cuando tenés a alguien que te trae un alumno, y porque vienen dos hijos te piden hacer un descuento. Si llevas a tus dos hijos al dentista, ¿Te va a hacer el descuento? Es una mirada en que, en algún punto, no llegan a valorar lo que está sucediendo. Pero, no sé, es una pregunta compleja.

Hoy existen muchos espacios donde el músico tiene un puesto de trabajo, que depende del Estado. Entonces, los reconocen dentro de ahí; pero siguen habiendo miles de problemas. Porque, en realidad, el arte siempre es considerado un "gasto", cuando debería ser considerado una "inversión"; entonces, cuando tienen que recortar, lo primero que recortan es aquello que, para ellos, es un gasto innecesario. Y así estamos; pero pasa en todo el mundo. Aquí se agrava, porque la situación general siempre es caótica, pero pasa en todo el mundo eso.

Y cuando más te alejas de los centros urbanos, donde hay más posibilidades de elección, y más calidad de cosas, a eso que quieren hacer llamar "el interior", que son todas nuestras provincias. Y son las provincias que proveen a la capital, de alimentos y un montón de cosas; entonces, ese pensar de nuestro lugar, de que desde Buenos Aires vendrá algo mejor; en vez de potenciar y trabajar para construir cosas de valor en nuestros lugares. Pero eso es un problema ya histórico, instalado, de una sociedad con una "grieta", pero eso existió siempre; ahora se agravó, pero, ¿No hablábamos de los tiempos de Urquiza, de unitarios y federales?, ¿Acaso Boca y River, no sigue siendo cuestión de que se maten?, ¿Colón y Unión, lo mismo? Los argentinos nos relacionamos entre los que nos separa; no buscamos las cosas que tenemos en común. Ponemos el acento en lo que tenemos de distinto, y así también nos va.

Entrevistador: ¿Cuentan con los espacios, u ofertas laborales, en la región?

Mira, si no hay arpistas, con uno alcanza. Por eso, yo tuve durante treinta años los cargos de solista de dos orquestas; enseñé en todas las instituciones educativas. A medida que se recibían mis alumnos, fui dejando lugares para que lo puedan ocupar otros, pero eso no sucede normalmente. Y el error está en pensar, de que si uno acapara todo es mejor solo para uno. Porque, cuando más gente haya, que haga lo mismo, tiene que surgir más trabajo para esa gente, o la misma tiene que inventarlo.

Entonces, a mi me enferma, si bien yo viví toda mi vida con cargos que dependían de la administraciones públicas provinciales, y también tuve en regla mi monotributo, por si me contratan para trabajar -otra cosa que lo músicos no quieren hacer, porque eso también es no profesionalizarte-.

Yo creo que todo lo que es público, en nuestro país, no sirve y va en decadencia. Todo es una máquina de trabar, de no poder seguir adelante; entonces, por ejemplo, con la asociación civil A, ya no quiero trabajar con instituciones públicas. De hecho, este año, lo único que hice fue un

concierto con UADER, porque conocía el mecanismo y el camino con las personas que me lo iban a organizar bien, en la cuestión práctica; pero no quiero luchar con eso. Tuvimos experiencia, hace unos años, en un festival que hicimos en Santa Fe, con una sala preciosa que tiene AMSAFE [Asociación de Magisterio de Santa FE], no sabes los problemas que tuvimos durante; o sea, vos llegas al concierto, tratando de estar en paz, y era un problema tras otro.

Yo prefiero hacer algo más pequeño, y no depender de nada que venga del Estado, porque aparte, el Estado baja línea, sobre todo en las instituciones educativas, donde no debería bajar línea. A la gente les tiene que enseñar a pensar y que la gente elija, no le decís qué tiene que pensar. Entonces, yo creo que, volvemos a lo mismo, la gente tiene que hacerse cargo de lo que tienen que hacer, y buscar la forma. Pero para eso, hay que educarse; porque vos, si sólo fuiste descuidado, que lo único que hiciste fue tocar el instrumento, y quieres armar un festival y no sabes cómo se gestiona, cómo se habla, escribir una carta, montón de cosas de gestión, aplicar presupuestos, aplicar a becas y subsidios; obviamente te parecerá desfavorable y esperarás que el Estado simplemente te aporte, y no es así. La única salida de este país, es que la gente entienda que también puede generar cosas desde lo privado, desde lo particular, y que genere competitividad entre ambos sectores, público y privado. Y no estoy en contra de lo público, soy una persona que se formó en lo público hasta que hice la carrera en la UCA; no lo reniego, pero cuando me formé en lo público, era de altísimo valor educativo. O sea, yo veo a mis alumnos, y no saben nada de nada. Están todos 'informados', ninguno está 'formado'; todos captan información superficial, y no saben ni de dónde proviene. Y ante los mínimos imprevistos, se frustran. La realidad es eso, yo lo veo en mis alumnos.

Además, la gente necesita seguir buscando más posibilidades, de poder mirar hacia otros lados y encontrar alternativas. Bueno, tengo esa fortuna de haber viajado mucho, he visto miles de cosas. He estado en todos los continentes, excepto en Asia. Entonces, tengo como un parámetro, he podido ver; y cuando uno puede hacer eso, entiende que hay muchas cosas que tenemos, y que son preciosas, y son muy buenas, y hay otras que hay que cambiarlas o mejorarlas. Y esa es la habilidad que uno tiene que desarrollar, para todos.

Entrevistador: ¿De qué maneras notas que es valorado la labor del músico "intérprete"?

Bueno, depende de qué músico intérprete [indico en su área]; es como que hay un público para eso. No es algo masivo, es gente que va a escuchar eso, que lo elige. Así como vas por la radio, que voy buscando hasta que encuentro con Madrigal, y ahí me quedo. Si quiero escuchar algo en radio, es esa; no escucho otra radio. Salvo por los tangos que me cansan, pero también hay que tener la capacidad de elegir qué querés escuchar, y no ponerse a escuchar lo que ellos quieren.

Entrevistador: Bajo tu formación, ¿Conocés teorías sobre la inteligencia, como los estudios de Howard Gardner? [asiente], ¿Ves, esta teoría de la inteligencias múltiples, aplicado en los músicos? ¿Crees que hay un tipo de inteligencia que les es propia?

Sí, por supuesto. Es así, está muy vinculada a la inteligencia de las matemáticas también; pero sí, obviamente, hay un libro que yo lo recomiendo mucho, que son "las inteligencias múltiples en el aula"; que, obviamente, en el área que yo enseño, la gente viene a estudiar música. No es como que tenga que matarme para descubrir qué hace cada uno. Lo que sí, me doy cuenta de cuándo hay chicos que no tienen las condiciones. Yo parto de la premisa de que 'todos pueden tocar un instrumento'; ahora, no todos pueden ser profesionales de ese instrumento. No todos van a poder ganarse el sustento de trabajar con la música.

Y he tenido casos, de alumnas que he visto, que llegaban a un punto en el cual, después de que se me rompa el corazón cien veces, le diga "mira, yo no creo que vos puedas vivir de esto; creo que tenés que hacer otra cosa". Y de hecho, tengo una alumna que ahora es cineasta, y siempre me

agradece que yo le dije "hasta acá, hace otra cosa". Tengo otra alumna que también lo mismo, y se dedico a otra cosa, y está feliz y agradecida.

Después, hay una decantación natural, en la formación. Cuando vos tenés niños muy pequeños, hay una decantación natural. Después, hay otros que sí, que quieren hacerlo porque les gusta, les apasiona; pero no le da en la "octava".

Entonces, "lo que de natural no da, Salamanca no presta", dice el dicho; por más de que vos, te mates haciendo cosas, y estudiando, yo sé que hay un alumno, que tiene determinada condición, aún física, puede ser, que no va a poder vivirlo, no va poder abordar todo el repertorio. Entonces, sí, obviamente, leí muchísimo de eso.

Es más, mi tesis de la UCA fue sobre las modalidades lúdicas de los adolescentes; porque yo percibía, como un quiebre fuertísimo, entre el pasaje de la niñez a la adolescencia, y ahí hay una gran ruptura en su estudio sobre la música. Entonces, quería saber qué pasaba a nivel del "juego". Porque, cuando uno habla de "tocar un instrumento", bueno, nosotros en español decimos "tocar-un-instrumento"; pero, la palabra que se usa en otros idiomas es "jugar": "I play the harp", "Je joue la harpe", "Ich spiel die harfe". En el español, o en el italiano, es "toco el arpa", pero ahí tiene que estar esta cuestión del juego, el juego creativo.

Entonces, hice ese estudio; y sí, descubrí un montón de cosas, y yo también desarrollé herramientas, para poder trabajar con las crisis que se dan en los jóvenes, que pasan de la niñez a la adolescencia. Pero sí, yo creo que las teorías de Howard Gardner, son con las que más me he visto vinculada. Y después, hay un trabajo que hizo Mihaly Csikszentmihalyi, que habló del "estado de flujo" que, cuando la parte frontal del cerebro está activada, es el momento en el que vos podés tener la súper producción de conocimiento. Pero sí, yo leo muchas cosas.

Entrevistador: Para ir cerrando el encuentro [asiente]; dado estos encuentros, si tuvieses que hacer una propia valoración, ¿Cómo ves, hasta entonces, tu trayectoria como músico? ¿Te gustaría cerrar con algún relato?

Bueno. Para mí, la trayectoria, es algo intangible y no tiene mi interés. Yo hice algo, y después me olvidé. Yo siempre estoy pensando en lo que voy a hacer después -y si quiero hacerlo-. Entonces, yo soy una persona que ha aprendido, que el único momento de poder que tenemos es el presente, y... si bien luchó contra un aspecto, que es el proyectar, que genera mucha ansiedad pensar en el futuro...

Pero, ¿Viste algún diploma, al entrar por mi [sala de] estudio? [Ante la negación, prosigue] Hay un montón de premios, que antes los tenía guardados, los puse arriba de un estante pero porque me molestaban. He tirado muchos premios que me habían dado; no es porque no los valore, sino porque no significan nada -o sea, de las estatuas esas que te dan-. Me conservé uno, que es muy precioso, que hicieron unas artesanas de una zona de Santa Fe, una escultura hermosa del "Premio Escenario" que se da en Santa Fe. Pero es sólo un momento de vida; no me define. Pero puedo decir "¡Me gané el Oscar!", y después la próxima película es muy mala.

Para mí, la trayectoria, es como te conté el otro día, del dibujito de Tute (asiento), que dijo "le doy este triunfo a todos mis fracasos". La vida no es así (gesticula una línea progresiva), la vida es así, así y así; y uno tiene que adaptarse al todo y a la nada. Entonces, yo no puedo valorar mi trayectoria, porque para mí no existe, yo existo hoy, todo lo que hice antes lo hice, seguramente sí impactó algún alma, fue de utilidad; y si no, fue un "hacer"... a mi me interesa el "ser". Si el hacer no está vinculado al ser, y cada vez que estoy más vieja, me impacta más porque hasta los 50 años uno, creo que lo que quiere, es legitimarse como persona en el mundo donde vive, y que lo reconozcan y qué sé yo. Yo creo que antes de eso, dejó de importante, que me legitimen; obviamente, no voy a querer que me maltraten tampoco, o que me critiquen, y mi ego está presente, pero yo le digo "mira, esa no sos vos; esa es la que ven hacia afuera".

Entonces, la cuestión de mi recorrido... No sé, ayer miraba ese programa de L, porque mi marido lo mira, y por ahí, que uno tiene la tendencia a observar con una suerte de menosprecio a esos músicos populares que están en lo visual, cuando uno sabe mucho de eso no es trascendente. Me impacta ver, como todo el público que estaba ahí, sabían todas las canciones de L; eso es un

síntoma también, es un síntoma de lo que consume la gente. Entonces, la trayectoria de esta chica, que justo cantaron una canción suya y se emocionó, y esas cosas, cuando uno mira hacia atrás, si lo replico a mi obviamente te conmueve. Pero, para mí, es mucho más importante, en mi camino como docente de arte, lo que me paso a las 8 de la mañana con una alumnita a la cual, la semana pasada, le tuve que pegar un reto porque no había estudiado nada; y hoy me cayó, a la clase, habiendo estudiado todo, y con un plan de estudio que yo le dije que tenía que tener para poder avanzar, que sino, no podía elegir este camino. Entonces, me apareció con esto [muestra el trabajo de su alumna, contando con los horarios establecidos y una ilustración del instrumento], su plan de estudio de arpa.

Entonces, para mí, lo importante en mi vida, son estas cosas; cuando toco el alma de un niño, por ejemplo, o toco el alma de un joven, ¡No más! Sí, la trayectoria es lo que te legitima hasta un punto, y cuando necesitas presentarte a algo es el Curriculum, que te avala. Pero, en la vida diaria, cuando estoy con mis chicos, y sobre todo cuando trabajas con niños, a ellos no les importa; no les importa tu peso, ni altura o atractivo. Los niños te ven como sos, y es ahí que percibo la importancia de tu trabajo.

Rodrigo

Primer encuentro

Entrevistador: [Luego de una breve presentación, e indicar el motivo de los encuentros, se pasa a realizar las preguntas]

¿Cómo fueron tus inicios en la música? ¿Con qué empezó tu interés por la música?

Y siempre, como que me gustó la música, sobre todo, porque veía la banda de mi primo, que es una banda de Paraná, que se llama E. Él tenía su banda, es mayor que yo, tiene un par de años más que yo; y tenía su banda, que ensayaban al lado de mi casa, cuando era chico, habré tenido como 5 o 6 años. Y siempre me llamaba la atención la música, y bueno, más o menos, como los intereses musicales de él me influían a mí; como vivía al lado de casa, escuchaba su música, como que yo fui asimilando sus gustos.

Y después, cuando me decidí a estudiar música, o para meterme adentro dentro del tema, fue como una experiencia muy personal, que lo arranqué en la escuela. Yo tenía, digamos, un perfil muy bajo en la escuela, era más reservado; y veía que, sobre todo, en esa época, las personas que hacían música eran más populares. Y es como que, en parte, estaba buscando eso, como ver qué es lo que yo podría hacer para destacar, y qué es lo que podría hacer yo para que a la gente le llame la atención. Yo estaba como en una cuestión de autoestima baja, una época poco buena en la convivencia en la escuela.

Entonces, para mejorar mi espacio, vi como que... no sólo que la música me llamaba la atención, sino que los chicos que hacían música en la escuela, y sobre todo, en el ámbito de lo que era la "semana Lasallana", eran como bastante populares.

Entonces, a mí ya me gustaba y bueno, arranqué. Pero más que nada, fue como una cuestión así, por esa búsqueda. De poder sentirse mejor uno mismo, y poder cumplir con estos objetivos que te conté. Yo toqué en la escuela el 2005, en la "semana Lasallana", que es como una estudiantina muy grande que dura una semana, y una de las actividades, prácticamente una de la más importante es el último día, que es de música. Y bueno, en el último día del 2005, hice mi primer presentación en vivo, mi primer show; ganamos, salimos primero, y a partir de ese día como que la historia cambió para mí, dentro del ámbito escolar. No sólo tuve el reconocimiento de los directivos, reconocimiento de profesores, etcétera; sino también de compañeros y de la escuela, que tenían un perfil mío, de determinada manera, y a través de la música como que pude cambiar la visión de esas personas hacia mí. A partir de eso, me di cuenta de que, aparte que me gustaba la música, que ya había tomado la iniciativa de arrancar con la música, y me había dado resultados que me hicieron muy feliz, decidí continuarlo de manera profesional. Desde ese momento, ya sabía que quería seguir algo relacionado con la música.

Entrevistador: ¿Te desarrollaste profesionalmente sólo en la ciudad de Paraná?

No, también estudié en Santa Fe; estudié en Paraná, arranqué particular en el 2005. En realidad, yo empecé a tocar el 2004, el debut fue en el 2005, porque estuve todo un año preparándome. Después, estudié guitarra desde ese año hasta 2007, y cuando terminé la escuela, me fui a Santa Fe a estudiar. Yo vivía acá en Paraná, y viajaba a la UNL; y arranqué la carrera de licenciatura en composición.

Básicamente, estudié en Paraná y Santa Fe. Igual, hoy en día, no necesariamente buscas el conocimiento de manera física; hoy ya tenés las herramientas para estudiar con gente de España, Italia, Estados Unidos, desde donde vos quieras, con internet.

Entrevistador: Actualmente, como músico, ¿En qué te desempeñas? ¿En qué consiste tu labor en la composición?

Yo soy productor. Produzco todo lo que son arreglos musicales, y grabaciones en general. O sea, yo trabajo para un músico, bastante famoso en Israel, tengo clientes en Canadá, en Italia, en México, y lo que me piden son varios paquetes de servicios, que uno ofrece. Generalmente, la mayoría busca hacer covers, pero reversionados. Me mandan una versión de la canción, me dicen "quiero hacer esta canción", pero versionada en diferentes estilos. Generalmente, me buscan por el estilo que tengo yo. Entonces, bueno, me mandan un tema que es más electrónico, y quieren hacerlo más rock, o más metal, o más sinfónico; me mandan así diferentes ideas, y tengo que llevar a cabo eso, haciendo la parte del arreglo de la composición, y de la producción. Porque, no solamente el trabajo es de composición, como si fuese algo más tradicional/antiguo, sino que hoy en día, el compositor, con la tecnología, tiene las herramientas de, no sólo escribir en el papel un arreglo como antes, sino que ahora ya directamente te lo puede grabar y te lo puede reproducir.

Entonces, yo ahí tengo que... va más allá de estudiar composición, o sea, estudiando eso tendrías una de las herramientas, porque después, aparte de estudiar eso, tenés que estudiar producción, tenés que estudiar mezcla de grabación y mastering, y aparte, tenés que estudiar el instrumento, porque vos tenés que saber tocar la guitarra, el bajo, el teclado, un poco la percusión. Entonces, el camino dentro del profesionalismo de la música es muy amplio, tenés que saber manejar y abarcar un montón de cosas. Yo, quizás, si hubiese estudiado composición sólo, no me alcanzaría para hacer todo lo que hago; porque, paralelamente, si bien no tengo un título académico [en producción], si estudié producción, mezcla, mastering, guitarra, y las que te dije.

Entonces, hago la producción completa, que va todos los instrumentos grabados, ¿Qué ocupó de lo que estudié en la facultad de composición? Y bueno, toda la parte del arreglo, hacer que la música funcione, el lenguaje musical, cómo expresar esa versión que te piden, de lo que fuere, con las herramientas que te da la carrera, y después bueno, hay que grabar, hay que mezclar, hay que hacer que suene bien. Y no solamente me piden cover, sino que también vienen con ideas de tema originales; me pueden mandar una melodía, o un acompañamiento de guitarra, con alguien cantando. Y yo, a raíz de eso, hago toda la obra digamos.

Después sí, también tenés trabajo de docencia, porque te habilita para dar clases, hago trabajo particulares, en la Escuela de Artes en Música -que era la antigua "Escuela-banda"- y en alguna escuela secundaria. Y bueno, lo que es mezcla y producción, hay como mucho por hacer. Y, paralelamente también, hago fotografía y video; entonces, por ahí, ofrezco un paquete de grabar el tema, con foto y video, si necesita un videoclip, se lo hace.

Y después, bueno, también tenés las composiciones que vos podés hacer vos mismo, tu propia música que la podés subir a Spotify, tu contenido que podés subirlo a YouTube y a las redes, cobrás las regalías. Y bueno, algún que otro show en vivo, que también podés hacer con una banda de la que formés parte. Y así vas juntando todo, y se transforma en el trabajo. No sería algo muy en específico de una sola cosa, sino que tenés que hacer muchas cosas.

Entrevistador: Claro, en gran parte, sería un trabajo de "freelance".

Sí, sí, de eso mismo. Pero a lo que quiero concluir con esto es que, por ahí, la gente tiene todavía un pensamiento muy cerrado en el que, si vos estudias música, o sos Queen, o Bon Jovi, o Metallica, y sos millonario; o, no podés hacer otra cosa que dar clases particulares, o a nivel secundario en una escuela. Y en realidad, no es así; el trabajo del músico, gracias a la tecnología, se amplió muchísimo. Hay muchos músicos, que son independientes ahora, buscan productores; el negocio de la música dejó de estar polarizado en todos los que son los sellos discográficos, y de los grandes estudios de grabación y las grandes bandas, y se atomizó en un montón de gente que hoy puede hacer música, en un montón de gente que puede tocar, que se pueden mostrar, un montón de lugares donde vos podés tocar. Entonces, eso hace que se ramifique y haya más oportunidades para los músicos en general; por eso, tranquilamente podés hacer una vida de la música, y no necesariamente tenes que llevar River o dar clases. Porque vos podés ser un buen

músico, pero ser un mal docente; a lo que voy, es que no necesariamente tiene que ser una u otra cosa, sino que hay más posibilidades.

De todas maneras, si bien, yo no quería empezar con la docencia, empecé como "bueno, para ver que onda", sobre todo porque, a mí, me sirve para la obra social, entre otras cuestiones. Y me terminó gustando también; así que, me gusta todo lo que hago.

Entrevistador: En esta elección vocacional relacionado a la música, ¿Fuiste acompañado por tus vínculos cercanos, tales como tu familia?

¡Ah, sí! ¡ Por supuesto! De hecho, cuando quise arrancar con la música, tenía como ese miedo, que sigue pasando hasta el día de hoy. Los padres sugestionan, digamos, la carrera que elige el hijo, y más en generaciones atrás, que si bien quieren lo mejor para su hijo, no están tan abiertos, y te dicen "ah, bueno; vos tenés que estudiar abogacía o medicina, o arquitecto", y se terminó ahí. Uno siempre tenía miedo de estudiar otras carreras, más sobre todo orientadas al arte, por el qué dirán tus padres -o por lo que fuere-.

Y yo, cuando empecé a tocar la guitarra, mis padres me apoyaron muchísimo, y siempre creyeron en que, lo que eligiera para mí vida, lo iba a ser en serio. Entonces, no importaba qué fuere; y lo iba a ser en serio, y siempre me apoyaron. De hecho, me apoyaron mucho a comprar el instrumento, varios instrumentos me compraron mis padres; siempre tuve ese apoyo.

En realidad, siempre me apoyaron en todo; pero... sí, eso es fundamental, digamos, así sea para el músico o para cualquiera, para el que quiera ser diseñador, fotógrafo. Si vos no tenés el apoyo de tus padres, tanto en lo económico como en lo motivacional, se re-complica. Más hoy, ¿Qué podrías hacer solo? Nada, ¿Cuánto tenés que trabajar solo, para tener algo? Estamos en una situación re-contrá mal, que no podés hacer nada; querés estudiar diseño, y ya necesitas una compu. Y una compu, para estudiar diseño, como mínimo U\$S 500, sino más, ¿Y de dónde sacas la plata? Si no tenés a tus padres, ¿Qué haces? Terminas estudiando nada, o terminas estudiando otra cosa que no te gusta, o lo que fuere, será complicado.

Es complicado, sí. Yo creo que también, estamos muy, muy atravesados nosotros, culturalmente, por el país que tenemos. Supongo, que en otros países, debe ser distinta la cultura, obviamente; pero acá estamos muy condicionados, por el tema de que vivimos en condiciones muy difíciles.

Entrevistador: A excepción de tu primo, de quien asimilas tus gustos musicales, ¿Hubo algún otro miembro de tu familia, que estuvo o está relacionado a la música? O, aunque no hayan demostrado gran interés por la música, ¿Han demostrado algún interés artístico, que haya podido influenciar?

No sé si influenciado, pero sí vengo de familia con mucha afinidad a la música. Mi abuelo paterno siempre cantó en un coro, toda su vida; y por parte materna, mi abuelo cantaba tango, y como que le gustaba mucho la música. Pero nadie de ellos tendría una dedicación a la música, sino más a lo aficionado; aunque, lo que más pude visualizar y ver, fue la parte de la banda de mi primo, que como los tenía al lado, se podía ver. Y fue lo que más me llamó la atención, porque la parte coral no es que me seduce mucho, y el tango tampoco, por una cuestión generacional.

Así que, si bien pude haber tenido influencias de la música por parte de mis abuelos, no era algo que me llamaba la atención. Cuando yo vi una banda, vi la guitarra, vi la batería, y eso fue lo que me gustó, que me llamó.

Entrevistador: Actualmente, ¿Cómo considerás que está siendo valorado la profesión del "músico"?

Actualmente... ¿A nivel mundial, nacional? [Indico la respuesta a su propio juicio] Primero y principal, cabe destacar que nosotros vivimos "en una bota", vivimos en el tarro del mundo. Entonces no es lo mismo la percepción que se tiene acá, que la que se tiene en el mundo. Acá, estamos setenta años atrasados; en el mundo, la profesión del músico está mucho más valorada -o sea, siempre fue valorada-, lo que pasa es que, lo que nosotros veíamos que llegaba, lo que se veía antes, hace veinte años atrás cuando aún no había mucho internet, era las grandes bandas hiper-famosas tenían que ser; para que llegaran acá. Pero bueno, en el resto del mundo, y sobre todo, en Europa, siempre estuvo la cultura de valorar el arte, pagar el arte, remunerar el arte; siempre fue una profesión noble.

Y ahora, bueno, como te comento, con la tecnología hay mucho trabajo por hacer; siempre muy bien pago. Y es al revés, como pasa acá, y se valora mucho la persona que tiene una capacidad artística, porque es una capacidad especial. Entonces, se paga muy bien, es mucho trabajo. Ahora, si te venís más para el lado de Latinoamérica y, más que nada, en Argentina, peor que peor, nosotros venimos de la cultura de "todo trucho"; todo pirata, todo no pagar nada. Si querés un tema, lo bajas trucho; nosotros, venimos de la generación del Ares [programa de computadora], de bajar los jueguitos truchos, de ir a comprar a las casas de videojuego truchos, todavía está esa cultura de no pagar por algo que decís "si lo puede tener gratis, ¿Para qué voy a pagar?".

Entonces, bueno, está un poco esa reacción de la gente, al no querer pagar arte. Te voy a poner un ejemplo [asiento], vamos por parte: Vender una tablatura; cuando vos subís un video de un solo, y lo primero que dice alguien extranjero es "¿Tenés las tablaturas, cuánto salen?" Entonces, vos haces negocio, y decís "te salen U\$S 5; te sale 10, 15", lo que vos quieras, te pagan la tablatura y se la dejás. Ahora, viene LATAM [Latino América], y te dicen "pasá las tabs", entonces vos le decís "che, no. Mira, yo las cobro" -y creo que no deberías explicarles más que eso, porque es medio lógico-; pero cuando le decís que las cobras, se te enojan. O te escriben para pedirte eso, o te escriben para pedirte la pista, y también le decís "la pista te sale 3000 pesos; la tablatura 1000 pesos"... Y no te la quieren pagar.

Entonces, está como eso en la cultura, de que la gente que no quiere pagar. Y sin ir más lejos, las bandas: No quieren pagar a las bandas, los dueños de los bares quieren que las bandas vayan gratis, por la pizza y las cervezas. Y siempre está, como esa cultura acá del "el que hace arte acá, no vale", o "lo tiene que hacer porque le gusta", por eso del amor al arte y eso. No se ve tanto al arte como un negocio; pero está cambiando ahora, pero bueno, todavía está como eso.

A mí me parece, en lo personal, que desde que llegó Netflix, y todas estas cuestiones de Steam para los jueguitos, que podamos comprar con tarjeta y eso, hizo un poco que, bueno, la gente se acostumbre un poco a pagar; por más que sea caro. La gente, ahora, paga Spotify; paga YouTube Premium; paga Netflix, etcétera; cosas que antes era "me cuelgo del cable" o "consigo el decodificador trucho" y bueno, no tenemos esa cultura como lo tendrían otros países. Todo eso por un lado; y después, está la gente que todavía está como en el siglo XX, que no entiende que, hoy en día, podés trabajar de cualquier cosa a nivel de internet, y que es más, la gente que está trabajando con internet, hacia afuera, le va mejor. Porque todavía están esas mentes, que piensan que vos tenés que ser abogado, médico, o arquitecto... y se terminó, y no hay otra cosa. Y te viene una chica, te abre un Cafecito y se gana U\$S 3000 por mes, y tiene más ventaja que vos. Hoy, el mundo y el negocio, dentro de varias cuestiones, hace que no necesariamente tengas que tener una profesión formal o tradicional, como se pensaba antes, para que te vaya bien; actualmente, está muy a fondo el tema de la programación, trabajar remoto, incluso puedes ser Youtuber o Streammer; cuestión de tener suerte.

Bueno, eso. A mí me pasa siempre que, cuando me preguntan qué hago; cuando conozco a alguien y vos preguntás y te dicen "estudio ciencias económicas", o "trabajo de tal cosa", o "soy empleado de comercio" o "soy médica/arquitecta"; entonces, así, te dice que es arquitecta y, por default, ya sabés de qué trabaja un arquitecto, sabes que hace un médico o abogado, etcétera. Entonces, a mí me cuesta relacionarme, al punto de que me pregunten y decir "soy músico"; y bueno, le decís "músico" y la gente no entiende. Me dice "pero, ¿Tenés una banda, o qué?". Entonces, es eso, la gente está 'seteada' que, para ser músico, tenés que ser Rata Blanca, y al negarme, siguen con "¿Qué, das clases?", y bueno. O sos hiper-famoso, y llenas River; o das clases en la escuela. Ser músico pivota en esas dos cuestiones noma, y la gente todavía no

desbloquea que se puede trabajar como te decía, "mirá, yo hago esto, esto, esto...", les explico y la gente no entiende nada, se queda como "¡Ah, mirá! No sabía que se podría hacer tal cosa". Así como en la música, supongo que debe pasar lo mismo en la pintura, en el diseño; antes, vos decís "soy artista, soy pintor", ¿Y que hace de pintor? Y bueno, ahora capaz que te pueden contratar por internet, y te pueden pedir un cuadro, y vos tranquilamente lo vendes. Lo mismo ocurre con los diseñadores gráficos, que trabajan mucho afuera.

Y bueno, así es como lo veo. Y dentro de los músicos también, están los que son más tradicionales, más conservadores, que se quedan en un sector de productividad musical, y están otros que van más allá. Diría que es generacional, también; de mi generación para adelante, todos estamos con la tecnología, todos estamos con la producción, estamos con los estudios, estamos con los in-ears, monitor in-ears en vivo, qué sé yo; y capaz, de nuestra generación para atrás, es otra mentalidad. Y supongo que, con las demás profesiones, va pasando lo mismo.

Entrevistador: ¿Y qué percepción tenés, acerca del estudio en composición?

Y el estudio en composición, te da las herramientas que está ligado a la parte de producción; composición y producción es básicamente lo mismo, lo que pasa que ésta última te enseña cómo vos, a las ideas que tenés en la cabeza, la podés llevar a la compu, grabarlas y más o menos producir en la compu; y composición sería como la producción, pero más tradicional, que es lo mismo pero, en vez de llevarlo a la compu, lo llevás al papel, a la partitura. En producción, manejas todo lo que es música moderna, que va desde el Rock, Jazz, Blues, Reggaetón, electrónica, lo que fuere; y composición, fue a los estilos más tradicionales, empecé desde la Edad Media, Renacimiento, Barroco, Clasicismo, Romanticismo, Siglo XX y Contemporánea. Entonces, vos ves toda esa rama que, de lo que yo hago en mi trabajo, es todo lo que aprendí de las reglas de composición tradicional y de lo estilístico, trasladarlo a la parte moderna de producción. O sea, yo siento que la carrera me ayudó muchísimo, a desarrollar mi creatividad y mi capacidad artística, desarrollar mi musicalidad; hay un montón de carrera que vos podés hacer dentro de la música: Composición, director de orquesta, de coro. Cada una tiene sus cosas, sus 'kiosquitos', va a depender de lo que le guste a cada uno.

Entrevistador: Y bajo ese "kiosco" de cada uno, ¿Se puede diferenciar, de manera práctica y no solamente teórica, el espacio que le involucra a cada uno, o son difíciles de diferenciar estos ámbitos?

Depende de la carrera que haya estudiado cada músico; es como en medicina, vos estudias y después te especializas en alguna rama, cirujano, clínico, lo que fuere. Vos te vas especializando; vos tenés carreras más generales, como el profesorado de música, que te especializas para enseñar; vos, en la "licenciatura en..." te especializas para ser pianista, para ser flautista, para ser director de coro. Cada uno tiene su orientación, y dentro de los músicos, también te das cuenta el perfil que tiene cada uno; ves que, por ejemplo, todos los que están en el ámbito coral, tiene como su características, son muy de su especialidad. Saben mucho de coro, saben mucho de canto, saben muchísimo sobre la salud de la voz, conocen del repertorio del canto a nivel histórico, tienen un conocimiento del repertorio. Yo no lo tengo.

Después, un director de orquesta, tiene un conocimiento y un manejo de cómo funciona la orquesta, que yo tampoco la tengo; el director de orquesta, sabe perfectamente manejar la orquesta, para que hagan lo que el compositor quiere, pero en sí, tienen otro manejo; por ejemplo, sabe cómo funciona una fila de violín, sabe cómo manejar la flauta, entre otros. Así como yo manejo la compu, manejo todo una banda de rock, el tipo maneja una orquesta. Después tenés los "instrumentistas", que le pones cualquier escrito delante de la cara, y te la leen como si nada, que quizás otro tipo de músico no lo puede hacer. Después tenés los "compositores" y "arregladores", que crean desde cero; o sea, no repiten ni copian nada, que tienen la capacidad de armar algo desde cero, que pueden agarrar un tema y hacerte muchas versiones diferentes, porque ven a la

música como un lenguaje para expresarse. Hacen como un trabajo 'arquitectónico' con la música. Después, tenés músicos que son especialistas en folklore, que se manejan más en esos ámbitos, junto con la danza y de todo lo que tiene que ver con lo tradicional y del nacionalismo.

O sea, cada músico tiene su perfil; porque las carreras, dentro de la música, tienen su especialidad.

Entrevistador: Y bajo tu propio perfil [asiente], ¿Qué consideración tenés sobre la música? ¿Qué es la música, para vos?

¡Fa! Esas son preguntas difíciles; no sé, no me quiero poner muy filosófico, y hablar del arte y de la expresión. Para mí, es como... ni me he puesto a pensar sobre eso, pero lo veo más como el hecho de combinar sonidos y ritmos, y crear algo. Siempre fui reactivo a todas esas cuestiones filosóficas y humanísticas con el arte y la música.

A mí, me gusta ver la música más como una ciencia matemática, donde vos combinás sonidos que tienen relaciones, y las relacionas que se construyen, entre los sonidos y los ritmos; me gusta su parte científica, y no tanto la expresión de deconstruir el aparato musical y crear una producción artística en base a lo que yo siento y lo que bla, bla bla; sino que me gusta al revés: Me gusta leer, estudiar, tomar las reglas y crear algo siguiendo las reglas, y no rompiéndolas. Por ahí, capaz otro músico tiene otra percepción más del tomar las reglas, rompo las reglas y me expreso yo personalmente, y del que "me quiero expresar, y que los sentimientos, y que bla, bla, bla", y a mí me gustan más seguir las reglas porque, para que algo suene así, tenés que hacer ésto, seguir la receta.

Además, la percepción de la música fue cambiando a lo largo de la historia, y hay distintos puntos en los períodos; la edad media, la música no era arte, era simplemente la herramienta que teníamos para alabar a Dios, de una manera más fuerte que solamente rezando. Después, a medida que fue evolucionando la humanidad, llegando más al momento del Clasicismo, la música era el arte racional, que expresaba la capacidad intelectual que tenía el ser humano, y ponía la parte humanística por encima de todo con la parte racional. Y en el barroco, la música servía para expresar los afectos, y para poder contextualizar y poder representar afectos y emociones, a través de los sonidos y los ritmos. Y nosotros nos quedó más esta cuestión de la música Romántica, del Siglo XIX, que vemos a la música como el arte para expresar lo que nos pasa porque, en mismo siglo, es donde cambia el pensamiento clásico al romántico dentro de la música; y el músico deja de componer, porque... en realidad, el músico barroco-clásico, componía porque le pagaban, componía porque tenía que comer, que estaba contratado por un tipo con mucho poder adquisitivo, o por un rey o lo que fuere, que le decía "vos tenés que hacer diez obras, porque necesito esto", y el tipo lo hacía. Entonces, no se sabía que le pasaba exactamente al compositor, o sea, no importaba; el compositor hacía esto y esto, y lo hacía.

Cuando hay un quiebre, ya post-Mozart, y con el tema de Beethoven sobre todo, los músicos se independizaron de la gente que trabajan para las cortes, y empezaron a hacer música porque ellos querían; y se dió la posibilidad de que ellos presentaran su música "por izquierda", es decir, en teatros y salas de conciertos, y que la gente pagara una entrada para ir a verlos. Entonces, el músico dejó de componer por encargos y por obligación, y compusieron porque ellos querían, que es la concepción que tenemos ahora. Entonces también, se empezaron a crear mitos, leyendas e historias de, bueno, que "esta composición es así, porque yo me sentía así; porque yo pensé; porque estaba triste..." y etcétera, que eso también le daba una carga 'poética' a la música, para que a la gente les llegará más.

Entonces, esa concepción romántica de cómo vemos el arte, del que "bueno, yo tomo lo que siento y lo expreso, bla, bla", es como muy romántico, que es la que nos quedo bastante. Yo lo veo con una postura más "clásica", la música es agarrar sonidos, los combinas, y lo hago por un encargo o porque lo quiero hacer y punto. Si estoy triste o feliz, puedo hacer la misma música; no tengo que estar triste para que me salga de una manera, o tengo que estar feliz para que lo pueda hacer. Lo veo como algo más racional, y no tan emocional.

Entrevistador: ¿Recordás las primeras presentaciones que tuviste?

Sí, una fue la escuela. Y después, yo tenía una banda que se llamaba Z, que fue mi primer bandita; hicimos la primer presentación con la banda en un cumpleaños de 15, de la hermana del guitarrista, y fue en el 2006. Después, en ese mismo año, hicimos 'Chillout', en calle Rivadavia y Alameda de la Federación, en marzo o por ahí; después, hicimos 'La esquina Bar', en abril; después fueron dos 'Juan L Ortiz', y alguna que cosa presentación en una fiesta, en algún cumpleaños. Y ya para el 2007 sí, ya dejé la banda, porque me quería dedicar a tocar solo, más que nada.

Hice mucho tiempo solo, varios años. Y no sé, hay ya me fui [risas], me saltee. Pero bueno, sí, tenía una bandita.

Entrevistador: ¿Tuviste algún profesor que te acompañara en ese...?

Sí, sí. Yo estudié desde los... 14 y medio, 15, hasta los 23 años, con R, a nivel particular; estudié siete años con él. Incluso, entrando a la facultad, seguía estudiando con él, hasta que un momento dije "bueno, hasta acá llegué"; muchos años estudiando. Y ahí seguí, sí, con la facultad, estudiando producción. Con R, estudiaba guitarra y teoría musical.

Entrevistador: En ese acompañamiento que tuviste con este profesor, y posiblemente también en el ISM [asiente], ¿Qué tan importante considerás que puede ser la relación profesor - alumno?

Y, para mí, es súper-importante. Supongo que en cualquier carrera, pero en una carrera artística, es muy importante las cosas que te dice el profesor, o cómo te evalúa, o estás cuestiones que hagan que vos no quieras dejar la carrera. Yo tuve muchos casos particulares con la carrera, había profesores que me tenían una estima y un respeto enorme, así como hubo varios profesores que me mandaron a estudiar otra cosa.

En el ISM tenés muchos perfiles de profesores, tenés profesores que son músicos; profesores que son profesores; profesores que están más orientados hacia la parte teórica y musicológica, que toca el estudio más académico de la música y no tiene tanta relación con el tocar, sino con el investigar y estudiar; tenés profesores que son instrumentistas; los profesores de coro, que son exclusivamente para eso. Entonces, vos tenés que... el estudiante tiene que tener en claro quién es como artista, quién es como músico, y no tiene que permitir que un comentario de un profesor te eche a perder la carrera, o te eche a perder el tiempo. No es para cualquiera, en el sentido de que vos podés ir, y rendir una materia, y que el profesor te diga que "sos un croto" abiertamente, y que no escucha nada, que "sos un sordo"; así como podés ir, y que un profesor te diga "que bueno que sos, que buen estudiante; que buen músico". Tenés como esos perfiles; porque también, en una carrera de música, podés ser muy bueno en una materia y muy malo en otras.

Yo, en las materias que eran de audioperceptiva era muy bueno, tenía excelente relación con el profesor, y el profesor me adoraba a mí, pero era odiado por mucha gente porque, básicamente, los mandaba a estudiar otra cosa. Y les decía que no, que así no se podía, que no pudieran resolver ésto, que no pudiesen hacer ésto o aquello; entonces, bueno, varios compañeros dejaron de estudiar por culpa de ese profesor. Yo no tenía ningún problema con él; y así, como en otras materias, como las de ensamble orquestal, varios se llevaban excelente con el profesor, y yo era muy malo porque tenía que tocar el piano, y yo no soy pianista, y el profesor varias veces me mandó a estudiar otra cosa. En composición, varias veces me mandaron a estudiar otra cosa; y así, en varias materias. En las materias teóricas de investigación, de musicología también, y así. O sea, cada uno, dentro de la carrera, tiene sus materias fuertes y sus materias malas; el problema es, que en tus materias malas, no tenés que dejar que el profesor te tire la mala onda para que vos no te bajonees. Y en las que sos bueno, tenés que potenciar eso.

En la facultad de música es así, porque si el profesor es muy músico, le va a re-copar los que son instrumentistas, los pianistas, los flautistas. Y los que, por ahí, estudian sonido, les caen mal,

porque los ningunean. Y así, cada uno tiene su afinidad: Los guitarristas con los guitarristas, compositores con compositores, directores con directores, y así. Después está el super-académico, que si no lees una partituras no son nadie, porque "cómo no vas a leer una partitura, y tenés tu bandita de rock, esa música pedorra"; y luego, al revés, los que tocan rock, jazz y la rompen, pero van con un papel de tres acordes escritos al ensamble, y le tienen bronca a los que sacan las partituras porque, bueno, una pelea entre académicos y populares.

Entrevistador: Bueno, un poco sumado a lo que me comentas, ¿Cómo describirías a un "músico profesional"?

"Profesional"... y el músico profesional, independientemente que se dedique a lo académico o a lo popular, es aquella persona que está capacitada para resolver cualquier situación de música rápido. Es decir, que en un ensayo no tenga que andar pidiendo cuáles son los acordes; que vos les des cualquier música, y el tipo se las arregla, que se haga su cifrado. Por ejemplo, te contratan para tocar, te pasan los temas: Agarrás, los sacas solo, te los escribís, te los anotás, te haces tu sistema para ordenar. Vas, tocas, ¡Pum!, tocá. Si te contratan para resolver una grabación: Vas, grabas, hace lo tuyo. Si te contratan para hacer una transcripción de partituras: Vas y lo haces.

Por ahí, la diferencia del músico que es profesional, y el que no es profesional, es el tiempo del que le toma al no-profesional poder hacer lo que hace el profesional, que está capacitado para resolver las cosas así [chasquea los dedos]. El profesional te resuelve una canción, por ejemplo, o grabarla en tres o cuatro horas; mientras que el más amateur, capaz está tres o cuatro días. Esa, para mí, es la diferencia clave entre ambos, independientemente del título; porque tengo amigos que son profesionales, pero puede pasar que aún no llegaron a recibirse; por ejemplo, me considero un profesional de la mezcla y la grabación, de mastering y de producción, y en mi papel [el título] no dice "productor", ni grabación o demás, pero estudié muchísimos años. Y si me mandan una mezcla, o algo para grabar, yo se los resuelvo rápido, se los resuelvo bien, garantizo que eso va a sonar bien, en el auto, en el celular; en todo; eso es un trabajo profesional, independientemente del título. Y alguien, que no es profesional, te va a hacer un trabajo de baja calidad, va a demorar mucho, va a cometer errores, que en un profesional se espera que no pase. Y así, posiblemente, como en cualquier disciplina.

Segundo encuentro

Entrevistador: ¿Notaste que, en tus años de estudio, el "oído absoluto" era un elemento necesario? ¿Considerás que es una facultad necesaria, para la música?

Bueno, si vos tomas de cuenta el oído absoluto, es una condición que la tienen muy poquitas personas en el mundo, en la vida. Por lo tanto, no es una condición, no es un condicionante, si no, nadie podría ser músico.

Después, hay muchas teorías acerca del oído absoluto. Es como... si vos querés, ¿Sabes inglés? Bueno, me estás entrevistando a mí, pero este loco [señala video referido al tema] es el padre de un pibito que tiene, algo así, como el oído más absoluto del mundo. Y el habla, según su teoría, es que vos naces con oído absoluto, y ésta es una facultad que... tu oído es completamente absoluto, fijate [invita a observar el video señalado].

El oído absoluto no es necesario para trabajar con la música, pero sí es una herramienta que te agiliza mil veces más las cosas. Según el tipo éste, vos tenés distintos niveles de oído absoluto; tenés a su hijo, que le mandas todo el brazo en el piano, y te escucha todas las notas; y luego tenés gente, que te pueden identificar un par de notas. Yo, por ejemplo, puedo identificar

como tres o cuatro, que te puedo enganchar; a los acordes, si no es muy complejo, dentro de lo que es pop y del rock, y todo eso, yo escucho los acordes y ya sé cuáles son. Eso hace que yo trabaje mucho más rápido, porque voy trabajando y copiando un tema, y ni siquiera necesito de la guitarra o del piano, porque voy sabiendo cuáles son los tonos.

Y bueno, el tipo tiene la teoría, como que uno, a medida que va envejeciendo, vas perdiendo esa guía que tenés natural, digamos. Por ejemplo, en los exámenes, el profesor decía el tono, y ya sabía, antes de que diga, cuál tono era; o había casos, donde decía que estaba en tal tono, y en realidad estaba en otro, entonces se me complicaba hacer los exámenes, porque decía que estaba en DO pero, en realidad, estaba en MI. Por ahí, te lo hacen adrede en la facultad, para que vos puedas usar el "oído relativo", que es a través de intervalos, o sea, te dan una nota, y vos sacás las demás con una nota de referencia; en cambio, el "oído absoluto" funciona sin ninguna nota de referencia. Y bueno, depende del músico, hay algunos que se manejan de determinada manera u otra. A lo largo de mi carrera, conocí gente que la tiene súper-clara con los sonidos, que saben cuáles notas son, y hay otros, que vos le decís un DO, y no saben dónde están. Por eso, habrá músicos que son muy buenos en audioperceptiva, y hay otros que son muy malos en eso; lo mismo con el ritmo, hay quienes son percusionistas muy talentosos, que escuchan un ritmo y ya lo pueden escribir, y en mi caso, puedo escuchar un ritmo y tengo que estar como tres horas tratando de pensar y escribir a dura penas.

Cada músico tomará su nicho, donde será talentoso, y hay otros en los que no; la música es muy amplia y no puedes ser omnipotente. Mi parte del talento artístico pasa por la parte de armonía y melodía; yo escucho las melodías, y también, además de tanto trabajar con ésto, te puedo si es un DO, es un RE, o la melodía hace así, o así. No es un condicionante, porque sino nadie podría trabajar, tan sólo uno de cada diez mil lo tiene, o lo que fuere, y no necesariamente lo requerís. Si opino, sobre que los pianistas, o compositores o directores de orquesta, tienen un entrenamiento auditivo mucho más elevado que un instrumentistas, porque éste está más acostumbrado a leer y a tocar, leer la partitura y nada más, en cambio el compositor; el director de orquesta, tiene que saber quién está desafinando, quién le está errando, quién está tocando una nota que no es, si está funcionando bien, tiene que leer e ir corroborando todo. El pianista, tiene el único instrumento que tiene absolutamente toda la orquesta en su instrumento, tiene desde la nota más grave hasta la más aguda, lo ve todo; entonces, el pianista tiene como un panorama más claro y visible que un flautista, que un guitarrista, etcétera. Generalmente, esos directores, pianistas y compositores, son las cuatro personas que mayor capacidad auditiva desarrolla en general, o ya lo tienen. Después, tenés los cantantes, los instrumentistas, técnicos de sonido.

Pero, éste último, tiene mucho más desarrollado el 'espectro', entonces te dicen "no, ese tema, tiene mucho medio" o "le falta grave, grave de profundidad", y así te dicen también "estamos en la zona de 60 HZs. Está muy agudo, bajale en 4000", "está muy medio, bajala unos 500"; subile en los 10000; hay muchas S". Entonces, el sonidista maneja el lenguaje del espectro del sonido [asiento], la psicoacústica. Cada uno, como en cualquier rubro, el tipo lo mira y es un "si, le falta tal cosa, hay que arreglar tal cosa", como podría serlo un médico con un paciente. No solamente porque estudió, sino porque también se suma el talento, el estudio, la experiencia, y un montón de cosas. O vas al mecánico, y le decís que 'no arranca', y con abrir y mirar el capó "¡Ah! le falta tal cosa". Bueno, en la música pasa lo mismo. Cada uno va desarrollando su potencial, y hay gente que tiene más talento, otra que no, etcétera.

Entrevistador: ¿Qué tan importante es la educación del oído relativo?

Y es que... vos no podés hacer la carrera de música sin saber cómo manejarte con el oído relativo. Porque nosotros, cuando estudiamos música, en la materia de audioperceptiva, en sus exámenes te ponen una canción y te dicen "bueno, la tónica es RE" y vos, a partir de ahí, tenés que escribir la canción entera; tenés que escribir la melodía, la armonía y el ritmo, de todo los acordes, de todo. Entonces, si vos no sabés cómo manejar el oído relativo, no podés recibirte, no podés estudiar, porque es la base. La base del estudio de la música, es el oído relativo; ahí está la persona, que tiene un oído absoluto, que ésto le es mucho más fácil; donde no demoró una hora en

hacer el examen, el que tiene oído absoluto te lo hace en veinte minutos, en diez minutos. Ahí está la ventaja de quien tiene ese oído.

Pero, básicamente, si no tenés oído relativo, o no sabés cómo usarlo, se te va a complicar. Y ahí está la diferencia, se nota mucho el que tiene el absoluto, el que tiene relativo contra el que no escucha; pero capaz que uno, el que no escucha, o no tiene muy buen oído, no significa que no pueda ser buen músico, porque capaz que toca espectacular el violín, porque tiene una técnica bárbara, una disciplina bárbara, y le ponen cualquier partitura y el tipo te lo lee, pero le decís DO o RE y no tiene ni idea.

Entonces, no sería muy influyente eso. Ahora, si vos vas a ser compositor, sí o sí generalmente los compositores o tienen oído absoluto, o tienen como un oído relativo muy grande, porque sino nunca sabés dónde está, no sabés cómo funciona la melodía; te perdés, no podés crear porque no podés ver. Yo creo que cada músico ve la música de distinta manera, metafóricamente hablando, ¿No? Porque la escucha de distinta manera.

A mí, me pasa que escucho los temas, y o escucho desde la parte compositiva de producción, y la escucho desde la parte de la mezcla de la masterización; entonces, es como que yo veo una imagen súper-detallada de, no solamente de qué acordes son, qué notas son, qué ritmo son, la melodía y todo, sino que también desde la producción escucho dónde está la guitarra, dónde está la batería, cómo está el plano de la batería, cómo está la guitarra, cómo está el bajo, cómo está la voz. Y aparte de todo eso, también escucho las frecuencias: Si es el bajo está más grave, si está decidido más en el medio, si está más agudo, si las guitarras son más profundas, si son más chicas.

Y después tenés, por ejemplo, los flautistas y los violinistas, que vos le pones la partitura, y a golpe de vista, ya saben cómo suena; o agarran, leen la partitura, "ah ta,ta ta ta, tata" te la cantan entera, y salen tocando. Y yo, por ejemplo, capaz que tengo que estar un día entero leyendo la partitura, para saber de qué se trata. Cada uno, para lo que se va a dedicar, tendrá un entrenamiento especial; en general, sí, hay materias raíz como audioperceptiva, historia, textura-estructura-sistema. Las demás, serán más especializadas.

Entrevistador: *¿Considerás que la música es un "don", un tipo de privilegio que algunos pocos pueden realizar?*

Yo creo que es como todo; no todos pueden jugar al fútbol, no todos pueden ser ingenieros químicos, no todos pueden ser abogados. La música es una disciplina más como las demás, como la natación, la psicología; no, no es un don que pocos pueden hacer. Simplemente, pienso que cada ser humano tiene su capacidad para algo, o su predisposición para ser más talentoso en algo que otros. Y hay otros que no lo son; simplemente no lo son, y hay quienes descubren su vocación desde muy chico, y hay gente que no la descubre nunca. Capaz que, una persona X, es súper-talentosa, no sé, para hacer snowboarding, digamos; pero como nunca fue a la nieve, nunca va a saber que es un talentoso en snowboarding.

Y así, con todo. Creo en el talento para cada cosa, así como yo hago música, y capaz no puedo jugar al fútbol. Otros pueden jugar al fútbol y no pueden hacer música, etcétera.

Y en cuanto a esto -de "mitificar al músico como el genio"-, eso es una concepción muy romántica; nosotros arrastramos las últimas concepciones del Siglo XIX, en cuanto a la música, en esto del "compongo porque me siento triste, me siento mal"; en esa época, el músico era como la persona súper-atormentada, caótica, porque ellos mismos creaban esa imagen también. Como que todo les pasaba a ellos, tenían una vida atormentada, y que al producto musical lo cargaban de toda esa retórica emocional y caótica, y todo. Entonces, la misma gente compraba eso también, "¡Uh, este tipo es un genio, porque no tiene un peso para...!" -y de hecho, sigue siendo así-. Mira sino, como romanizaron a L-Gante, porque era muy humilde de barrio, hizo un tema con la netbook de gobierno y bla, bla, bla. Y bueno, toda esa mistificación es una concepción muy romántica de la música.

Antes, del clasicismo para atrás, no se pensaba en esas cosas; porque, en sí, el arte del romanticismo se trata de eso, de que todo lo externo embellece al producto artístico, y no que el producto artístico es bello porque sí, tal como lo fue en el clasicismo o en el barroco.

Entrevistador: Me habías comentado, que tuviste experiencias como profesor [asiente], ¿Cómo percibís que se desarrolla la educación en música, actualmente?

En sí, la educación, en general, va más atrasada de lo que va el mundo. Los planes de estudio que tenemos nosotros, o de los que he visto, son del 2011 o 2012; y ya, con eso son 10 años, estás completamente atrasado. Yo creo que los planes de estudios deberían actualizarse formalmente cada 2 o 3 años, la sociedad evoluciona muy rápido, y todo va muy rápido, y la educación se va quedando muy atrás. Yo veo, en las planificaciones, y veo en las bibliografías sugeridas y esas cosas, libros que ya tiene como cincuenta o sesenta años que, si bien algunos pueden ser 'clásicos' que se desprenden cosas, hay otros que ya están muy quedados en el tiempo. Eso por un lado.

Lo que te sugieren que vos enseñes, dentro del nivel secundario o lo que fuere, está como muy obsoleto. No porque no les vaya a servir sino porque, bueno, hay cosas que les pueden servirles más; o cosas que pueden ser más actuales, etcétera. Y cada profesor, como venimos hablando, como cada uno tiene su especialidad, cada docente de música va a enseñar en base de lo que sabe. Entonces, no es lo mismo lo que te puede enseñar un productor que un compositor, que un músico de rock de banda, o un músico percusionista, que otro que esté más ligado a la música tropical, u otro que tenga relación con el folklore. Yo, que soy productor, doy la materia orientada a la producción y a la historia, porque me gusta mucho la historia; entonces, mucha historia y mucha producción.

Después, habrá otro profesor, que va a dar mucha parte de ritmo, y te va a explicar de dónde viene el candombe, dónde viene la salsa, de dónde esto y aquello; y después otro profesor dará aquello, y así. Porque las planificaciones que te dan, desde el consejo de educación, son muy generales. Son muy generales, y bueno, uno busca dentro de esa generalidad tirarlo más para el lado de la especialización.

Otra cosa es que, en realidad, al profesor de música no le dan importancia en la escuela. Están muy relegados los espacios de arte en la escuela, tanto música como artes visuales; al menos que sea una escuela especializada en arte, pero si es un bachillerato en ciencias naturales o en ciencias sociales, el espacio de arte está muy relegado y no le dan pelota. Es como que lo toman más como un espacio... de aprendizaje, sí; pero más de distensión, de entretenimiento, de que no exijas tanto. Si vos seguís la planificación al pie de la letra, a vos no te van a decir nada; si vos la cambias a la planificación, no te van a decir nada; si vos haces aquello, no te van a decir nada. Y más si das clases en una escuela pública. Seguro que a muchos no les gusta saber esto, pero la educación pública... bueno, a nivel universitario, no, es muy bueno. Pero el nivel secundario, va en decadencia; no te controlan nada, si vos no haces nada tampoco te dicen nada. No sé cómo es en otras materias, capaz que en matemática, historia y geografía te controlan todos los días el cuadernito, y que vos sigas y listo. Pero a mí, en música, puedo hacer lo que se me ocurre, y nadie me va a decir nada. De hecho, yo leí las planificaciones, son como del año 2010, la mitad no me sirven porque los métodos de estudios que tienen ya no sirven más.

Entrevistador: Continuando con esto que me contás. En esas experiencias que tuviste como profesor, ¿Notaste algún tipo de rasgos o características, que pertenecen más a estas nuevas generaciones de estudiantes en música?

Y, me parece que los estudiantes de música, que están en nivel secundario, están sugestionados por la música de moda, de este momento. La mayoría de la gente, podríamos decir, está sugestionada por la música de moda. Si puede ser que, ahora, gracias Spotify y a plataformas de streaming de música, es como que la gente sí tiene más posibilidades de buscar "bueno, qué es lo que realmente me gusta a mí"; y se ponen a investigar en estas apps, y encuentran la música que les gusta. Pero hay mucha gente que no, que simplemente escucha lo que está de moda y punto, o lo que te ponían en la radio en su momento, o lo que fuere, y ya está. La gente que tiene, como esas ganas de conocer qué es lo que realmente le gusta, es la minoría. La mayoría de la gente escucha

música de porque sí, hay gente que le gusta la música, y hay quienes escuchan música porque sólo escuchan.

Entonces, eso va variando conforme van pasando los años. Yo, cuando empecé a trabajar, por ejemplo, era todo Paulo Londra, todo de ese. Y ahora, P ya 're-fue', y está de moda L - Gante; entonces, todo L - Gante, los queman. Y después, qué sé yo, capaz ibas a dar clases en el 2015, y Marama-Rombai, Marama-Rombai, Marama-Rombai...

Y bueno, como que los cursos o grupos de alumnos, están sugestionados por lo que está en moda. Después sí, tenés en cada grupito, los que escuchan K-Pop, los pocos que escuchan Rock o música más general; después están los que no escuchan música, los que no hacen nada, aquellos que escuchan anime y de los jueguitos; y cada curso tiene como su grupito. Está pasando ahora que, bueno, muchos profesores están dando Pop, Rock de los '90, de los 2000, de los 2010 como mucho; y capaz, dentro de 10 años, los profesores van a empezar a dar música de ahora. Y así.

Yo me doy cuenta que, para estudiar, siempre pongo temas de los 2000, de finales de los '90, dos mil y pico, más o menos de lo que me gusta a mí, de mi época. Y por ahí, en los pibes se nota que no conocen los temas, o que les parece medio viejo ya, o que quieren escuchar algo más moderno. Pero, el problema con la música moderna, es que cada vez es más efímera, más... el otro día, por ejemplo, un alumno me dijo "tocá un tema de L - Gante", ¿Y cómo 'tocás' un tema de L - Gante? ¿Si no tiene notas! [risas] O sea, realmente, con todo el cariño del mundo, ¿Cómo 'tocás' un tema de L - Gante? Si las bases, los 'beats', son todos iguales; armonía no tiene. O sea, es un beat y un tipo hablando arriba, rapeando o contando algo arriba.

Entonces, la música cada vez se ha hecho más... tan sencilla, al punto de que ya no se ven bandas de Rock y todo eso, porque también es una cuestión de que, para comprarte una guitarra, o una batería nomás, ¿Cuánta guita necesitas para eso? Una guitarra, un amplificador; tenés que juntarte a ensayar, tenés que pagar profesor para aprender. En cambio, hoy en día, vos vas a plaza, tenés alguno que te hace Beatbox, que agarra y compra un Beat de alguien que lo hizo a dos pesos, con la netbook de gobierno, con un golpe que haga así [imita las bases], y ya está. Y con eso agarras y rapeas; todo el mundo puede rapear, porque no tenés que cantar, no tenés que afinar; no tenés melodía ni nada, sino que tenés que hablar de algo; y empezar a remar, y ya con eso la gente crea arte... crea algo.

Eso hace que, no solamente por moda, sí también por una cuestión de accesibilidad, la gente va a eso, la gente consume eso, y todo. Y cuando vos querés tocar algo de eso, no lo podés tocar, y bueno. Es simplemente un clic, un Beat, y nada más, ya está.

Entrevistador: ¿Qué tan accesible te fue conseguir todas las herramientas que requieren tu labor? ¿Requieren de "grandes estudios" para el mismo?

Bueno, en Argentina todo es caro... hasta comprar un asado [risas]. Pero, independientemente de eso, vamos por niveles: Vos, antes tenías que grabar en Abby Road, y básicamente necesitabas un estudio de U\$S 100000, como para poder grabar algo. Hoy en día, con un presupuesto de U\$S 1000, como para hacer una relación, podés hacer algo prácticamente igual a lo que hacían con cien mil dolares. O sea, no necesitas tanto presupuesto... hay cosas que son baratas, que son muy buenas; y antes, las cosas que eran buenas, eran muy caras. Tenés mucha accesibilidad.

De todas maneras, sigue siendo caro, en Argentina. Y ahí, tenes que aclarar, que la situación de nuestro país hace que todo sea caro, absolutamente caro [pasa a indicar posibles precios actuales de su equipamiento]. No necesitas un estudio de cien mil, podés hacerlo. Pero, bueno, eso tiene que ponerlo uno, de acuerdo... qué sé yo; esto, en Estados Unidos, capaz lo compras en dos días, y acá tenés trabajar tres o cuatro años.

Después, está una cuestión también, que te puede servir..

[Invita a observar su segundo video recomendado para la cuestión]

Básicamente, quería complementar la respuesta de la pregunta, con esto que comenta el tipo que, bueno, vos antes necesitabas de cien mil dolares para hacer las cosas; ahora no. Y toda esta cuestión del mérito, del esfuerzo, y que antes necesitabas saber cantar, y ahora no. Antes necesitabas comprarte una guitarra, aprender a tocar, armar una banda, hacer música; y ahora, agarras con la compu [simula escribir en teclado], y no necesitas nada, sólo eso.

La tecnología ha hecho que, personas sin talento, sin mérito, sin nada, pueden hacer música; lo mismo que dice el tipo.

Entrevistador: ¿Qué sería el mérito, para aquel que ejerce la música?

¿El mérito, o el talento? Y el "mérito" es sentarse y estar con los apuntes ocho horas; yo, cuando era, adolescente, en vez de ir al club o la pileta, me pasaba tocando ocho horas al día la guitarra. Estuve así, más o menos, durante aproximadamente 6 a 7 años, sin parar, para tocar como toco hoy. Es el mérito, el esfuerzo que vos le ponés a algo, y el tiempo que invertís, para destacar en... la carrera que estudie; las veces que me fui en el Fluvial, para irme hasta Santa Fe; cuando me volví con lluvia, los videos que me miro relacionado al tema, en vez de poner una serie en Netflix, me pongo a escuchar qué dice Jaime Altozano, qué dice Ruíz Beato, en la búsqueda de conocimiento; todo el tiempo en la búsqueda de mejorar. Las ganas que uno tiene de quedarte en el mismo lugar.

Y bueno, el "talento" es eso, un poco innato que tiene cada uno, que es el potencial que tenés, de los resultados que podés llegar en base al esfuerzo que vos ponés. Si vos tenes 2 de esfuerzo, y tenés 5 de talento, vas a tener algún tipo de resultado. Generalmente, la naturaleza es sabia, y al que le da talento, no le da esfuerzo; y al que no le da talento, le da esfuerzo.

Entonces, en eso se equipara la naturaleza; hay alguien, que quizás no sea talentoso, y le mete quince horas, y podés tener los mismos resultados con alguien que tiene un montón de talento, y le mete dos horas. El equilibrio de esas cosas, hace los resultados, y la combinación perfecta es alguien muy talentoso, con mucha capacidad de esforzarse; eso hace que no tenga 'techo', digamos.

Entrevistador: ¿Te gustaría cerrar con algún comentario, en especial?

Más que nada, lo que más me interesaría a mí, con todo este trabajo, con la gente que lo lea o que te evalúa, entiendan y aprendan que hay muchos caminos para que te vaya bien en algo; no necesariamente, y que por suerte está cambiando, no significa que la carrera que elijas no vayas a tener ingresos, ésta o demás profesiones, sino que vos podés hacer el camino en lo que te gusta, en lo que querés hacer; y te puede llegar a ir bien. Y no necesariamente trabajar en música es ser docente o tener una banda que llene el estadio, sino que podés hacer muchas cosas, y eso gracias a la tecnología, gracias a la expansión del comportamiento humano.

Eso, y que todo el mundo se pueda hacer un camino con algo dentro de la programación, dentro de lo que sea; que se vaya un poco el concepto, de las carreras hegemónicas, que son las carrera que tienen que ir y el resto no, sino que hoy en día hay un montón de posibilidades para trabajo, que quizás hace veinte años atrás, veinticinco años atrás, vivir de la música era una utopía y hoy se puede hacer tranquilamente.