



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION

ESCUELA DE PSICOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA CLÍNICA DINÁMICA

Manifestación de los Discursos del Lazo Social en la enseñanza musical.

Una visión desde la psicología clínica dinámica.

Tutor(a):

Giovanna Paván

Autor:

Manuel Alcántara

Caracas, Julio, 2018



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION

ESCUELA DE PSICOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA CLÍNICA DINÁMICA

Manifestación de los Discursos del Lazo Social en la enseñanza musical.

Una visión desde la psicología clínica dinámica.

(Trabajo de Investigación presentado ante la Escuela de Psicología, como requisito parcial para obtener la Licenciatura en Psicología)

Tutor(a):

Giovanna Paván

Autor:

Manuel Alcántara¹

Caracas, Julio, 2018

¹Manuel Alejandro Alcántara Niño, Escuela de Psicología, Universidad Central de Venezuela. Para correspondencia con relación al presente trabajo de investigación, favor comunicarse a la siguiente dirección: maan6889@gmail.com.

Agradecimientos

Primeramente, agradezco a Dios por permitirme transitar el maravilloso camino que ha significado esta fascinante carrera que, entre otras cosas, me ha dado la oportunidad de crecer tanto a nivel académico como personal.

A mi familia, quienes de innumerables maneras han sido mi más grande apoyo en este transitar, a quienes les debo todo lo que soy.

A todos mis amigos, quienes de alguna u otra manera me han apoyado en momentos en los que la adversidad ganaba batallas, más no la guerra.

A Andreyana, quien ha tenido una inquebrantable fe en mí y en la culminación de este camino, que juntos hemos transitado apasionadamente, dando todo nuestro esfuerzo y encontrándonos en el amor.

A mi tutora Giovanna Paván, quien a pesar de las dudas que surgieron en el camino, confió en mí y me alentó a seguir adelante con esta empresa.

A todos mis profesores de psicología, quienes a través de la diversidad de visiones me han permitido admirar la complejidad de nuestra condición humana.

A la profesora Carolina Mora, quien desde el principio de la carrera ha sido para mí un ejemplo de perseverancia y de superación, más allá de cualquier limitación circunstancial.

A mis maestros de música, especialmente a Ignacio Ornés y a Leonardo Lozano, quienes más que enseñarme este maravilloso arte a través de las cuerdas de sus maderos, me han enseñado una filosofía de vida.

A los maestros de música que participaron en esta investigación, por estar abiertos a colaborar con tan importante meta.

A mi amada UCV, que se ha convertido en mi segundo hogar, dentro del cual he madurado y he aprendido el valor de la educación como herramienta fundamental para la construcción de una sociedad libre.

Dedicatoria.

Dedico este trabajo de forma especial a mi madre y mi abuela, quienes han sido desde siempre mi apoyo incondicional, quienes a través de la escucha y la comprensión me han enseñado el poder del amor y el verdadero valor de la familia.

A mis Explotion People, quienes más allá de las distancias que puedan existir son parte de mi familia, son faro que me guía a dar lo mejor de mí.

A mis hermanos y colegas músicos, pues tenemos la dicha de practicar la más universal de las artes.

Manuel Alejandro Alcántara Niño.

Prólogo

“La música puede dar nombre a lo innombrable y comunicar lo desconocido”

Leonard Bernstein.

Resumen

En la presente investigación, se estudió la forma en la que los profesores se relacionan con sus alumnos a través de los discursos pedagógicos. Se buscó obtener una perspectiva desde la teoría psicoanalítica, por lo que estos discursos pedagógicos fueron analizados desde la perspectiva de los Discursos del Lazo Social de la teoría psicoanalítica lacaniana. Se utilizó la metodología cualitativa con un diseño fenomenológico, obteniendo datos a través de bitácoras de campo y entrevistas semiestructuradas. Estas se llevaron a cabo con 6 maestros de distintos instrumentos musicales y se observaron 6 lecciones por ellos impartidas, a fin de observar la interacción con sus respectivos alumnos. A partir de sus testimonios se pudo evidenciar la presencia del Discurso Universitario, en cuanto al enfoque hacia el perfeccionamiento técnico del alumno y en cuanto a la producción en el mismo de un sujeto “dividido” o en “falta”, es decir, de un sujeto en una búsqueda constante por el saber. Se observó también que la experiencia personal de cada maestro ha sido fundamental al momento de concebir la actividad docente y a la música como actividad desarrollada gracias al trabajo disciplinado. La concepción de la música para estos profesores abarcó un ámbito mucho más amplio, yendo desde una especie de refugio emocional hasta una forma de lenguaje, a través del cual les ha sido posible comunicarse más allá del uso de la herramienta de la palabra.

Palabras clave: discursos del lazo social, educación musical, maestros de música, psicoanálisis, música como lenguaje, música y psicoanálisis, música y psicología.

Manifestation of the Discourses of the Social Bond in musical teaching. A vision from Clinical Dynamic Psychology.

Abstract

In the present investigation, the way teachers relate to their students through pedagogical discourses was studied. I sought to obtain a perspective from the psychoanalytic theory, therefore these pedagogical discourses were analyzed from the perspective of the Discourses of Social Bond from the Lacanian psychoanalytic theory. The qualitative methodology with a phenomenological design was used, obtaining data through field logs and semi-structured interviews. These were carried out with 6 teachers of different musical instruments and 6 classes were observed to observe the interaction with their students. From their testimonies it was possible to show the presence of the University Discourse, regarding the focus towards the technical perfection of the student and regarding the production of a "divided" subject or which leads to develop a person in a constant search for knowledge. It was also observed that the personal experience of each teacher has been fundamental, they conceived the teaching activity of music as an activity developed through disciplined work. The conception of music for these teachers had a broader scope, going from some kind of emotional refuge to a form of language, through music they have been able to communicate beyond the use of words.

Keywords: discourses of social bond, music education, music teachers, psychoanalysis, music as language, music and psychoanalysis, music and psychology.

ÍNDICE.

Agradecimientos.....	iii
Dedicatoria.....	iv
Prólogo	v
Resumen.....	vi
Abstract.....	vii
I. Introducción.	11
II. Problema de Investigación... ..	13
III. Objetivos.	17
3.1. Objetivo General.....	17
3.2. Objetivos específicos	17
IV. Marco Teórico	18
4.1. Educación y Psicoanálisis	18
4.1.1. Figura del Estudiante	20
4.1.2. Figura del Maestro	21
4.1.3. El discurso del maestro	22
4.2. Música: Historia y pedagogía	26
4.2.1. Grecia e Imperio Romano	27
4.2.2. Renacimiento y Barroco	28
4.2.3. Clasicismo y Romanticismo	29
4.2.4. Siglo XX	30
4.2.5. La enseñanza de la música en la actualidad.....	31
4.3. Psicoanálisis y música	32
V. Marco Metodológico	36
5.1.Tipo y diseño de investigación	36
5.2.Participantes.....	37
5.3. Dimensiones	40
5.4.Técnicas de obtención de la información	40

5.5.Procedimiento.....	41
VI. Análisis de resultados	43
6.1. El Músico como maestro	45
6.1.1. La formación que brinda al estudiante.....	45
6.1.1.1.Desarrollo técnico.	45
6.1.1.2. El “Ser artista”.	48
6.1.1.3. Discurso Pedagógico.	49
6.1.2. Lo que esperan de los alumnos.	51
6.1.2.1. El camino propio y consciente.....	51
6.2. Relación con el saber	53
6.2.1. Deseo por el saber.....	53
6.3. La marca del maestro.	54
6.3.1. El maestro como alumno	54
6.3.1.1.La experiencia del docente.....	54
6.4.Concepción de la Música.....	56
6.4.1. ¿Qué es la música?.....	56
6.4.1.1.La música como lenguaje.....	56
6.4.1.2.Música: refugio emocional y espiritual.....	58
6.4.1.3.Expresión y comunicación a través de la música.....	59
6.4.1.4.Ese “todo” que es la música.....	60
6.4.1.5.La música como disciplina.....	62
VII. Discusión de resultados.....	64
VIII. Conclusiones	67
IX. Limitaciones y recomendaciones	70
X. Referencias.....	71
XI. Anexos.	78
Anexo A: Guion de entrevista.....	78
Anexo B: Bitácora de Investigación	79
Anexo C: Entrevistas transcritas.....	87

XII. Figuras y tablas

<i>Figura 1. Cuatrípodo del Discurso</i>	23
<i>Tabla 1. Temas, categorías y subcategorías</i>	43
<i>Tabla 2. Clases presenciales (observación y anotación en bitácora).</i>	45

I. Introducción.

La presente investigación inició su recorrido con la interrogante referente al deseo de comprender los mecanismos de funcionamiento de la relación gestada entre el maestro y el alumno en la enseñanza musical, pues la misma terminaría siendo una parte fundamental en la formación del músico.

Se mostró de manera breve y concisa los aspectos en los que el psicoanálisis se ha aproximado al quehacer pedagógico. Parte de este acercamiento lo mencionaba Elgarte (2009), al hacer referencia a los primeros enunciados que hiciera Freud hacia el campo de la educación, creyéndose que la naturaleza coercitiva de la cultura se habría encargado de reprimir las pulsiones individuales, por lo que los maestros participarían de esa frustración pulsional como parte del ideal cultural, siendo este factor por el que se consideraría imposible edificar una pedagogía sobre una base psicoanalítica. Según Mejía, Luz, Florez, Fernández y Cortés (2009), el maestro manifestaría un deseo de saber, por lo que su influencia en el estudiante resultaría primordial en cuanto al acercamiento que éste realizara hacia el conocimiento, convirtiéndose el maestro en un representante del mismo.

Las enseñanzas impartidas por el maestro se dirigen hacia el alumno a través de un discurso, por lo que uno de los objetivos esenciales de esta investigación fue el descubrir la naturaleza del mismo. Alrededor de 1968, el discurso fue abordado desde el campo del psicoanálisis por Lacan (1969) en sus seminarios, tras ya considerar que el Inconsciente se encontraba conceptualizado en términos discursivos y de que es a partir del Otro que se originaría y también es a quien iría dirigido el mismo.

Según Savio (2014), la concepción lacaniana del discurso lo colocaría en una posición en la que trascendería la palabra, es decir, se le definiría como una armazón o estructura que serviría como matriz de dominación de toda palabra que pudiera manifestarse hacia el Otro. Gracias a esta particularidad, se derivarían vínculos sociales determinados, es decir, cada discurso generaría un lazo social diferente.

Con respecto al arte musical, en sus principios era una forma primitiva de comunicación y vista como un regalo divino para el hombre, pues se llegó a creer que la

música era educación para el alma. Posteriormente, la música fue evolucionando en su estructura y en su forma de transmisión, por lo que surgieron métodos de enseñanza para desarrollar el virtuosismo interpretativo de los estudiantes.

También se abordó la música vista desde la perspectiva psicoanalítica, de manera que se pudiera observar este arte desde el estudio del inconsciente, buscando tener una perspectiva acerca de la profundidad que pudiera abarcar en la psique del individuo.

El interés de esta investigación recaería en la posibilidad de entender desde el plano psicológico y psicoanalítico la relación que desarrollaría el maestro de música con sus alumnos, lo que a su vez permitiría complejizar en cómo el maestro habría internalizado el significado de la música. Dado que al final del recorrido se generaría un vínculo con el alumno, parte del interés se encuentra ligado a la profesión del docente en general, permitiendo profundizar en el conocimiento de la formación de dicho vínculo y aportar nuevas luces a la correcta aproximación que pudiera gestarse desde los maestros hacia los estudiantes para poder impartir de forma adecuada los conocimientos que estos necesitarán para su desarrollo personal.

II. Problema de investigación.

La siguiente investigación tiene por objetivo conocer la forma en que se relacionan los maestros de música con sus estudiantes a través de los discursos dirigidos hacia estos, desde la mirada psicoanalítica y pedagógica de los mismos.

Abbagnano y Visalberghi (1969) en la obra *“Historia de la pedagogía”*, plantean que la educación posee un papel fundamental que se define por transmitir la cultura de un grupo hacia las nuevas generaciones, es decir, se encarga de replicar modos de vida y técnicas propias de un grupo determinado de personas. También, autores como Acosta (2011), plantean que la educación se basa en la transmisión del conocimiento cultural, el cual se imbrica en la construcción socio histórica del hombre. Es por eso que, según Nóvoa (2009), el docente juega un rol fundamental, pues será el encargado de transmitir el saber a los otros, siendo necesario que en su ejercicio profesional sea capaz, entre otras cosas, de dominar el conocimiento que se impartirá con el objetivo de construir prácticas docentes que conduzcan a los alumnos hacia un verdadero aprendizaje, además de que necesariamente debe poseer una cultura profesional que le permita tanto comprender los sentidos de la institución escolar como también la integración en la profesión. Según este autor, el docente debe tener un tacto pedagógico que le permita equilibrar las dimensiones profesionales y las personales para una correcta enseñanza y poseer un compromiso social que lo involucre en la intervención dentro del espacio público de la educación, logrando que el alumno supere las fronteras trazadas por el nacimiento, la familia o por la sociedad a través de la educación.

Según Ruiz (2010), el educador iría más allá del papel de transmisor de contenidos específicos, ya que gracias a la relación que se estableciera con el alumno, aquel pasaría a adoptar un papel significativo en los procesos afectivos, conscientes e inconscientes, subyacentes a la relación educativa. Por lo tanto, este profesional se ubicaría en una posición en la que el alumno terminaría desarrollando una relación transferencial hacia el mismo, relación manifestada ya por Freud (1979) en cuanto a la figura sucedánea del Padre que representaría el maestro en referencia a la autoridad que ejercería tras ser depositario de las fantasías del alumno.

Así pues, al ser un referente para otras personas en busca del saber, el educador, como señalan Berrío y Jaramillo (2012), replicaría parte de su propia subjetividad, es decir, de una forma particular del procesamiento del saber dentro de sí mismo, gracias a las experiencias de vida individuales, lo que influiría definitivamente en cómo ese saber sería transmitido a los estudiantes.

Dentro del ámbito de la música, cada profesor imprime su sello personal al momento de impartir la clase, basado en sus propias teorías, creencias y valores, por lo que se producen variedades de estilos centrados ya sea en el aprendizaje o en la enseñanza (Barrios, 2014). Según Palacios (1998), el docente en música, a pesar de que en la mayoría de los casos no ha recibido entrenamiento en el área pedagógica, por lo general transmite los conocimientos a partir de la lección o clase, durante la cual se manifiestan adoctrinamientos que corresponden a la exposición organizada de los contenidos, adiestramiento referente a la adquisición de hábitos deseables en el alumno y ejercitaciones que permiten verificar si el contenido impartido fue asimilado mediante la puesta en práctica del mismo.

A través de la historia la transmisión del saber musical se ha fundamentado en la exaltación de la técnica interpretativa, por lo que la aproximación de los maestros hacia los alumnos se ha enfocado en el perfeccionamiento técnico en cuanto al dominio del instrumento musical, pudiendo ser la técnica un medio para expresar con mayor cabalidad el contenido de una obra musical, tomando en cuenta a su vez el contexto histórico de la misma y el tipo de estética que el compositor habría buscado transmitir con ella, por lo que la técnica se encontraría ligada a la completa comprensión que se pueda tener hacia la música (Palacios, 1998). Así pues, la técnica iría más allá de una herramienta pedagógica, es decir, implicaría, según Andrade (2016), una preparación personal por el hecho de querer ser mejores personas para poder formar mejores personas.

Por otra parte, la aproximación subjetiva hacia la música por parte del maestro de música vendría influenciada, entre otras cosas, del tipo de formación que este habría tenido, por lo que parte de la búsqueda de esta investigación fue el conocer de manera más profunda la concepción que el maestro de música posee de dicho arte, siendo este un factor

primordial al momento de educar. Mediante dicha aproximación, se exploró la realidad psíquica del maestro de música académica, debido a que el estudio de los instrumentos musicales requiere disciplina y exige una gran rigurosidad, por lo que el vínculo pedagógico estaría originado, en parte, en el carácter de dicha concepción de esta actividad artística.

Siguiendo la misma línea referente a la enseñanza musical y a su abordaje de la relación entre maestro y alumno, ésta involucraría por hecho una relación con un otro. En este sentido, se generaría un discurso dirigido al mismo, el cual tendría el papel de determinar precisamente el tipo de lazo que se generaría entre ambas partes que conforman dicho vínculo comunicativo. Tal como plantea Dazuky (2010) en su artículo *“El Discurso del Amo: de Hegel a Lacan”*, los discursos, sobre la base de la estructura del lenguaje, poseen la capacidad de establecer lazos sociales mediante la utilización de la palabra como sustituto del instinto, concepción que viene originada de la propuesta particular que expuso Lacan (1969) en su *Seminario 17*, acerca del discurso, bajo la clasificación de los Discursos del Lazo Social.

Zárate (2014), a partir de su obra *Del malestar generalizado a lo que opera a partir de la estructura*, señaló que los discursos planteados desde la teoría lacaniana permitían encauzar el goce a través de la instrucción a los estudiantes desde los discursos del amo y el amo modernos (Discurso del Amo y Discurso Universitario) en el sentido de la existencia de un regimiento sobre el Otro para que *“las cosas funcionen”*. Según Moreno (2014), en su artículo *Aportes de la teoría de los discursos y del lazo social de Jacques Lacan al contexto universitario actual*, estos discursos presentarían un fuerte componente ideológico, es decir, reproducirían efectos de dominio hacia los sujetos que formaran parte del contexto educativo. Yendo más allá, Savio (2014), en *Aportes de Lacan a una teoría del discurso*, planteaba que la teoría de los cuatro discursos traería a colación una problematización clínica del inconsciente, en donde se redimensionaría la categoría de *hablante* por la noción de *sujeto*, siendo el Otro un contribuyente a la interpelación del discurso desde una lectura que no sería ajena al análisis de discurso. Un ejemplo de lo que significaría la relación con el Otro se pudo observar en el trabajo de investigación de

Andrade (2016): *De bailarín a pedagogo: subjetivación de la docencia en el ballet*, en donde la autora planteó la necesidad de estudiar la relación pedagógica entre maestro y alumno para dar cuenta de diferencias y semejanzas en cuanto a los resultados hallados en la misma, los cuales reflejaron una relación en la que los docentes moldeaban y transformaban a los alumnos para hacerlos crecer como artistas y de cómo se presenciaba la reverencia simbólica hacia la figura del maestro.

Para sustentar el presente manuscrito no se encontraron investigaciones referentes a la relación directa que pudiera existir entre los Discursos del Lazo Social y la educación musical, por lo que el estudio de los mismos dentro de dicho ámbito pedagógico aportaría conocimientos tanto a profesionales del arte musical como de la psicología en cuanto a los procesos adecuados de aproximación hacia el estudiante, para poder fortalecer el trabajo educativo involucrado en el arte musical como patrimonio cultural. Por todo ello, la relevancia de esta investigación podría resumirse en la siguiente pregunta: *¿cómo los maestros de música se relacionan con los estudiantes a través de los discursos pedagógicos utilizados?*

III. Objetivos.

3.1. Objetivo general: Identificar los Discursos del Lazo Social dentro del quehacer pedagógico en el área de la enseñanza musical, mediante una aproximación psicoanalítica.

3.2. Objetivos específicos:

- Explorar las características de la relación estudiante-profesor desde la perspectiva del docente.
- Analizar los discursos pedagógicos presentes en la enseñanza del instrumento musical.
- Explorar la percepción del arte musical por parte de los maestros.
- Identificar, desde la perspectiva de los docentes, los discursos pedagógicos presentes en su formación.

IV. Marco Teórico.

4.1. Educación y psicoanálisis.

Tanto en el área de la pedagogía como del psicoanálisis existen fuentes enriquecedoras de conocimiento que permiten aproximarse al papel de la educación dentro de la psique del individuo. Específicamente, se analizó el enfoque pedagógico de profesores de música (particularmente de instrumentos musicales) desde la perspectiva psicoanalítica.

Según Elgarte (2009) a partir del estudio de los denominados “trastornos de aprendizaje” la perspectiva psicoanalítica tuvo un primer encuentro con el campo de la educación, buscando a partir de este momento formas de integrar diversos modelos teóricos desde su enfoque. Por lo tanto, para el psicoanálisis, los trastornos del aprendizaje podrían ser producto de una división subjetiva del inconsciente, por lo que esta primera aproximación también sirvió para que desde esta perspectiva se comenzara a generar un interés en aportar conocimientos en dicha área.

Los docentes y pedagogos se han mostrado abiertos a las producciones psicoanalíticas, y a su vez muchos psicoanalistas han tratado el tema de la educación, por lo que dentro de este enfoque también se ha generado una diversidad de posturas acerca del papel que juega la educación, como por ejemplo la opinión que Sigmund Freud tuviera en la etapa final de su vida, expresando que era imposible tener una psicopedagogía enfocada desde el psicoanálisis, lo que contradice el pensamiento de otros psicoanalistas como su hija Anna Freud, quien sostenía su intención de establecer una pedagogía basada en el psicoanálisis (Elgarte, 2009). Esta imposibilidad se fundamentaba en la consideración de la teoría sexual infantil, en la cual el niño se enfrentaba al conflicto entre la libre expansión de sus necesidades libidinales y las necesidades de integración al grupo social, por lo que, en orden de enseñar al niño a manejar dicho conflicto se lo insertaría dentro del sistema educativo. Sin embargo, la inscripción de la educación dentro de la cultura obligaría al sujeto a ser frustrado en su deseo, ya que a través de la educación el sujeto sometería la pulsión al “ideal cultural”, fracasando en su propio ideal, por lo que Freud reiteró la

imposibilidad de preparar al individuo para el ideal educativo, pues ya habría fracasado en su sometimiento al ideal cultural (Alvarado, 2005).

Bustamante (2009) expone el logro que representó para Freud el psicoanálisis en cuanto a la iluminación de las fuerzas pulsionales y a estudiar el desarrollo desde la infancia hasta la madurez tanto del enfermo, como en el soñante o el artista, lo que reveló que en todo individuo se encontraría un niño apenas modificado, es decir, que en el interior de todo ser humano el comportamiento, la acción, lo que se busca y se rechaza respondería a una lógica infantil, por lo que intervenir en la educación que reciba el humano desde esta perspectiva sería intentar afectarlo durante toda su vida.

En su Conferencia 34, Freud (1932) planteaba que la educación debe buscar su camino entre la Escila de la permisión y la Caribdis de la denegación, es decir, se transitaría el estrecho margen entre la interdicción y el dejar hacer. Esta metáfora la utiliza aludiendo a dos figuras míticas que se ubicaban en unos peñascos que dejarían un estrecho y peligroso desfiladero para la navegación en el sur de Italia, por lo que la educación se encontraría navegando a través de dicho estrecho (Elgarte, 2009). Además, en cuanto a la labor pedagógica, Freud (1932) planteaba que era necesario que el educador discerniera la peculiaridad constitucional del niño, colegir por pequeños indicios lo que ocurría dentro de su vida anímica (la cual se encontraría inacabada) y dispensarle la medida correcta de amor y al mismo tiempo aplicar una cuota equitativa de autoridad, por lo que él consideraba que para que se pudiera ejercer la labor pedagógica sería imprescindible una formación psicoanalítica profunda y que el educador se sometiera a un proceso de psicoanálisis, de manera que mediante la experiencia propia se adueñara del análisis frente al educando.

La pedagogía dentro de su labor abordaría la subjetividad del individuo considerando el contexto y el conocimiento integrado de diversas áreas para poder transmitirlos al momento de verse inmersa en el hecho educativo (Meza, s.f). Es por eso que la acción pedagógica iría ligada tanto a un saber técnico fundamentado en el deber ser de las técnicas propias de las disciplinas científicas que comprenda la creación estética, la didáctica y una preocupación filosófica por la moral, como al aprendizaje afectivo-relacional derivado del vínculo que se crea entre educador y educado (Alvarado, 2005).

Con base en este pensamiento se interpretaría, como hiciera en su investigación Bustamante (2009), que el psicoanálisis podría esclarecer el camino de las pulsiones para la educación, de manera que se obrara inteligentemente ante ellas y se realizara una protección ante la neurosis, aunque sin erradicarla del todo. Alvarado (2005) plantea que sería gracias a la perspectiva psicoanalítica que la pedagogía vendría a jugar un papel muy importante en cuanto a la reflexión y acompañamiento acerca de los procesos personales del estudiante y del futuro profesional de la educación.

4.1.1. Figura del Estudiante.

Según Corés (2005), el alumno en el momento de tener que escoger en qué lugar de importancia ubicar a su maestro, sería capaz de depositar sus fantasías en él, o de obedecerlo como única autoridad, por lo que el vínculo que se crearía hacia esta persona terminaría siendo, como anteriormente planteó Freud (1979), una corriente subterránea que movilizaría a ambos.

Bajo esta perspectiva, el maestro pasaría a convertirse en un sucedáneo de la figura del padre, heredero de una ambivalencia sentimental, es decir, del amor y veneración hacia su figura por ser la más fuerte, buena y sabia, junto al revés de tal sentimiento, es decir, aquel que perturba su vida pulsional prohibiendo a la madre. Esta ambivalencia sería puesta sobre el maestro (quien sin desearlo se transformaría en un amado) mediante un proceso de transferencia, el cual es definido por Laplanche y Pontalis (1996) como aquel en el que los deseos inconscientes se actualizan sobre ciertos objetos dentro de un marco relacional establecido hacia ellos.

Freud (1938) en su obra *“Conferencias de Introducción al Psicoanálisis”*, definió la transferencia como un traspaso de sentimientos sobre la persona del médico (o analista que esté trabajando con el respectivo paciente) los cuales tendrían un origen arcaico con formas distintas que pudieran ir desde un enamoramiento, una amistad o incluso una relación hostil o negativa.

Según Alvarado (2005), la visión freudiana de la educación plantearía que el sujeto nace con una carga pulsional que, a lo largo de su desarrollo, se encontraría en disputa por

su total satisfacción, por lo que la educación se transformaría en un ente que somete esta carga, frustrando al individuo y subyugándolo bajo el poder de la cultura. Teniendo esto en cuenta, Mejía y Cols. (2009) plantean que habría en el alumno (de forma implícita) una oposición al aprendizaje, es decir, una tendencia a rechazar el legado de la cultura, por lo que se volvería necesario que la persona se interesara por el saber, lo que significaría una renuncia a la satisfacción pulsional operada gracias a la intervención de un Otro (quien sería un representante del lenguaje y de la ley de la cultura), quien se transforma en el encargado de transmitir un “*no todo es posible*” con relación a la satisfacción total de la pulsión. Como dice Ramírez (s.f.), desde el punto de vista del alumno, es a través de la identificación con el maestro como se tendría acceso al saber y es este quien se convertiría en garante de este proceso, mediante el cual el alumno se sobrepondría a la prohibición del saber.

El alumno sería un ser habitado por pulsiones, deseo, sexualidad, historia y lenguaje. Son estos elementos los que emergerían en el vínculo con el maestro, siendo el deber de este último el leerlos y saber qué hacer con ellos para poder orientar correctamente las intervenciones pedagógicas (Mejía y Cols. 2009).

4.1.2. Figura del Maestro.

Como anteriormente mencionaba Elgarte (2009), Freud desde su estudio de la educación planteaba la imposibilidad de solidificar una pedagogía sobre una base psicoanalítica, teniendo como principal inconveniente la naturaleza coercitiva de la cultura sobre la satisfacción de las pulsiones individuales, por lo que se derivaría de este pensamiento que la figura del maestro formaría parte de esta frustración como parte del ideal cultural.

Por otra parte, Mejía y Cols. (2009) plantean que el maestro se manejaría sobre todo por el funcionamiento de su inconsciente y como el mismo se iría desenvolviendo en cuanto a su deseo por el saber, por lo que la actividad educativa hacia el alumno se vería influida por su personalidad, lo que a la larga también involucraría a la relación del alumno con el conocimiento per se.

Estos autores señalan que el maestro, para conseguir satisfacer su propio deseo por el saber, necesitaría aceptarse como una persona *en falta de*, es decir, aceptarse como no poseedor del mismo, para poder finalmente llenar dicha falta con ese objeto deseado, convirtiéndose a sí mismo en agente del saber, autorizándose como representante de la ley, siendo esta posición la que sostendría su relación con el alumno.

Como señala Alvarado (2005) acerca de la relación transferencial que podría llegar a desarrollar el estudiante hacia el profesor, este profesional en particular debería, necesariamente, saber manejar la relación narcisista maestro-alumno, sin intentar obtener satisfacciones personales bajo esta posición de poder, por lo que se haría imprescindible que mantuviera su mirada en el horizonte del proceso educativo y no en la inmediatez de la satisfacción de sentirse bueno y querido.

4.1.3. El discurso del maestro.

El discurso estaría asociado a la utilización del lenguaje con el objetivo de exponer una idea, concepto o posición personal frente a algo. El mismo adquiriría valor con un carácter histórico dejando su impronta en la sociedad y en el individuo. Además, poseería un carácter interpretativo y explicativo, enriqueciendo la construcción llevada a cabo por docentes y estudiantes en el proceso de enseñanza – aprendizaje (Anillo y Cols. 2012).

Entre 1960 y 1970 Lacan desarrolló en su Seminario 17 (*El Reverso del psicoanálisis*) una relectura de algunos pensadores como Marx, Saussure, Jakobson y Lévi – Strauss, para formalizar una concepción propia de los discursos y producir la Teoría de los Cuatro Discursos (Ruiz, 2014).

Según Lacan (1969), el discurso como resultado de la articulación significante sería un discurso sin palabras que generaría palabras, es decir, su sin sentido daría inicio a la proliferación misma del sentido y, al carecer en principio de palabras, éste estaría desarrollado a partir de las relaciones entre lugares:

- El Agente: quien dirige y comandaría el discurso.
- El Otro: hacia quien iría dirigido el discurso y sería éste a su vez quien se encargaría de interrogar al agente, siendo entonces él (el Otro) el punto de origen del discurso, pues es a él a quien el discurso se dirigiría y es quien lo estaría demandando.
- La Verdad: aquello que fundamentaría al discurso y que a su vez se encontraría disociado del agente, quien desconocería las condiciones que harían posible los enunciados que plantearía dicha verdad, y por lo tanto no la poseería en el mensaje que emitiera.
- La Producción: el efecto del discurso sobre el Otro. Según Lacan (c.p. Savio, 2014), todo discurso se presentaría consecuencias, pero estas serían oscuras, lo que quiere decir que el efecto nunca llegaría a producirse en su totalidad, por lo que entre La Verdad y La Producción terminaría habiendo una disyuntiva, ya que el final del discurso nunca sería logrado.

Como plantea Ruiz (2014), Lacan construyó un cuadrípodo del discurso, el cual estructura cuatro casillas en donde se inscriben estos cuatro lugares del discurso para entender la función de cada elemento:

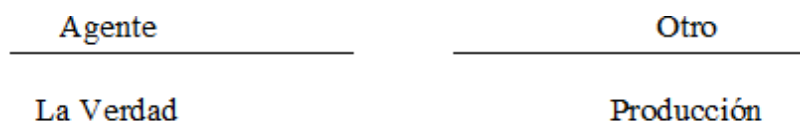


Figura 1. Cuadrípodo del Discurso.

Si bien Lacan planteara que el discurso iría dirigido hacia Otro, es a partir de ese Otro que se generaría dicho discurso, pues hacia él iría dirigido el sentido del comunicador, por lo tanto, el discurso en sí excedería la palabra, buscando trascender el contenido que se propagara en la comunicación (Savio, 2014).

Según Dazuky (2010), el discurso sería un recurso que posee el ser humano para establecer lazos sociales, tomando la palabra el lugar del instinto, subvirtiéndolo, por lo que el discurso no se fundamentaría en el sujeto sino en la estructura del lenguaje. Además, como plantea Van Dijk (1999), el manejo del discurso también permitiría el acceso a una posición de poder por parte de quien lo utilice, es decir, en el caso de los profesionales de la educación, el discurso académico se encontraría bajo su control y gracias al mismo podrían detentar un poder sobre los estudiantes, ya que se estaría utilizando el control del texto y el habla de esta área de conocimiento para controlar la comunicación y las estrategias de interacción de los individuos; sin embargo, dicho control también dependería de un contexto, es decir, el contexto socio-cultural determinaría significados y formas del discurso que ejercerían un mayor o menor control sobre el accionar de los demás individuos.

Según Lacan (1969), existen cuatro tipos de discurso: el Discurso del Amo, el Discurso del Universitario, el Discurso Histérico y el Discurso del Analista. La propuesta de estos discursos permitieron pensar en diversos posicionamientos de la figura del docente, como formas de lazo social en la cultura (Elgarte, 2009). Para la base teórica correspondiente a esta investigación se tomaron solamente dos de dichos discursos: El Discurso del Amo y el Discurso del Universitario.

El Discurso del Amo hace referencia a la necesidad que encuentra un individuo de encontrar su verdad a través del trabajo del otro. El saber constituiría una herramienta sostenida por el esclavo, es decir, la tarea del amo se basaría en que el esclavo se convierta en sujeto del saber, manteniéndose en la búsqueda de un saber del cual el amo no sería necesariamente poseedor, radicando en dicha búsqueda la función del esclavo. (Lacan, 1969).

Según Ruiz (2014), con base en la filosofía hegeliana, el Discurso del Amo se encontraría articulado por una dinámica proveniente de la antigüedad, siendo la producción del esclavo puesta al servicio del goce y satisfacción del amo, por lo que al mismo tampoco le importa la división y deseos que tenga el sujeto. Como señala Andrade (2016), al amo

no le importa preguntar sobre el sufrimiento, ni por las necesidades del esclavo, solo le importa que las cosas funcionen como deban funcionar.

Por otra parte, el Discurso del Universitario (o también llamado el Discurso Dominante), ejemplificaría el paso del amo antiguo al amo moderno, es decir, el sujeto se volvería un producto gracias al amo, quien lo consideraría como sujeto pensante, por lo que el estudiante buscaría producir un resultado a través del trabajo, habiendo un imperativo de seguir sabiendo en lugar de un imperativo de búsqueda de una verdad (Andrade, 2016).

Según Savio (2014), el discurso universitario representaría la hegemonía del saber, pues el saber mismo ocupa la posición de agente. Lacan (1975 c.p. Savio, 2014) afirma que precisamente, cuando el saber asume este papel, el Universitario terminaría convirtiéndose en un replicador del conocimiento obtenido, posicionándose en el lugar del Otro, mientras que el Amo quedaría en el lugar de Verdad, siendo en este discurso el garante formal del saber. El Universitario quedaría así obedeciendo al Amo bajo el imperativo categórico de “*seguir sabiendo*”, hecho por el cual se produciría a un sujeto dividido, en *falta* del saber, tal como lo expresa Savio (2014) a continuación: “el producto del discurso no demuestra más que su fracaso, puesto que de él solo resulta un sujeto dividido. Le hace sentir al otro su “falta” respecto de la impotencia del discurso universitario.” (p.51).

En este tipo de discurso el agente se hallaría envuelto en una paradoja: debería enseñar al alumno que no sabe, por lo que el papel del maestro se sustentaría en el hacer experimentar al alumno su falta del saber. Sin embargo es esta falta lo que haría que el alumno llegara irremediabilmente a impugnar al amo-autor en busca de un nuevo saber, por lo que al final tendría la oportunidad de erigirse como un nuevo amo-autor, es decir, se encargaría de mitigar su falta mediante la transmisión de la necesidad de dicha búsqueda, convirtiéndose ésta en una relación infinita (Gerber, 1988).

Cabe destacar que el saber se encontraría relacionado con los significantes que hacen posible el discurso. El mismo sería acreedor de un lado consciente representado en el discurso universal y todas sus manifestaciones, y un lado inconsciente, representado en

aquello que se dice independientemente de la intención del sujeto, es decir, el saber no sabido, articulado por la operación signifiante en el ser que habla, siendo aquello que se diría y, que al hacerlo, hablaría solo, comportándose de forma desconcertante e inesperada para el sujeto mismo (Posada, 1999).

Según Dasuky (2010), desde la teoría lacaniana el saber tendría una articulación esencial con el goce, ya que el humano, en tanto ser hablante atravesado por el lenguaje, sería preso de la escritura, de la repetición de una cadena de significantes que lo llevaría más allá del principio del placer, ubicándose como sujeto deseante, quien sería producto de lo que Lacan clasificó con la letra “*a*”, que tendría una doble significación resultante de la influencia de los significantes: la causa del deseo (referente a lo que le falta al sujeto para alcanzar la satisfacción plena) y el objeto perdido (aquella falta del sujeto capaz de arrastrarlo más allá de todo límite para lograr la satisfacción, que estructuralmente sería imposible). Por lo tanto el saber se estaría comportando como una herramienta, como un medio para gozar, en tanto resultado del empleo del lenguaje (Posada, 1999).

A través de su discurso, el maestro sería capaz de representar un papel de funcionario, es decir, se transformaría en un ente generador de autoridad, ante el cual el estudiante se sentiría en la obligación de respetar. De igual manera, a través de dicho discurso, representaría un papel de educador, de disciplina y de alguien que tiene “algo” que decir, encarnando así una perspectiva en relación con un saber, de manera que profese aquello que desearía comunicar. Esto daría cuenta de un trabajo previo, hecho que iría más allá de preparar una clase, es decir, la inmersión en un campo del saber derivada de su deseo hacia el mismo (Bustamante, 2012).

4.2. Música: Historia y pedagogía.

Etimológicamente, la palabra música viene del griego *mousike (téchne)*, que significa literalmente “el arte de las musas”. Es un arte que permite la combinación de sonidos y silencios bajo los principios de melodía, ritmo y armonía mediante la intervención de diversos procesos psico-anímicos. Se trata de un arte que tiene una capacidad de

comunicación no verbal que puede generar distintas experiencias: suscitar una experiencia estética en el oyente, dar la posibilidad de expresar pensamientos e ideas, permitir a las personas entretenerse, interactuar entre ellas, educarse, etc. La música está ligada a un grupo social y por lo tanto está sujeta a las expresiones y acontecimientos del mismo, lo que la convierte también en un producto cultural y posee por ende distintas manifestaciones en cada cultura (Valderrama, Patiño y Vásquez, 2010).

Según Hormigos (2012), no se tiene registrado de manera precisa el origen de la música, sin embargo, la misma se ha transformado, desde que el hombre comenzó a trabajar con ella, en un medio para percibir el mundo y en un potente instrumento de conocimiento, constituyendo un hecho social innegable insertándose profundamente dentro de las colectividades humanas recibiendo estímulos de diversa índole permitiéndole a su vez forjar nuevas relaciones entre los hombres.

La educación musical posee una metodología particular que se centra en la relación alumno-profesor y esta ha evolucionado con el transcurrir de los hechos y períodos correspondientes a la historia de la humanidad, por lo que se hace necesario revisar este desarrollo histórico para comprender su estructura actual sobre la cual se fundamenta la presente investigación, pues, como menciona Jorquera (2002), la didáctica instrumental constituye un producto histórico.

Se tomó como criterio de demarcación del inicio del recorrido histórico de la música y su enseñanza a partir del período correspondiente a Grecia y el Imperio Romano, ya que anteriormente, en el período de la prehistoria, no existe mucha información acerca de la metodología que se utilizaba para la enseñanza musical, únicamente se cree que la forma de impartir los conocimientos de generación en generación era por la vía de la enseñanza oral (García, 2014).

4.2.1. Grecia e Imperio Romano.

En Grecia, según Lavado (2015), la música era algo que afectaba al humano íntegramente, considerando que la misma era capaz de enseñar y que era más que un don otorgado de forma divina como solían pensar las civilizaciones más primitivas, de modo

que traspasa su función social a la de educativa y un ejemplo de ello se encuentra en el pensamiento filosófico de Pitágoras, quien en su teoría de la *Armonía de las esferas*, consideraba que la música era la expresión sonora de los números, pues estos, además de ser inteligencia y sensibilidad también era capaces de sonar. Posteriormente, Platón consideraba que la música era capaz de moldear el espíritu, planteando así un paralelismo entre la gimnasia como forjadora del cuerpo y la música, que era capaz de desarrollar el alma. Adicionalmente, Aristóteles, siguiendo el trabajo de Platón, creía firmemente en el potencial que tenía la música en la educación del alma, afirmando que los jóvenes debían recibir este tipo de educación.

Posteriormente, en el Imperio Romano, se heredó la estimación pedagógica de la música, llegando a utilizársela dentro de los “currículum” regulares de estudio. Posteriormente, en los albores del cristianismo, la música se orientó al servicio religioso y, en la Edad Media, se la utilizaba en los monasterios cristianos y también es en esta época que surgieron escritos como *Institutione Musicae* de Severino Boecio, en donde se planteaba el peligro de la música sensual en los niños, reconociendo su valor teórico-filosófico en la educación de los jóvenes, o la obra de *El Pedagogo* de Clemente de Alejandría, dentro de la cual se incluye toda una doctrina pedagógico-musical (García, 2014). Carlomagno creó numerosas escuelas monásticas y catedralicias en donde se comenzó a enseñar el canto llano de forma oral y es gracias al poder que llegó a tener la Iglesia sobre las universidades que se le abrió puertas al contenido musical para que fuera impartido dentro de las mismas, por lo que en la Edad Media la música llegó a ser el hilo conductor en todas las universidades (Lavado, 2015).

4.2.2. Renacimiento y Barroco.

A partir del renacimiento se comenzó a nombrar a las notas musicales UT, RE, MI, FA, SOL, LA, con el verso a San Juan Bautista Plaza compuesto por el monje Guido De Arezzo y se comenzaron a utilizar figuras rítmicas para indicar la duración de los sonidos, a la par que la filosofía aristotélica tomó fuerza y la música se siguió desarrollando de una forma más empírica. En este período, la música se enseñaba por medio de la imitación y de forma exclusivamente oral, junto a patrones rítmicos y melódicos de las danzas de aquel

entonces, como lo eran las Pavanas, Gallardas, Branles, entre otras. Igualmente se trabajaba el proceso de improvisación, explorando la extensión del instrumento musical. Se le daba importancia predominante a la calidad de interpretación. La educación musical se impartía en los centros religiosos por los Maestros de Capilla (que instruían a los niños en el canto gregoriano) y por los Maestros de Canto de Órgano (que enseñaban la música polifónica). Paralelamente, también se practicaba la educación musical instrumental y vocal profana (Barrios, 2014).

Seguidamente, en el período Barroco, se marcó una era en la que, musicalmente hablando, se buscó perfeccionar las ideas y conceptos establecidos en el siglo XVI, por lo que las formas musicales evolucionaron a partir de este período: surgieron las orquestas, los solistas, se insertaron los coros y nació un nuevo estilo musical con base en lo que se conoció como *La Teoría de los Afectos* (heredera del Ethos, proveniente de la antigua Grecia) y la Ópera, que tiene su origen en la obra *Orfeo*, de Claudio Monteverdi (Mendo y Cols., 2015).

Según Calle (2013), la *Teoría de los Afectos* surgió precisamente de la música vocal y luego se extendió a toda la gama de la música instrumental y su objetivo era hacer llegar al público unos sentimientos específicos. En el campo de la pedagogía musical, se hizo énfasis en el perfeccionamiento de la ejecución instrumental tomando en cuenta la importancia de la música en el desarrollo de la inteligencia, la sensibilidad y la habilidad motriz (Barrios, 2014).

4.2.3. Clasicismo y Romanticismo.

En el Siglo XVIII, ya entrando en el período Clásico, comenzaron a surgir iniciativas metodológicas orientadas a la educación musical. Una de las ideas originarias de este tipo de iniciativas fue la de promover la enseñanza del canto, debido a que esta actividad estimulaba el aprendizaje en todos los campos (Valles del Pozo, 2009). Según Barrios (2014), gracias al surgimiento de las primeras academias, se comenzó a desarrollar fuertemente el virtuosismo en la interpretación musical para tocar en las cortes.

A partir del Siglo XIX, las teorías de Rosseau y de Pestalozzi acerca de la educación tuvieron una gran repercusión, debido a que, dentro de ellas, a la música se la consideró como un medio para suscitar sentimientos nobles a través de la formación del gusto, siendo capaz de vencer los impulsos bajos e indignos del ser humano (Valles del Pozo, 2009). Ya dentro de este período de tiempo, según Barrios (2014), surgieron los conservatorios, en donde se buscó desarrollar la lectoescritura y aprendizaje técnico para lograr el virtuosismo musical. Como expone López (2017), en el período correspondiente al Romanticismo musical, hubo una convergencia de los valores de la música pertenecientes a la época moderna como fruto de las experiencias barrocas y clásicas, por lo que se adoptó el sensualismo emocional como la nueva estética de éste siglo, lo que dio como resultado que los compositores realizaran una música inspirada principalmente en la literatura, la naturaleza, los personajes y hechos históricos. Teniendo presente esta forma de abordar el arte musical, el virtuosismo musical se centró en una interpretación enfocada en plasmar las emociones.

4.2.4. Siglo XX.

Según Lavado (2015), todas las influencias históricas, políticas, sociales y culturales de siglos anteriores, que ya se encontraban estrechamente relacionadas, se vieron interconectadas de forma extrema en este período. Como plantea Hemsy (2004), se trató de un siglo lleno de adelantos y nuevos conocimientos, como por ejemplo, el auge del psicoanálisis, los vuelos espaciales, la informática, la utilización del gramófono, que permitió editar grabaciones para ejercitar la percepción musical y el uso de la radio que contribuyó a la difusión del conocimiento de la música. Para la música se trató de “el siglo de los grandes métodos”, debido al desarrollo de metodologías pedagógicas que buscaron integrar la educación musical dentro de la educación general impartida a los niños.

Según Alcalá – Galino (2007), el desarrollo de la maestría musical y el énfasis en buscar una educación enfocada en la creatividad de los programas tanto en Europa como en Norte América y Asia y los países desarrollados culturalmente, fue la tarea prioritaria en este siglo, siguiendo las ideas de Pestalozzi, quien gracias a su aproximación en cuanto al desarrollo físico, mental y espiritual del niño a través de la armonía, rompió los moldes

educacionales anteriores y abrió las puertas hacia la enseñanza moderna de la música. Un ejemplo de los métodos educativos utilizados lo menciona Valles del Pozo (2009) cuando hace referencia a ellos, como fueron los métodos Dalcroze, Ward, Kodály, Willems, Orff, Martenot y Suzuki. Hubo un auge del pensamiento y la investigación educativa en relación con la música, teniendo como uno de los objetivos principales la formación integral del niño como ser humano a través de la música con el propósito de crear mejores ciudadanos para el futuro.

Durante la década de los 60, se popularizaron métodos como el de trabajo instrumental grupal incentivado por Orff, la profundización en la personalidad y psicología del estudiante por parte de Willems o como la aproximación de la educación musical a través de lo folclórico que llevó a cabo Kodaly. Ya para este período de tiempo se pudo constatar que gracias a la utilización de diferentes modelos y propuestas la educación musical norteamericana (que se encargaba de comercializar mediante nuevas ediciones y posterior venta, los métodos ideados en Europa) se volvió eminentemente práctica y eficaz (Hemsey, 2004).

4.2.5. La enseñanza de la música en la actualidad.

Como legado del siglo XIX, se tuvo como meta en la educación musical el excelso virtuosismo, lo que llevó a que se tuviera como objetivo fundamental el elevado desarrollo de la ejecución instrumental. Sin embargo, ya a finales de este siglo, ante la publicación masiva de libros de música con métodos basados específicamente en variedad de ejercicios elaborados por los maestros para el desarrollo técnico de los estudiantes, el contenido educativo empezó a adquirir un extenso compendio referente a arpeggios, posibles sonidos, ritmos y articulaciones, por lo que se racionalizó el ejercicio pero sin una conexión real con la música que debería tocarse en el instrumento, es decir, la técnica se convirtió en un fin en sí mismo mediante la utilización de ejercicios rigurosamente analíticos pero culturalmente descontextualizados (Jorquera, 2002).

En cuanto al quehacer interpretativo, la educación musical instrumental toma como referencia la estética al momento de ejecutar una obra, es decir, el concepto de belleza

sobre el que se fundamentó la creación de la misma. Sin embargo, a lo largo de las distintas épocas este concepto ha ido cambiando gracias a los distintos contextos socio-históricos que se han gestado a lo largo de la historia de la humanidad, por lo que la metodización de la interpretación musical también ha originado que los conceptos referentes a producir un “buen sonido” se encuentren implícitos en la forma de enseñar, razón por la cual el estudiante recibe la instrucción sin concientizar de forma clara el contexto en el que se ha desarrollado una obra. El profesor debe mediar en el aprendizaje del alumno, buscando junto a él los pasos a seguir en la búsqueda del sonido estéticamente adecuado para las músicas a interpretar (Jorquera 2002).

La técnica por sí misma no es autónoma, sino que se encuentra vinculada con la evolución de la expresión musical, de manera que el músico (o el estudiante de música) integre esta práctica en su completa apreciación del arte musical (Palacios, 1998).

4.3. Psicoanálisis y música.

La teoría psicoanalítica ha tenido entre sus objetos de estudio, las expresiones artísticas como vías a través de las cuales las pulsiones se manifiestan de forma sublimada, como un camino posible por el que el humano pudiera satisfacer sus deseos pulsionales.

Un ejemplo de ello son los estudios llevados a cabo por Freud (1970) en torno a aspectos de la vida y obra de Leonardo Da Vinci, Goethe, Dostoyevski, Miguel Ángel y W. Jensen, buscando en éstos artistas y en sus obras elementos referentes a la triangulación edípica, al delirio como resultado de la constante lucha entre las fuerzas represoras y el erotismo, las fantasías y la sublimación que enarbola el ser humano como respuesta a las fuerzas pulsionales de su interior.

Sin embargo, las primeras referencias con un enfoque psicoanalítico dirigidas a estudiar las expresiones artísticas no dirigieron su mirada de manera significativa al complejo mundo de la música. Un ejemplo de ello es la figura de Freud (1914), quien a pesar de haber tenido entre sus objetos de estudio el arte, se sintió incapaz de obtener goce alguno, pues él no conseguía reducir la música a conceptos cuando se encontraba

apreciándola, por lo que admitía que dentro de él se movía una disposición racionalista y analítica para no dejarse conmover sin saber por qué lo estaba. A su vez, Lacan (1973) en su Seminario 20, comentó que de tener tiempo, sería necesario hablar sobre la música al margen. Estas posturas podrían haber reflejado una dificultad en cuanto al abordaje de la música, por lo que se ha escrito poca cantidad de textos acerca de dicho tema (Morales, 2013).

Larrauri (2011), compara las distintas visiones que diversos autores desde el psicoanálisis han tenido hacia este arte, como por ejemplo: Clément Rosset, quien retomó el lenguaje del psicoanálisis lacaniano y el concepto de lo Real, argumentando que la música no posee una imagen en sí y por lo tanto escapa a los poderes de representación, categorizándose en “lo real” lacaniano, que sería la no representación observable del objeto de estudio, pero que indudablemente estaría ahí. En el caso de la actividad sonora, esta poseería un contenido en el que no siempre serían necesarias las palabras, por lo que sería una especie de lenguaje vacío y a la vez con un rico contenido, que no llega a materializarse en la representación hablada. Específicamente, Rosset (2007) menciona que la música es “un pretexto sin texto” ya que no busca imitar ni hablar de nada, considerando al músico como una persona que lleva lo real consigo mismo, dedicándose a un arte cuya manifestación es la de ser una creación deslindada de un referente con la realidad, lo que le conferiría su poder hipnotizante en tanto que se trataría de una irrupción de lo real en estado bruto, sin la posibilidad de una aproximación mediante la representación.

Francois Regnault fue otro autor mencionado por Larrauri (2011) y también tuvo una postura de corte lacaniano ante éste asunto, pero él buscaba la forma en que la música pudiera aportar conocimientos al saber psicoanalítico, a través de la posible existencia de similitudes entre ambas disciplinas y mediante éste proceso dimensionar que la música tendría un lado matemático y otro expresivo o afectivo; es decir, un lado estructural y otro de tipo más bien sensual, subjetivo. Por último, el autor habla de Jan Jagodzinski, quien no solo buscó teorizar la relación entre música y psicoanálisis, sino que se advocó a estudiar la música escuchada por las masas juveniles, en lo que él consideraba la época

“postmoderna”, siendo ésta una época que se distingue por “la voluntad de goce” motivada por la primacía del discurso capitalista y su unión con la tecnología.

Otra de las aproximaciones que se han realizado hacia la música desde el psicoanálisis ha sido la teoría de la música como una Pulsión Invocante, en donde Didier-Weill (s.f. c.p. Zigarán, 2009) sostiene que la música como tal “nos llega”, es decir, se recibe una respuesta a una pregunta acerca de nosotros mismos que no sabíamos que teníamos. Representa un “Otro” que escucha algo nuestro que no entendemos, una falta en nuestro ser de la cual no se tendría idea de su existencia. Vista desde ésta posición, la música pasaría a jugar un papel liberador, imponiendo en el oyente un “Sí” incuestionable como respuesta ante lo que está escuchando, representando ese “Sí” la Pulsión Invocante.

Según Morales (2013), en la música (exceptuando lo que sería la canción con letra y refiriéndonos a la música instrumental) se excluye la palabra, es decir, a través de los instrumentos musicales se expresarían sonidos que no se encontrarían circunscritos dentro del lenguaje común, razón por la cual se pudiera decir que se excluirían de forma parcial lo simbólico y lo imaginario y se tendría una relación estrecha con lo real.

Lo simbólico se encontraría parcialmente sustraído, ya que a pesar de que la música pueda ser escrita en su totalidad, éste tipo de escritura se realiza sobre un pentagrama que únicamente puede leer el intérprete, por lo que su representación mediante la escritura o bien mediante la palabra se encontraría ausente ante cualquiera que desee apreciarla y no sepa interpretarla en el instrumento; además, al escribir las notas musicales, estas se muestran radicales en su desvinculación con cualquier alusión a los objetos que integran y construyen la realidad. Sin embargo, el ejecutante, quien es el encargado de leer la obra musical desde la partitura, sería capaz de transmitir la intención o mensaje del compositor a través de su instrumento sonoro hacia las demás personas, por lo que el mismo intérprete tras su ejecución se entrelazaría con el instrumento y la obra para servir de representación de aquello que se escucha pero que no posee representación en la palabra (Esperanza, 2010).

En cuanto a lo imaginario, aunque la música sea intangible no tiene impedimentos para producir una imagen pero lo hace de un modo en el que la misma no está prefigurada, es decir, tendría la particularidad de producir en el oyente la necesidad de crear una imagen que representara dicho sonido, reflejando la existencia de una relación difícilmente separable entre la música y lo que esta produciría dentro de la persona (Morales, 2013).

La música también se ha observado en proximidad con lo real, ya que es externa a toda representación, por lo que es un arte absolutamente singular y ante el que se haría fútil la tarea de la interpretación, debido precisamente a esa ausencia de lenguaje que la traduzca, siendo esta característica particular lo que la haría universal. Según Rosset (2007) la música iría más allá de la frontera construida por la palabra, internándose en el terreno de la voluntad pura, diluyendo totalmente la pulsión en un proceso creativo que busca “representar algo que no es representable”. Es así como una pedagogía de la música es una temática que ameritaría una atención y estudio más profundos, pues involucraría a un arte con virtudes comunicativas y sublimatorias.

V. Marco Metodológico.

5.1. Tipo y diseño de investigación.

La intención del presente trabajo se fundamentó en conocer desde la perspectiva de los sujetos, sus vivencias como educadores en el área musical. Como plantea Martínez (2009), debido a las complejidades a las que se ven enfrentados los individuos en la actualidad, escoger el método adecuado de investigación puede tornarse en una tarea desafiante, a pesar de la experiencia, formación y capacidad de trabajo del profesional encargado de realizarla. Además, debido al elevado número de factores que determinan el fenómeno en los seres vivos, no se puede agotar el mismo a través de la previsión probabilística.

Por tanto, el enfoque cualitativo resultó de mayor utilidad para esta investigación. El tema a tratar se abordó de forma inductiva, utilizando técnicas de recolección de datos durante el desarrollo natural de sucesos, y a partir de los mismos se hicieron interpretaciones para reconstruir la realidad tal como la observaban los actores escogidos para participar en esta investigación (Hernández, Fernández y Baptista, 2010). Como sostiene Parra (2005), los estudios realizados desde el paradigma cualitativo han demostrado gran coherencia interna y externa debido a que suelen considerar las causas de las crisis y los factores de elección de teorías, lo que representa una forma alterna y complementaria de teorizar sobre una realidad social, por lo que la validación de las conclusiones emanadas de este tipo de investigación son resultado del diálogo, la interacción y la vivencia, que se van concretando mediante consensos devenidos de los procesos de observación, reflexión, diálogo, construcción de sentido común y sistematización de la información.

Se utilizó un diseño fenomenológico, enfocado en las experiencias individuales y subjetivas de los participantes, en el análisis del discurso y de temas específicos de manera que se pudieran contextualizar las experiencias en su temporalidad, espacio, corporalidad y contexto relacional, buscando aprehender la experiencia de los participantes e interpretar los elementos analizados (Hernández y Cols., 2010). Dadas estas características, la investigación fenomenológica posee la facultad de contribuir al conocimiento de distintas realidades a partir del conocimiento de la experiencia individual, permitiendo que los docentes se hagan más conscientes de su función como educadores (Aguirre y Jaramillo, 2012).

5.2. Participantes.

Para este estudio se utilizó una muestra de expertos. Como plantean Hernández y Cols. (2010), en ciertos estudios se necesita la opinión de individuos sobre un tema específico y, en este caso, se necesitaba conocer la experiencia de profesores de música y de explorar el tipo de relación que, a través de su discurso, establecían con sus estudiantes.

Se escogieron para este trabajo a músicos con experiencia dentro del campo de la educación musical y sus nombres fueron cambiados para preservar su anonimato:

- **Raúl:** Es maestro en el Conservatorio de Música “Simón Bolívar” de Guitarra clásica y Director de la Orquesta de guitarras de dicha institución. Ha sido maestro en el Conservatorio Nacional de Música “Juan José Landaeta” y ha dado conciertos a lo largo de Venezuela, Estados Unidos, Rusia, Cuba, entre otros países. Ha sido docente por más de 40 años.
- **Israel:** Ha realizado varias giras nacionales e internacionales, entre las que destacan dos conciertos en la Organización de Estados Americanos en Washington E. U. A., y en la Isla de Tenerife. Es Contrabajista de la Estudiantina de la Universidad Central de Venezuela. Además, es Contrabajista e ingeniero de mezclas en diversas agrupaciones musicales. Actualmente se desempeña como Principal de Fila de Contrabajos en la Banda Marcial Caracas desde Julio de 2005 y ha sido invitado en varias oportunidades como Director al frente de la misma desde 2014 hasta la fecha.

Continúa ejerciendo su actividad como arreglista de la Banda marcial Caracas hasta el presente, con una gran cantidad de títulos encargados. Contrabajista de la Orquesta Típica Nacional, así como contratado por la Orquesta Filarmónica Nacional para múltiples conciertos y eventos. Es docente especializado y activo en el área de Teoría y Solfeo, Contrabajo y Trombón en la Escuela de Música Lino Gallardo y en la Escuela de Música Pedro Nolasco Colón. Lleva alrededor de 24 años desempeñándose en el área docente.

- **Jacqueline:** Ha formado parte de la fila de Violoncello de la Orquesta Nacional Infantil y Juvenil de Venezuela, donde realizó giras internacionales, llegando a países europeos y del continente americano. Ha formado parte de diferentes agrupaciones sinfónicas como: Orquesta Sinfónica Juvenil de Caracas; Jóvenes Arcos de Venezuela; Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas y Orquesta Sinfónica de Caracas. Ha ofrecido recitales de Música de Cámara en varios escenarios de la Ciudad Capital. Actualmente, recibe clases de Violoncello con la Maestra Francy Vásquez, en la Universidad Nacional Experimental de las Artes (Música) y de Música de Cámara con el Maestro German Marcano. También se desempeña como profesora de Violoncello del Conservatorio de Música Simón Bolívar. Igualmente, es integrante de la fila de Violoncellos de la Orquesta Sinfónica Venezuela.
- **Bill:** Es profesor de piano clásico y complementario en la Escuela de Música “Lino Gallardo”. Es egresado del Conservatorio Nacional de Música “Juan José Landaeta” en donde se formó como pianista, flautista y compositor. También es egresado de la Universidad Central de Venezuela, en donde obtuvo la licenciatura en Artes Mención Música. Ha realizado presentaciones en diversos escenarios a nivel nacional e internacional y se ha advocated a la pedagogía del piano popular. Posee una experiencia de más de 30 años en el campo de la docencia.
- **Augusto:** Es profesor de cuatro acompañante en el Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta. Es graduado como Licenciado en Biología de la Universidad Central de Venezuela. Su carrera como instrumentista la ha realizado simultáneamente con su carrera gerencial en la industria farmacéutica hasta el año

2002, renunciando a su cargo de Gerente General de una importante empresa francesa para dedicarse exclusivamente a la música. Es especialista en las áreas de música antigua, música tradicional y contemporánea venezolana, cuatro solista y acompañante. Posee un ecléctico gusto musical que se pasea por la música tradicional venezolana, el jazz, son, académica, entre otras. Es acreedor de 4 producciones discográficas. Ha sido docente durante 40 años, de los cuales ha ejercido de forma exclusiva desde hace 8 años.

- **Carmen:** Es profesora de piano en la Escuela de Artes Integradas “Maestro Jorge Serrano”. Egresada de la Escuela de Música “Juan Manuel Olivares”. Durante su vida profesional ha sido titular de las cátedras de piano en el Conservatorio Nacional de Música “Juan José Landaeta”, en la Escuela de Música “Pedro Nolasco Colón” y en la Escuela de Música Prudencio Esaa. También ha sido pianista acompañante del Taller de canto “Fedora Alemán”. Posee más de 40 años de experiencia como docente de piano.

Cabe destacar que los seudónimos fueron escogidos en referencia a artistas de renombre internacional relacionados con los instrumentos que ejecuta cada uno de los maestros entrevistados:

- **Raúl:** En referencia a Raúl Borges, figura central de la Guitarra Clásica de Venezuela.
- **Israel:** En alusión a Israel López Valdés, reconocido contrabajista y compositor cubano.
- **Jacqueline:** En referencia a Jacqueline du Pré, violonchelista británica, quien fuera una de las más reconocidas en el siglo XX.
- **Bill:** Relacionado a Bill Evans, pianista y compositor estadounidense, quien es considerado como uno de los pianistas más importantes de la historia del jazz.
- **Augusto:** En honor a Sir Augusto Ramírez, reconocido cuatrista y promotor cultural del instrumento a lo largo del territorio venezolano.
- **Carmen:** En referencia a Carmencita Moleiro, ilustre pianista venezolana, con una extensa trayectoria tanto en escenarios musicales nacionales como internacionales.

5.3. Dimensiones.

- **Discursos del lazo social:** Se refiere a los discursos planteados por Lacan, quien los definió como una estructura con cuatro posiciones, capaz de trascender las palabras y subsistir sin las mismas, utilizando el lenguaje como instrumento para instaurar cierto número de relaciones estables. Estos discursos los elabora mediante una tipología discursiva que los incluye a todos, es decir, cuatro tipos posibles de lazo social: el Discurso del Amo, el Discurso del Universitario, el Discurso de la Histórica y el Discurso del Analista (Savio, 2014).
- **Aproximación al arte musical:** Se trata de cómo los maestros participantes en esta investigación definieron la música desde su propia experiencia. Este arte, al estar presente desde etapas tempranas de las vidas de los maestros, posee la particularidad de representar diversos aspectos de las mismas, como por ejemplo, el de ser un arte que establezca una forma de comunicación alternativa, a la vez de ser una especie de refugio emocional y espiritual o como una actividad que requiera de una rigurosa disciplina.

5.4. Técnicas de obtención de la información.

Ya que la presente investigación se enfoca en la figura de los profesores de música y en el análisis de los discursos que emiten hacia los estudiantes, se realizó una inmersión en el campo, de manera que se pudiera observar la dinámica que se manejaba en las clases con distintos estudiantes, por lo que se acudió a conservatorios de la ciudad de Caracas y, producto de dicha observación, se realizaron las anotaciones que se consideraron pertinentes en una bitácora, que posteriormente fueron analizadas junto a los datos obtenidos con una entrevista a cada maestro de forma individual, con una duración aproximada de 1 hora (Hernández y Cols., 2010). Como señala Illán-López (2014), el campo implica una inmersión subjetiva desde donde el investigador busca comprender el punto de vista del sujeto a través de la empatía, por lo que el trabajo de campo ha llegado a ser el sello distintivo de la investigación cualitativa.

Se escogió realizar entrevistas semiestructuradas, se planteó que el entrevistador pudiera profundizar sobre los temas deseados para la presente investigación, por lo que se trabajó con un guion de preguntas, al cual se le agregaron preguntas adicionales en el momento de las entrevistas, de manera que se pudiera ahondar en las experiencias recogidas del testimonio de los participantes (Hernández y Cols., 2010). Como plantea Moreno (2014), la entrevista se trata de un diálogo o interacción entre los dos participantes, que busca que la persona entrevistada reconozca, describa y exprese su vivencia y los significados que esta podría tener en relación con el objeto de estudio. Las entrevistas semiestructuradas ofrecen un grado de flexibilidad aceptable junto a la uniformidad para obtener interpretaciones acordes con los propósitos del estudio, por lo que se ha desarrollado un mayor interés en su utilización, lográndose asociar con la posibilidad de que los sujetos expresen sus puntos de vista de manera más abierta que en un cuestionario o una entrevista estandarizada (Díaz-Bravo y Cols., 2013).

Las entrevistas estuvieron fundamentadas en una guía general de contenido que motivó a que las personas dieran rienda suelta a su discurso y expresaran mejor sus experiencias sin ser influidos por las expectativas del investigador, logrando así una mayor profundidad de lo vivido por los sujetos (Trejo, 2012).

5.5. Procedimiento.

En primera instancia, se contactó a cada profesor y se le informó acerca de la finalidad de este trabajo investigativo. Posteriormente, se pactó el encuentro individual con cada uno de ellos en conservatorios de música en la ciudad de Caracas en donde ellos se encargan de laborar como docentes.

Se realizó una entrevista semiestructurada con cada uno de los participantes, la cual duró un aproximado de una hora (*Véase en el capítulo de Anexos, el Anexo A*). Posteriormente se procedió a observar una clase con cada uno de ellos, por lo que se tomó nota acerca de las mismas mientras estas se desarrollaban en el salón de clase, lo cual forma parte de la observación participativa que tuvo el investigador en el momento de la

recolección de los datos. Adicionalmente, cada entrevista fue grabada con previa autorización de los maestros, con la garantía de la preservación del anonimato.

Finalmente, se realizó el análisis de las entrevistas y de las anotaciones hechas en cada sesión de clase.

VI. Análisis de resultados.

A continuación, se mostrará una tabla con los temas y categorías derivadas del análisis de las notas tomadas tras la observación de las clases y también de los datos obtenidos de las entrevistas individuales hechas a cada profesor.

Tabla 1.

Temas, categorías y subcategorías.

Temas.	Categorías.	Subcategorías.
6.1. El músico como maestro.	6.1.1. <u>La formación que brinda al estudiante:</u> Referida a las experiencias y deseos que generan particularidades en la enseñanza del instrumento musical.	6.1.1.1.Desarrollo técnico. 6.1.1.2.“Ser Artista”. 6.1.1.3.Discurso pedagógico.
	6.1.2. <u>Lo que esperan de los alumnos:</u> Se refiere a las expectativas del maestro acerca del desarrollo personal de sus alumnos.	6.1.2.1. El camino propio y consciente.

6.2. Relación con el saber.	6.2.1. <u>Deseo por el saber:</u> Referente a la aproximación que realiza cada maestro hacia el saber.
------------------------------------	--

6.3. La marca del maestro.	6.3.1. <u>El maestro como alumno:</u> Dinámica que tuviera el maestro con sus propios maestros en su etapa de estudiante.	6.3.1.1. La experiencia del docente.
-----------------------------------	---	---

6.4. Concepción de la música.	6.4.1. <u>¿Qué es la música?:</u> Visión del arte musical por parte del maestro.	6.4.1.1. La música como lenguaje. 6.4.1.2. Música: refugio emocional y espiritual. 6.4.1.3. Expresión y comunicación a través de la música. 6.4.1.4. Ese “todo” que es la música. 6.4.1.5. La música como disciplina.
--------------------------------------	--	--

Tabla 2.

Clases presenciales (observación y anotación en bitácora).

Sesión 1	Carmen
Sesión 2	Raúl
Sesión 3	Augusto
Sesión 4	Israel
Sesión 5	Jacqueline
Sesión 6	Bill

6.1. El Músico como maestro.

6.1.1. La formación que brinda al estudiante.

6.1.1.1. Desarrollo técnico.

Los maestros señalaron la importancia del énfasis en el desarrollo técnico del estudiante:

“Si bien es cierto que hay una parte general, como colocar la mano, a sentarse en la banqueta, toda esa cantidad de detalles, la relajación, la pulsación, todo eso, también es personal, porque cada mano es diferente fisiológicamente hablando, uno se encuentra a veces con problemas que tiene que resolver y ayudar a resolver, y entonces viene todo el estudio de la obra y todos los conocimientos pues” (Carmen).

“Ya tienes la pieza, ahora hay que hacer música, los matices y aumentar la velocidad. Con los matices es más fácil porque le da chance ala derecha de descansar unos momentos” (Carmen).

En la **Sesión 5** referente a la observación en clase, la profesora Jacqueline corrigió constantemente la postura y la posición de los dedos de la mano izquierda en el instrumento.

Hubo una característica en común entre la mayoría de los participantes, como lo fue el enfoque en la técnica como medio a través del cual podrían expresar a cabalidad el contenido de una obra musical:

“Independientemente del arte (que es algo muy subjetivo) es necesaria la técnica, ya que esta es lo más objetivo que hay” (Sesión 4, con Israel).

“Uno tiene que desarrollar la técnica del instrumento al máximo, porque tu...digamos, tener técnica no te hará ser mejor músico, desde el punto de vista interpretativo, pero sí te va a dar la capacidad de ser más eficiente, básicamente la técnica es eficiencia... tú vas a interpretar cualquier cosa, que se yo, un concierto, y vas a estar pensando qué digitación vas a usar o no tienes la velocidad para tal pasaje...se supone que tu estudias la técnica del instrumento para liberarte de todas esas preocupaciones y entonces sí dedicarte a la música” (Israel).

“Yo me fijo mucho en cómo es la técnica, posiciones, matices, el cómo se sientan”. (Carmen).

En el caso de Bill, les recomendaba a sus alumnas libros para fortalecer la técnica, tema en el que hace mayor énfasis a lo largo de la clase:

“La gente no nace con la técnica, la técnica se hace haciéndola, si hay que tocar todos los días...yo lo hacía y actualmente lo hago, todos los días desde hace muchisisisisisimos años toco todos los días”.

Raúl se enfocaba también en el desempeño técnico y recurrentemente llamaba a recordar las bases técnicas ya estudiadas:

“Acuérdate de los fundamentos, hay que tener un dedo en cada cuerda”.

Augusto se refirió a la técnica desde el plano de servicio hacia la música, es decir, que según él, la técnica desarrollada debe ser un medio a través del cual se alcance a ejecutar los sonidos en el instrumento musical.

“La técnica no es mi objetivo, pero es un medio, lo utilizo para tener el sonido que quiero. La técnica en sí no es el resultado, sino el sonido que genera el tener una buena técnica”.

A lo largo de las observaciones y entrevistas realizadas se evidenció que dentro del aula de clase los maestros se enfocaban principalmente en el desarrollo de las habilidades técnicas de los estudiantes para que estos concientizaran sus propios errores, de manera que en el futuro fueran capaces de saber por sí mismos cómo resolver las dificultades que pudiera presentar una obra musical al momento de ser ejecutada.

Como señala Jorquera (2002), en la educación musical se ha tenido una visión de la técnica como un valor en sí misma, originando métodos y ejercicios repetitivos en su estructura. Sin embargo, el autor refiere que es necesario que no se vea a la técnica como única para todo tipo de personas, debido a que existen diferencias fisiológicas entre cada individuo, las cuales tendrían un papel clave al momento de ajustarse al modelo ideal del músico. En el caso de los maestros que han participado en la presente investigación, se pudo observar que, aunque muchos tomaban en cuenta las particularidades de cada alumno al momento de desarrollar su técnica para el dominio del instrumento, existía una tendencia a la apreciación de la técnica como un valor sin el que se volvería imposible tener un alto desarrollo en la ejecución del instrumento, por lo que han incentivado a la ejecución de ejercicios y demás métodos para fortalecer dicho aspecto.

Podría verse el desarrollo técnico como el medio a través del cual los maestros tendrían la posibilidad de transmitir su mensaje para el dominio completo del instrumento, lo que al final se traduciría en la posibilidad de que el estudiante introyectara de manera más acertada la autoridad ejercida por el maestro, quien, como señalara Freud (1914 c.p. Alvarado, 2005) sería en ese momento un sucedáneo de la figura del padre. Por lo tanto, sería gracias a la importancia de la formación técnica que se iniciaría la relación discursiva entre alumno y maestro.

6.1.1.2. “Ser artista”

Raúl manifestó su preocupación por que el estudiante poseyera una preparación técnica y que la misma a su vez le permitiera desarrollarse integralmente como artista, para poder transmitir el arte hacia el público:

“Todo es sumar...sumar a la experiencia y que se vaya creando como una...como un concepto del artista, el artista tiene que saber tomar decisiones también de que es lo que él desea estudiar y qué es lo que lo llena, porque siempre al fin y al cabo es él el quien va a expresar ese arte al público...él es el transmisor”.

A propósito de esta concepción, Raúl también define particularmente su interpretación de lo que sería el “ser artista”:

“En primer lugar es una vocación de vida...el artista tiene que sintetizar...en este caso específicamente de la música, sacar de eso que está en un papel, de eso que está muerto, llevarlo a la vida. El artista es el que da vida a esa expresión, a ese discurso que está allí, pero hasta que no llegue el artista verdadero no se va a sentir”.

Además, Carmen también hace alusión a su propia forma de apreciar el arte:

“Lo primero que se me viene a la mente como artista es perfección porque el arte es perfecto”.

Erdelyi (1987 c.p. Loza, 2006) plantea que el arte es regresivo en cuanto a su capacidad de responder a heridas antiguas y a conflictos intrapsíquicos a través de la representación simbólica y la sintetización en la misma de los principios del placer y de realidad. Según Freud (1970), el arte es capaz de realizar este proceso de síntesis debido a que el individuo consigue adaptarse al mundo a través de la creación de otros mundos, pero sin renunciar a la satisfacción de sus impulsos, por lo que se estaría hablando de una actividad encaminada para mitigar los deseos insatisfechos. También el autor menciona que la producción artística terminaría siendo un enriquecimiento del Yo, por lo que el artista estaría considerado como el prototipo del hombre narcisista, ya que, el narcisismo

aumenta con las gratificaciones originadas en objetos externos e incide sobre el mundo interno, convirtiéndose éste en demandante de nuevas gratificaciones y en motor de nuevas producciones artísticas (Loza, 2006).

Desde la visión freudiana del arte, para que una persona sea considerada artista o que su producción sea considerada una obra de arte, debe haber presencia de un desarrollo técnico o un “saber hacer”, que se involucraría con la obra misma y en definitiva con la definición del artista. Ey (1998), conceptualizó la obra de arte como un objeto estético producto de principios formales, estilo, parámetros de una escuela y del seguimiento de unos ideales determinados. Ahora bien, las dotes especiales o ese “saber hacer”, pudieran caer en un pozo de generalidades que dificultarían la tarea de definir el “ser artista” y diferenciarlo de cualquier otra especialidad. Lacan (1976 c.p. García, 2014) profundiza sobre este tópico en particular, exponiendo que ese “saber hacer” iría más allá de lo Simbólico, dirigiéndose a lo Real, es decir, a aquello que no posee representación sino a condición del montaje que haga a su alrededor la producción artística.

Por lo tanto, el arte involucraría un “saber hacer” con el vacío, en camino a la sublimación, bordeando lo imposible y tratándolo como posible, por lo que el artista se vería “aventajado” en cuanto a que su labor le convertiría en “dueño” del “saber hacer”. El artista en sí, estaría un paso por delante del resto de individuos hacia la sublimación, hacia el bordeamiento de “aquello” que no ofrece certezas (García, 2014).

6.1.1.3. Discurso pedagógico.

Parte de la vivencia que tuvieron los maestros en su propio recorrido fue el aprender a dar clases, lo que les dio la oportunidad de transmitir efectivamente los conocimientos a los estudiantes:

“Yo una de las cosas que les digo a mis alumnos y es que cuando yo aprendí música en el Juan José Landaeta es que yo aprendí cómo enseñar”. (Bill).

“Mi profesora no solamente me dio clases, me enseñó a enseñar, a resolver problemas en las manos...en concreto, a enseñar, ella me dio pedagogía pianística” (Carmen).

Además de la influencia recibida por los educadores en su propio período estudiantil para poder impartir clases en el presente, se pudo evidenciar, que ellos se han encargado de que los estudiantes logren desarrollar sus capacidades y habilidades, por lo que se han convertido, como resaltara Alvarado (2005), en mediadores entre la naturaleza primitiva y la esencia de lo cultural.

“Yo lo que quiero es que concienticen lo que hacen y la única forma de hacerlo es lento pero bien hecho. Hay quienes dicen que la repetición es la clave de la perfección pero no, la perfección es la clave de la perpetuación, y si se perpetúa lo mal hecho, se está perpetuando el error” (Augusto).

“Yo tengo que llevarlos al punto de que ellos le pongan amor, para que vayan estudiando y vayan viendo los frutos y yo verlos también, tener la satisfacción de que lo que están haciendo está dando frutos pues” (Carmen).

“Que el alumno debe ir descubriendo las cosas por sí mismo pero debe tener una orientación bien definida...hay cosas que después de muchos años uno las ve de acuerdo con otro cristal, porque empiezas a ver de dónde viene una serie de fundamentos y planteamientos musicales y técnicos que estaban siendo reforzados en ese momento” (Raúl).

El deseo de cada maestro se ha visto reflejado en su forma de aproximarse al alumno. Mejía y Cols. (2009) plantean que el maestro se conduciría por el funcionamiento de su inconsciente, involucrándose su personalidad dentro de la actividad educativa y es esta búsqueda constante del saber que le colocaría en una posición de autoridad, pues su deseo sería satisfecho mediante el acto de educar y ver en el alumno aquel otro que lo autorizaría como un representante de la Ley. Cada uno de los participantes obtuvo una formación que se fundamentó en el desarrollo técnico para el dominio del instrumento, y es este tipo de aprendizaje el que ellos han deseado transmitir, incluyendo en el mismo sus propias vivencias durante el estudio de su instrumento, por lo que, a través de la enseñanza, se han encaminado a cumplir su deseo de representar una autoridad del saber.

“Yo les toco mucho para que vean la expresión. No quiero que estén fríos, esto es arte, es belleza” (Sesión 1 con Carmen).

“Tú puedes enseñar notas, pero mientras eres maestro te conviertes en un guía no solo en lo técnico...no voy a decir un psicólogo, pero terminas escuchándolos a cada uno de ellos, terminas dándole guías en diferentes aspectos de su vida...te conviertes como en su conciencia, aclarando que todo tiene su tiempo, uno los escucha, los aconseja y en lo que pueda ayudarlos lo hago” (Jacqueline)

Puede decirse que en cuanto al tipo de formación que el maestro otorga al estudiante se maneja, desde Lacan (1969), el Discurso del Universitario (Dominante), en el que, como señala Savio (2014), el profesor, en su búsqueda por aplicar las habilidades adquiridas en el instrumento gracias al desarrollo técnico, se encontraría a su vez en la tarea correspondiente a la transmisión del conocimiento. Este tipo de discurso estaría creando a un sujeto dividido: el alumno, bajo el imperativo categórico de *“seguir sabiendo”* dentro del cual se sintetizaría el mandato del maestro.

6.1.2. Lo que esperan de los alumnos:

6.1.2.1. El camino propio y consciente.

Se observó que durante el contacto con los maestros hubo un pensamiento común entre la mayoría en cuanto al deseo de que sus estudiantes fueran capaces de elaborar su propio camino en su profesión de músico, viéndose los mismos maestros como guías hacia dicho camino:

“Lo que espero de ellos es que adquieran la suficiente conciencia para hacerse crecer a sí mismos, tú le enseñas unos basamentos teóricos, técnicos, artísticos a una persona pero mi aspiración es que esa persona se desarrolle a sí misma en su propio camino” (Israel).

“Quiero que logren lo que ellos quieran ser, ¿quieren ser profesores? Bueno ve...que tengan herramientas, que sepan lo que están haciendo, sobre todo que sepan por qué hacen las cosas también, tener sentido de criterio, sobre todo eso...que tengan criterio al escoger, a tocar, a vivir, a no ser autómatas, que tocan una línea y no saben ni por qué lo hacen”. (Jacqueline).

Continuando por la misma línea de pensamiento, Israel manifestó que, en el papel de enseñante del instrumento musical, el maestro debe reforzar la originalidad, en el sentido de que cada alumno busque su propia forma de tocar:

“Yo no considero un éxito que pongas a un alumno a tocar como tocas tú. Tú debes enseñar a un alumno a tocar como él puede tocar”.

De la misma forma, Carmen (**sesión 1**) también se enfocó en que los estudiantes sean conscientes de cómo resolver problemas técnicos por ellos mismos en el futuro:

“Hay que ver dónde está la dificultad, para que ellos puedan solucionar otros problemas en el futuro”.

Los maestros quisieron que sus alumnos se vieran involucrados de una forma más profunda hacia la música, además de que cada uno fuera capaz de encontrar su propio camino de realización personal y que a través de la educación que ellos les brindaban estos tuvieran criterio propio y reflexionaran acerca de su propia práctica instrumental.

La búsqueda de que el alumno sea el responsable de encontrar su propio camino dentro de la música respondería también al planteamiento existente desde el Discurso del Universitario, según el cual el maestro produciría al estudiante como sujeto en falta, que cuestiona la presunción de su completud, buscando constantemente compensarla gracias a su propia producción, ligada al surgimiento de un “nuevo” saber y a la transmisión de ese “nuevo” saber hacia los siguientes aprendices, quienes se encontrarían también en falta, divididos, por lo que este proceso se repetiría de manera infinita (Gerber, 1988).

“Yo espero de mi estudiante en el dejar al menos sembrada la semilla del desarrollo autosuficiente pues que tú puedas ser crítico de lo que tú haces y buscar la manera de mejorarlo más allá de lo que te diga tu maestro” (Israel).

6.2. Relación con el saber.

6.2.1. Deseo por el saber.

Desde el punto de vista lacaniano existen diferencias en cuando al deseo en su relación con el conocimiento y con el saber, ya que según esta perspectiva se diferencia ambos conceptos, por lo que se presenta la siguiente interrogante: ¿tiene en esta ocasión el deseo una relación con el conocimiento o con el saber? (Elgarte, 2009).

Según Lacan (1962, c.p. Elgarte, 2009) el conocimiento se encontraría ubicado entre lo imaginario y lo simbólico, incluyendo la dialéctica de yo a yo que aluda a una ilusión de totalidad o de certeza ante un sujeto considerado como acabado o absoluto, mientras que el saber estaría concebido entre lo simbólico y lo real, por lo que al final se presume que estaría sujeto al orden significante y a su vez a lo inabordable e indecible, cualidad que le abriría las puertas a la interrogación y a la indagación.

Según la relación con el saber, el maestro compartiría con los alumnos su deseo por el mismo, es decir, transmitiría su anhelo al colocarse en una postura investigativa con la que asumiría una constante búsqueda por el saber. Jaqueline y Raúl, pareciera que actuaron desde dicha postura. Por su parte, Israel pareciera que se ubicó desde la relación con respecto al conocimiento.

“Al final terminas aprendiendo, hay cosas que yo enseño que, cuando era pequeña, nunca pude ver porque me las saltaba o necesitaba ver otra cosa o no me gustaban en ese momento...ahora hay cosas que he tenido que estudiar y son cosas que me han complementado mi estudio” (Jacqueline).

“Por el camino descubrí que tenía capacidad y que me gustaba la docencia...de hecho he aprendido muchísimo en esa encrucijada, en ese cruce

pues, entre la docencia y la ejecución. Hay cosas de la docencia que me llevaron a mejorar mi ejecución y viceversa” (Raúl).

“Tú para ser músico debes dominar tus miedos internos, para dominarlos debes adquirir seguridad, para tener seguridad debes adquirir conocimientos” (Israel).

6.3. La marca del maestro.

6.3.1. El maestro como alumno.

6.3.1.1. La experiencia del docente.

Educadores como Israel, se refirieron al tema de que cada alumno recibía un conocimiento transformado como resultado de la propia experiencia del maestro, lo que haría que posteriormente se replicara dicho contenido desde su propia vivencia, poniéndose en práctica lo aprendido para poder enseñar a otra persona.

“Cuando tú estás tocando tú eres fiel reflejo de tu formación, cuando tu estas enseñando estás sintetizando y estas transformando el aprendizaje que recibiste de tu maestro...” “En el ejercicio del oficio, es cuando realmente tú vas haciendo aportes, a esas generaciones que siguen que tu estas tomando...osea, lo más importante...la esencia que le puedes dar a las personas que están estudiando contigo, llámense estudiantes, el mayor aporte viene de tu experiencia, no de lo que tu estudiaste sino de la aplicación práctica o de tu experiencia de la práctica que tu ejerciste de lo que aprendiste”... “Esa información que va haciendo metamorfosis pero yo insisto en que uno tiene que poner en práctica lo que a uno le enseñaron para poder enseñar, sino lo que vas a hacer es repetir”.

En cuanto a la experiencia personal como parte de la transmisión del conocimiento también se tuvo el testimonio de Augusto, quien afirmó que el conocimiento que él se encargaba de llevar a sus estudiantes venía como resultado de su propia vivencia en el aprendizaje del cuatro:

“Lo que hago, y se lo digo a mis alumnos, yo nunca enseño algo que no haya experimentado, que no me haya dado resultados a mí”.

La profesora Jacqueline fue partidaria de que se le enseñara al estudiante a poder resolver los problemas técnicos que pudieran presentársele en la interpretación de una obra, acentuando que, desde su propia experiencia como estudiante, pudo comprender que el papel del maestro debería ser el de guía, con la capacidad de crear criterio en el alumno para enfrentar sus propias dificultades en cuanto a la ejecución de una obra musical:

“Yo he llegado a entender que los profesores son guías, no son como leyes...sino que son guías. A través de mi experiencia del ser estudiante, me di cuenta que uno tiene que brindarle a cada alumno una forma de tener criterio”.

Esta misma postura fue asumida por Israel, quién a través de sus propias vivencias realizaba sugerencias a los estudiantes durante la **Sesión 4**, sin imponer órdenes, pero guiándolos por la senda ideal en el proceso formativo:

“Si yo fuera mi maestro te preguntaría por qué haces eso...yo no te haré eso, me parece excelente que busques tu propia forma, solo te sugiero no levantar este dedo”.

Cada docente vivió un proceso identificatorio con sus propios maestros durante su etapa estudiantil, el cual constituyó sus formaciones Yoicas, proceso indispensable para la formación de lo imaginario, puesto que se percibe a la figura enseñante como un apoyo para la construcción de un soporte pero sin encarnar un Ideal, ya que eso generaría súbditos sumisos en donde el proceso subjetivante del discurso se vería desechado sin cuestionamiento ni interrogación. Es gracias a este proceso de identificación (más no de idealización) que los maestros poseyeron su propio estilo de enseñanza pero con las bases intelectuales construidas desde su propio aprendizaje (Elgarte, 2009).

“Yo tengo mi manera original de tocar el piano. Lo que sí yo respeto es la técnica que me enseñaron”... “es sentir la música y transmitirla en el instrumento, a través del cuerpo”... “no comparto la visión de cada maestro como mía. Como te explico, eso no tiene nada que ver con lo que yo pueda hacer con la música, la

visión que ellos tengan en particular no me importa a mí ni me importó, o sea, ellos me enseñaron la técnica, me enseñaron muy bien a ejecutarla técnicamente, pero no comparto su visión, la visión es muy particular, la visión como alumno que fui y ellos como docentes, y mi visión tampoco se la quiero imponer a mis alumnos”. (Bill).

“...Me enseñaron más allá de la música principios, enseñaron principios”...”...con Fernando estuve aprendiendo mucho tiempo, con Fredy estuve años, y me enseñaba de ética, de moral, que como te digo ya venía de mi por mi familia. Es por eso que mi docencia no es simplemente una docencia de cuatro”...”que mis alumnos sean músicos, pero que mis alumnos sean ciudadanos” (Augusto).

Según Ramírez (s.f), el maestro se convertiría en garante del acceso al saber. Cada maestro utilizó parte de sus vivencias con el objetivo de brindar una correcta formación a los estudiantes, reflexionando desde sus propios deseos con respecto a lo que buscaban en cada uno de ellos y también desde los conocimientos adquiridos en su etapa como alumnos. Como plantea Ruiz (2010), cada maestro se saldría de la neutralidad del sistema educativo, producto de su propia experiencia y reflexión como adulto, docente y ciudadano, lo que le situaría en un planteamiento teórico específico que le daría coherencia a su práctica en el marco de la institución educativa.

Los maestros participantes han replicado las prácticas educativas junto a sus vivencias subjetivas, por lo que cada vez que se transmita el saber sería de una manera particular con atención al tipo de relación alumno-profesor que hayan desarrollado los músicos con sus predecesores maestros.

6.4. Concepción de la Música.

6.4.1. ¿Qué es la música?

6.4.1.1. La música como lenguaje.

“Es un lenguaje que llega al alma del hombre” (Raúl).

Dentro de las acepciones de la música recogidas de los testimonios de los maestros participantes de esta investigación está la de la consideración de la música como una forma de lenguaje. Según Uribe (2017), se debería observar al arte musical como una estructura temporal, que se generaría a partir de la discontinuidad de sus elementos significantes: las notas (articuladas estas en una doble vertiente combinatoria: melodía y armonía) y el ritmo, logrando ficcionar el tiempo en una estructura localizable sin origen en la palabra ni fundamentándose en ella.

Precisamente, gracias a su exclusión de la palabra, la música se convertiría en una forma de lenguaje que se expresaría mediante sonidos a través de los instrumentos musicales y dichos sonidos no se encontrarían circunscritos por el lenguaje común. En su singularidad, se excluirían de forma parcial lo Simbólico y lo Imaginario y se tendría una relación estrecha con lo Real (Morales, 2013). Tal relación resultaría del proceso creativo que buscaría representar algo que no es representable dentro de la frontera construida por la palabra (Rosset, 2007).

Por otra parte, según Savio (2014), desde la perspectiva lacaniana el discurso va más allá de las palabras, llegando a subsistir sin ellas, puesto que gracias al lenguaje como instrumento se instaurarían cierto número de relaciones estables que lo configurarían, por lo que en primera instancia sería necesaria la existencia del lenguaje para que en su interior se inscribiera algo mucho más amplio: el discurso, que se transformaría en una articulación signifiante encargada de dominar y gobernar todas las palabras que pudieran surgir, encarnando como consecuencia una relación fundamental entre el sujeto y el otro, que determinaría un lazo social en particular.

Teniendo todo esto en cuenta se podría considerar a la música como un lenguaje tramitado por un discurso que lo articule y dirija un mensaje. Partiendo de lo expuesto por Morales (2013), el discurso que se desarrollara dentro del lenguaje musical estaría en cercanía a lo Real, ya que la música, por su traspaso de la palabra, estaría sustraída parcialmente de lo Simbólico y lo Imaginario. El arte musical expresaría en su propia esencia un discurso hacia el otro.

6.4.1.2. Música: refugio emocional y espiritual.

Uno de los contenidos que emergió en cuanto a la definición personal del arte musical (o de lo que representaba la música) fue el de Carmen, quien manifestó que la música ha sido un mundo en el que ha encontrado satisfechas sus demandas emocionales y espirituales:

“O sea, esto es un mundo en el que uno encuentra todo lo que necesita emocional y espiritualmente hablando”.

Como se pudo apreciar, en este caso la música podría estar representando una especie de refugio en el que la persona habría tenido la oportunidad de gratificar sus deseos internos. Según Steiner (2012), los refugios psíquicos permitirían a la persona divorciarse en cierto grado de su realidad, por lo tanto, la búsqueda de un refugio vendría a actuar como un mecanismo de defensa que buscaría alejarse de las ansiedades persecutorias producidas por el enfrentamiento a un entorno que pareciera intolerable pero necesario para la supervivencia, por lo que el refugio tendría el papel de aceptar y negar la realidad al mismo tiempo.

Así pues, la música también posee mecanismos que actúan del mismo modo que las expresiones psicológicas, por lo que de ambas formas se traerían a la luz procesos emocionales y espirituales. Los refugios emocionales escindirían al individuo de los aspectos intolerables de su realidad y en la música ocurren desplazamientos que buscan la creación de vida musical como forma de alejarse o de evitar una vida estrecha (Racker, 1965).

Según Ferrer (2016), la música es capaz de liberar dopamina de una manera equivalente a como lo hace la comida, el sexo o las drogas, y es este tipo de liberación de energías que se asociarían a lo que Freud llamó en un momento como “tensión y liberación de la tensión”, haciendo referencia a la forma de funcionamiento del principio del placer, y es este funcionamiento de la música que adquiriría significado para el inconsciente, teniendo en sus manos un papel integrador del Yo (en cuanto a su constante repetitividad

y variación) frente al estado de desintegración concerniente, entre otras cosas, al tema de la interacción interpersonal.

6.4.1.3. Expresión y comunicación a través de la música.

Siendo el objeto de estudio de esta investigación el discurso pedagógico involucrado en la enseñanza musical, la concepción del papel de la música resulta fundamental para comprender la aproximación que los maestros tienen hacia los estudiantes en cuanto a la transmisión de saberes referentes a este arte:

“La música es vida, es la expresión” ... “para mí la música es una expresión poética aunque no la puedas poner en palabras” (Raúl).

“Es el arte de combinar los sonidos para expresar lo que tú quieras expresar” (Bill).

“El tema de la comunicación, hay una cantidad de cosas que tu comunicas consciente o no a través de la música” (Israel).

Como plantea Torres (2016), la música es un proceso comunicativo a través del cual es posible la transmisión de ideas más allá de los medios tradicionales y es capaz de llegar de forma más accesible a las personas gracias a la cercanía e identificación que es capaz de generar en ellas.

El intérprete, a través de su ejecución instrumental conjuga su actuación con el mensaje que deseó transmitir el compositor mediante la obra, transformándose en un representante del mismo. A su vez, la música moviliza en el sujeto la necesidad de crear una imagen que se asocie o evoque aquello que ésta le hace sentir. Sin embargo, al momento de querer traducirla en palabras, escapa de toda representación, por lo que su definición concreta se pierde y se universaliza en cuanto al mundo de sensaciones que es capaz de despertar en cada individuo. Morales (2013) resalta la posibilidad que tiene la música de ser traducida en cuanto a su escritura pero no en cuanto a su estructura:

“La nota A-flat se puede traducir por la bemol, pero, el tono sigue siendo el mismo; la música, en sí, no puede ser traducida, pero su escritura, en tanto nota, sí” (p. 554).

El intérprete, a través del instrumento, transmitiría un mensaje que, en principio, fue ideado por el compositor de la obra para transmitir una intencionalidad. Sin embargo, cuando dicha idea pasa por el instrumento a través de la ejecución del intérprete, el mensaje quedaría impregnado también por parte de las emociones del músico, por lo que el resultado terminaría convirtiéndose en la expresión de la subjetividad del intérprete insertada dentro de la obra previamente ideada por el compositor.

El músico durante toda su formación artística debe interpretar una cantidad considerable de obras de diversos autores concebidas a lo largo de la historia de la música, por lo que la propia expresividad a través de una pieza musical formaría parte del proceso de introyección del aprendizaje que el músico experimentaría junto a su maestro, de manera que la capacidad de expresión de este arte sería resultante (en parte) de la relación estudiante-maestro gestada en el aula de clase y la misma se desenvolvería mediante los discursos del lazo social involucrados en el proceso de la enseñanza.

6.4.1.4. Ese “todo” que es la música.

Como señala Lago (2006), el ser humano ha estado escuchando sonidos incluso desde antes de nacer, cuando el feto escucha las diferentes sonoridades del exterior, permitiéndole una primera percepción de lo que ocurre fuera del útero materno. Así pues, como menciona Racker (1965), en la primera etapa de la vida, el grito sería un sonido primigenio a través del cual el niño transmitiera, desde sus primeros años, la protesta y la demanda, el rechazo, el amor y la agresión.

La música es vista como una actividad capaz de conectar al individuo consigo mismo y a su vez se la aprecia como un propósito de vida en sí misma. Según Alvarado (2013), es una actividad que fomenta valores primarios como el placer y el gusto, el auto crecimiento y el auto conocimiento.

Algunos participantes expresaron que la música representa un todo en sus vidas, algo con lo que han convivido desde temprana edad, algo tan grande que a veces no les es posible definirlo concretamente en palabras:

“Bueno para mí la música es todo”... “es realmente todo, uno vive, respira...es todo, todo es música... caminas y dices wuao! Eres...al final terminas viendo música en todo, en tu forma de ser y vives...es todo”. (Jacqueline).

“No sé cómo responderlo”... “Es mi vida ahorita”... “llena mi vida pero a la vez es lo que hay dentro de mí, dentro de mí lo que hay es un gran deseo de hacer música”... “la música es mi vida, hay algo dentro de mí que me lleva a eso”... “en mi caso es mi vida, la música me conmueve por dentro y pasa algo en mí que no pasa en otras” (Augusto).

“Hay música en todo prácticamente lo que tú haces....la música está en todas partes”... “La música es mi vida” (Raúl).

“Mi vida, lo más importante que yo hago en la vida” (Carmen).

“La música para mí es todo eso pues, pero claro sin decirte que la puedo definir porque es complejo, es muy complicado.” (Israel).

Desde la perspectiva de estos participantes, la música ha logrado ser una parte fundamental que ha estado presente (y lo sigue estando) en prácticamente cada aspecto de sus vidas, convirtiéndose este arte en su forma de expresión y un modo de vida con el cual se han desarrollado profesionalmente.

Curiosamente, al momento de definir lo que para ellos era la música, algunos de los maestros entrevistados refirieron no saber cómo responder tal pregunta, a pesar de tener una vasta comprensión acerca de cómo este arte se ha integrado en sus vidas y de cómo transmitirlo a sus estudiantes. Según Morales (2013), aunque la música no hable, es capaz de tocar un cuerpo haciendo que el mismo experimente un goce sin sentido, haciendo que el sujeto se vea en la necesidad de tratarlo (a través del baile, llorando, riendo, etc.). Sin embargo, el mismo sujeto fracasa en dicha tarea, ya que, al querer bailar, llorar o reír la música en verdad desea traducirla, y ésta es intraducible, debido a que, aunque posee una representación simbólica, traspasa la misma en su transmisión al cuerpo del sujeto, como plantea Esperanza (2010, c.p. Morales, 2013): “La música agujerea el duro mutismo de lo simbólico, y al sobrepasar esa frontera cosquillea al cuerpo en su acto de transmisión” (p. 551).

6.4.1.5. La música como disciplina.

La actividad musical, como ya se ha mencionado anteriormente, va de la mano con el desarrollo técnico del artista para poder tener un dominio amplio del instrumento. Sin embargo, todo esto se ve asociado a la existencia de un trabajo constante en cuanto al abordaje de la música, específicamente a la profesión del músico.

“Tú quieres ser músico de oficio, tú quieres tocar, tú quieres ser competente, tú quieres vivir de eso, tienes que ser disciplinado, la disciplina es uno de los aportes que le hace la música al individuo”... “Es un oficio muy exigente, hasta el punto que te enfrenta contigo mismo” (Israel).

“Pero todo fue organizándome. Y ser muy eficiente, tenía tan poco tiempo para estudiar el cuatro que aprendía cómo estudiar, sabiendo donde estaba lo productivo y donde no... hay que ser disciplinado” (Augusto).

La disciplina es un proceso esencial para desarrollar la autonomía y la capacidad para resolver problemas, además del hecho de que permite establecer reglas para mantener un orden y a su vez da paso al nacimiento de una lealtad hacia condiciones provenientes de una figura de autoridad (Reyes, 2009).

Según De França (2011) la música es una actividad que, al tener el privilegio de envolver diversas áreas, tales como: la audición, la voz, la memoria, la visión, los movimientos, entre otras, permite al individuo desarrollar habilidades como la sensibilidad musical, el desarrollo cognitivo, motricidad, improvisación, creatividad, conciencia, paciencia, lectura y desarrollo de la memoria, por lo que al dedicar una cantidad de tiempo considerable al perfeccionamiento de los rudimentos técnicos que demanda cada instrumento se concretarían hábitos de estudio en la vida del practicante y es a través de ellos que se abriría la posibilidad de desarrollar estas habilidades, por lo que la música practicada disciplinadamente a largo plazo se encargaría de gestar cambios significativos en la vida del individuo.

El enfoque técnico de un maestro pasaría por crear en el estudiante un hábito disciplinario que le permitiría abarcar el mayor conocimiento del instrumento, por lo que

en su labor pedagógica quedaría encargado de plasmar una visión del instrumento que vendría influenciada desde sus propias experiencias como alumno. La aproximación hacia el desarrollo de las habilidades en el instrumento musical también sería producto de la introyección del discurso pedagógico.

VII. Discusión de resultados.

Se manejaron diversos conceptos tanto en el marco referencial como en el análisis de resultados, que permitieron analizar las diversas temáticas que surgieron para responder a los objetivos planteados en este trabajo de investigación.

Uno de los temas fue el del posicionamiento del músico como maestro, en el que se exploró la formación que el mismo se encargaba de brindar. Se observó un énfasis en el desarrollo de la técnica, es decir, los maestros centraban sus esfuerzos en el perfeccionamiento de la técnica instrumental, de manera que los mismos estudiantes la adoptaran y, mediante su uso, resolver futuras dificultades que les pudiera exigir una obra musical en particular. El desarrollo técnico fue concebido como una herramienta a través de la cual los maestros transmitían su mensaje a los alumnos en cuanto al correcto dominio del instrumento, por lo que es gracias a este énfasis que se daría inicio a una relación discursiva en la que el maestro se convertiría en un representante de la Ley, de quien el alumno introyectara sus enseñanzas.

Se hicieron visibles algunas concepciones del “ser artista”, al abordarse algunas definiciones particulares del arte, relacionándolas con los conceptos que arroja la teoría psicoanalítica. El artista, al crear una obra, enriquecería su Yo, convirtiéndose dicha actividad en una especie de acto narcisista que buscaría mitigar sus deseos insatisfechos. Aunado a esto, la obra de arte involucraría en su esencia un “saber hacer”, es decir, un conocimiento estético y técnico necesarios para poder llevar a cabo su realización. En cuanto a la concepción de la obra de arte, Lacan (1976, c.p. García, 2014) hace referencia al “saber hacer” y lo Real, relación traducida en la búsqueda de representación mediante la puesta en escena de la obra, es decir, el artista estaría utilizando la obra como mecanismo para bordear lo Real, siendo ésta producto de la sublimación.

La música como forma de arte, a través de los sonidos organizados, estaría bordeando lo innombrable mediante la representación sonora de un mensaje hacia el otro, es decir, de un acto subjetivo del compositor para poder manifestar esos deseos que, con el mero uso

de la palabra, no encontrarían total satisfacción, pasando a través del intérprete para, de esa forma, llegar precisamente a ese otro que pudiera recibir dicho mensaje.

Seguidamente, como objetivo relevante de esta investigación, se analizaron los Discursos del Lazo Social apreciables dentro de la relación entre maestro y estudiante. El Discurso del Universitario fue el de mayor prevalencia en las dinámicas de enseñanza, ya que cada maestro impartió sus clases a partir de una relación establecida ya sea con el saber (en la cual se encontraría transmitiendo su deseo y asumiendo una búsqueda constante del mismo junto al estudiante) o con el conocimiento (posicionándose desde lo absoluto para generar en el estudiante la ilusión de totalidad o certeza), replicando sus enseñanzas desde un puesto de autoridad y marcando en los alumnos la necesidad de una búsqueda constante del saber.

El Discurso Universitario que se interpreta en la relación entre los alumnos y los maestros sería la base fundamental en el quehacer de estos, pues con base en el mismo se generarían expectativas hacia aquellos, deseando que elaboren su propio camino en cuanto a la búsqueda del conocimiento, que en este caso sería la aproximación hacia el adecuado dominio del instrumento musical.

El enfoque técnico del maestro se haría imprescindible ante esta necesidad de dominio del instrumento, teniendo como objetivo el crear hábitos disciplinarios de estudio, como resultado de la introyección de los discursos pedagógicos en cuanto a la relación que forjaron los maestros con el saber, fundamentándose a partir de la misma el vínculo establecido con los alumnos, quienes se encontrarían en la búsqueda continua de la maximización de sus capacidades interpretativas del arte musical, según el imperativo de *“seguir sabiendo”*.

El énfasis en que el alumno desarrolle un vínculo con el saber traería a colación la interrogante acerca de la naturaleza en sí del Discurso Universitario, pues dentro de su estructura se estaría formando a un individuo en búsqueda del saber, es decir, en búsqueda de un medio de goce, ubicándose en un papel de sujeto demandante, por lo que estaría el deseo por el saber supeditado al deseo del maestro, manifiesto en el acto de enseñar. En

otras palabras, pareciera que, a través de la introyección del saber, el sujeto estaría formando una relación directa con la herramienta para satisfacer los deseos de su inconsciente traspasando el principio de placer, lo que al final colocaría al maestro en una postura de amo moderno, un amo que ya no se sustentaría en el imperativo de verdad, sino que dependería de la necesidad del otro de “*seguir sabiendo*”, que se traduciría en seguir movilizándose para obtener la satisfacción plena, resultando una tarea imposible por el hecho de ubicarse en una posición de constante falta, por lo que en cierto modo, gracias al Discurso Universitario, el maestro estaría actuando como ente originador del deseo desde un lugar de Verdad, haciendo que el saber, como Agente, se dirija hacia lo inconsciente del alumno (el Otro), quien lo estaría demandando y quien al final, bajo esta dinámica, nunca vería satisfecho su deseo en plenitud.

Por otra parte, cada maestro entrevistado manifestó poseer un estilo propio de enseñanza, es decir, cada uno de ellos evidenció una aproximación personal hacia la enseñanza del instrumento musical. Dentro del análisis de los discursos pedagógicos se ahondó en las vivencias del maestro en su período estudiantil, observándose que la educación impartida por ellos provenía, en parte, de sus experiencias durante esta etapa.

Como tema final surgió el de la concepción de la música, es decir, el concepto integrado de lo que significaba el arte musical para los maestros. Una de las características de esta temática fue la de observar en la música una especie de lenguaje que, a pesar de ser representado e imaginado, traspasaba la palabra, expresándose únicamente mediante los sonidos que emitiera el músico al interpretar el instrumento y es quien también se encargaría de ser un transmisor de la intencionalidad emanada desde el compositor, impregnándola con su subjetividad al momento de la ejecución, por lo que la música poseería la virtud de llevar el mensaje del compositor hacia los oyentes, pero al mismo tiempo transmitiría parte de la subjetividad del intérprete. La música se terminaría convirtiendo en un lenguaje cuyo discurso conjugaría diversos orígenes para emitir un mensaje hacia el otro.

VIII. Conclusiones.

Como ya se ha manifestado a lo largo de este trabajo, la base investigativa del mismo se ha cimentado sobre los testimonios de distintos maestros de música, por lo que la utilización de un enfoque cualitativo fue necesaria para profundizar, mediante la observación, el diálogo y la conversación, la información obtenida de dichos testimonios y poder edificar una respuesta concreta a la interrogante naciente desde el problema y los objetivos de investigación.

La enseñanza en este campo artístico pasa por el trabajo continuo de un repertorio musical, por lo que el dominio del instrumento pasaría por el dominio de una forma de comunicación, en la que la música trascendería la palabra para emitir un mensaje que traspasaría parcialmente lo simbólico. Esta cualidad también permitiría que dicho arte conjugué la subjetividad del instrumentista al momento de emitir dicho mensaje.

Desde la educación musical, los maestros se relacionaron con los alumnos mediante la enseñanza del dominio del instrumento, siendo el desarrollo técnico el primer paso en el establecimiento de dicha relación. Por otra parte, dado que se realizó una aproximación desde los Discursos del Lazo Social de la teoría lacaniana, se evidenció que esta relación se enmarcó en el vínculo que el maestro desarrollaba hacia el saber, lo que dio pie a que se afirmara que se estaría en presencia del Discurso del Universitario, enfocándose el maestro no sólo en el desarrollo técnico del alumno, sino también en la aproximación personal de éste hacia el instrumento, pues la misma pasaría inclusive por la apreciación que viniera del mismo maestro hacia los conceptos de música y arte en general.

El maestro de música, a través del Discurso Universitario, sería una persona que tendría la responsabilidad de enseñar un lenguaje, generando un interés en cuanto a la continuidad del aprendizaje del mismo. En otras palabras, sería una persona que generaría como resultado a un sujeto dividido entre el ser objeto depositario del saber y el ser “en falta” que se encontraría en una búsqueda constante del mismo, de manera que pudiera formar su propio camino hacia el conocimiento, que posteriormente se encargaría de retransmitir a una nueva generación de alumnos.

Por otro lado, la música, vista como lenguaje y como medio para disociar parcialmente la realidad sin la necesidad de la ejecución de palabras, se convertiría ulteriormente en el objeto de enseñanza de los maestros, es decir, terminaría siendo ese “saber” a partir del cual estos entablarían su relación con los alumnos. La hegemonía del saber se fundamentaría en este caso en la hegemonía del arte musical, ante la cual se edificaría toda una estructura basada en la técnica instrumental, para finalmente expresar, a través de la interpretación, el mensaje implícito de la obra.

Al enseñar un lenguaje alternativo en el que se manifiesten los deseos del compositor y del intérprete al mismo tiempo, el maestro se transformaría a sí mismo en una figura que origine en el estudiante la necesidad de saber, siendo ésta un acto voluntario de renuncia a la satisfacción total de las cargas pulsionales del individuo, por lo que se cumpliría la tarea del maestro de ser ese otro que establecería un *“no todo es posible”* mediador entre la cultura y la naturaleza de los impulsos.

Desde mi experiencia personal como estudiante y, posteriormente, como maestro de música, puedo afirmar que dentro de la enseñanza musical se desarrollaría una dinámica referente a la relación alumno – maestro, estando inmersa en la misma un proceso transferencial del alumno hacia éste, que generaría procesos de identificación debido a la figura de autoridad que estaría encargado de representar y, además, de la figura poseedora del conocimiento, de quien se espera que lo comparta para así poder “saber”, traducándose esto, de nuevo, en un conocimiento más profundo del instrumento musical. Como maestro se busca primeramente el aprendizaje de una forma de expresión a través de la técnica, para posteriormente abordar la música como algo que vaya más allá, es decir, como algo que trascienda, en su estructura, los medios de comunicación tradicionales presentes en las dinámicas que maneja el ser humano para poder interrelacionarse con sus semejantes.

Por lo tanto, la música sería un campo en el cual los alumnos tendrían la oportunidad de obtener una vasta gama de conocimientos de forma continua, por lo que, desde su papel como manifestación artística y como fuente de conocimiento, sería vista como una herramienta del goce mediante la cual se buscaría satisfacer el deseo de quien la aprecie, siendo el discurso implícito en ella dirigido a lo inconsciente del Otro, bordeando, en su

incapacidad de ser totalmente traducida, aquello innombrable que escaparía del territorio de la palabra.

IX. Limitaciones y recomendaciones.

Durante la recolección de datos se entrevistó a profesores de diversos instrumentos musicales, por lo que se les buscó en algunos de los conservatorios más importantes de la ciudad de Caracas. Sin embargo, por motivos de agenda personal de los maestros y, aunada la continua migración de profesionales que se experimenta en la actualidad, el número de entrevistas fue de un tamaño menor al esperado, aunque la información logró saturarse para la concreción de esta investigación.

Se hacen las siguientes recomendaciones para el alcance futuro que pudiera desprenderse del presente trabajo:

- Agregar la perspectiva del estudiante, para así profundizar en el posicionamiento del mismo ante la figura del maestro.
- Profundizar sobre la concepción de la música como lenguaje, pues al igual que algunos conceptos del arte, se le relaciona parcialmente con los conceptos de lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real, pertenecientes a la teoría lacaniana, por lo que a partir de la misma se podrían obtener resultados interesantes y novedosos acerca de la concepción de la música y el arte.
- Replicar esta investigación en otras áreas concernientes al arte, para poder obtener una visión más amplia acerca de la relación que se genera entre maestro y alumno en las diferentes disciplinas artísticas.
- Replicar esta investigación a otras áreas como la educación deportiva, escolar, entre otras, de manera que se explore el tipo de relación que forman los profesores hacia los alumnos a través de los Discursos del Lazo Social.
- En cuanto a las referencias utilizadas, no se encontraron trabajos referentes a la vinculación directa de los Discursos del Lazo social con la educación musical, por lo que la réplica y enriquecimiento de esta investigación permitiría ahondar en el estudio de dicha relación.

X. Referencias.

- Abbagnano, N., Visalberghi, A. (1969). *Historia de la Pedagogía*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- Acosta, F. (2011). *Educación, enseñar, escolarizar: El problema de la especificación en el devenir de la Pedagogía (y de la transmisión)*. VIII Encuentro de Cátedras de Pedagogía de Universidades Nacionales Argentinas. Recuperado de http://ecpuna.fahce.unlp.edu.ar/actas/Acosta-_Felicitas_Maria.pdf.
- Aguirre, J., Jaramillo, L. (2012). Aportes del método fenomenológico a la investigación cualitativa [Versión electrónica], *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*. 8(2). 51 – 74.
- Alcalá – Galino, C. (2007). *La improvisación en la historia de la música y de la educación: estudio comparativo de la creatividad en la música en niños de 7 a 14 años*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, España.
- Alvarado, K. (2005). ¿Qué nos puede aportar el psicoanálisis en la comprensión de las relaciones en la escuela? *Revista electrónica “Actualidades Investigativas en Educación”*. 5. 1-18.
- Andrade, I. (2016). *De bailarín a pedagogo: subjetivación de la docencia en el ballet*. Tesis de pregrado publicada. Universidad Central de Venezuela.
- Anillo, F., y Cols. (2012). *El discurso del docente y del estudiante en clases de ciencias sociales*. Tesis de pregrado. Universidad de Antioquia, Colombia.
- Berrío, I., Jaramillo, A. (2012). *Prácticas de subjetivación y subalternización del maestro*. Tesis de pregrado. Universidad de Antioquia, Colombia.
- Barrios, V. (2014). *Caracterización y reflexión del estilo pedagógico de una docente de música*. Tesis de maestría. Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia.

- Bustamante, G. (2009). Investigación, psicoanálisis, educación Parte II: avance de investigación: Freud, la educación, el psicoanálisis. *Magis. Revista Internacional de Investigación y Educación*. 1(2). 261-274.
- Bustamante, G. (2012). El maestro cuadrifronte [Versión electrónica], *Revista Infancias Imágenes*. 1(2). 87-97.
- Cabeza, A. (2011). Individualización del proceso de enseñanza-aprendizaje [Versión electrónica], *Pedagogía Magna*. 11.
- Calle, I. (2013). *Historia de la Musicoterapia en Europa II. Desde el Barroco hasta el Prerromanticismo*. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/268857136/Historia-de-La-Musicoterapia-en-Europa-II-Desde-El-Barroco-Hasta-El-Pre-romanticismo>.
- Coella, L. (2015). Educación y política. Diversos esquemas de justicia, igualdad y subjetivación educativas [Versión electrónica], *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educacao – RESAFE*. 23. 131-148.
- Corés, M. (2005). Sobre la psicología del colegial o una teoría freudiana sobre el maestro como sujeto [Versión electrónica], *Cuadernos Pedagógicos*. 26.
- Dazuky, S. (2010). El Discurso del Amo: de Hegel a Lacan [Versión electrónica], *Escritos*. 18(40). 100 – 124.
- Díaz-Bravo, L., y Cols. (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico [Versión electrónica], *Investigación en Educación Médica*. 2(7). 162 – 167.
- De França (2011). *La música, una disciplina que cambia vidas*. Tesis publicada. Universidad de Granada: Granada, España.
- Elgarte, R. (2009). Contribuciones del psicoanálisis a la educación [Versión electrónica], *Educación, Lenguaje y Sociedad*. 4(6). 1668-4753.
- Esperanza, G. (2010). *La música al margen*. Caracas, Venezuela: Pomaire.

- Ey, H. (1998). *Estudios sobre los delirios*. Madrid, España: Triacastela.
- Ferrer, R. (2016). Psicoanálisis y música. Una sinfonía inacabada [Versión electrónica], *Temas de psicoanálisis*. 12.
- Freud, S. (1932). *Obras Completas. Volumen 22: Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1970). *Psicoanálisis del Arte*. Madrid, España: Biblioteca Freud Alianza Editorial.
- Freud, S. (1914). *Obras Completas Volumen 13*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1938). *Conferencias de Introducción al Psicoanálisis. Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1979). *El interés pedagógico. Obras completas. Volumen XIII*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- García, M. (2014). Evolución de los métodos pedagógicos para la enseñanza de música a lo largo de la historia [Versión electrónica], *Revista de Ciencias de la Educación, Artes y Humanidades*. 28. 147-159.
- García, N. (2014). *Arte y Psicoanálisis*. Jornadas Jacques Lacan y la Psicopatología. Universidad de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de www.aacademia.org.
- Gerber, D. (1988). Los cuatro discursos y la educación [Versión electrónica], *Cuadernos de formación docente*. 26. 148-164.
- Hemsey, V. (2004). La educación musical en el siglo XX [Versión electrónica], *Revista Musical Chilena*. 201. 74-81.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. (5ª ed.). México, DF: McGraw-Hill.

- Hormigos, J. (2012). La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina [Versión electrónica], *Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*. 14. 75-84.
- Illán-López, O. (2014). Reflexiones metodológicas sobre la inmersión al campo con población recaída en el consumo de drogas: un estudio preliminar [Versión electrónica], *Revista Española de Drogodependencias*. 39(3). 80 – 93.
- Jorquera, C. (2002). ¿Existe una didáctica del instrumento musical? [Versión electrónica], *Revista LEEME*. 9.
- Lacan, J. (1973). *Seminario 20: Aún*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (1969) *Seminario 17: el reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- Lago, P. (2006). Música y Creatividad, algo más que un lenguaje de expresión y comunicación [Versión electrónica], *Revista Prodiemus*. 1-12.
- Larrauri, G. (2011). Música y psicoanálisis: tres interpretaciones [Versión electrónica], *Sinfonía Virtual*. 20.
- Lavado, M. (2015). *La cultura musical en la escuela: pedagogos y legislación*. Tesis de pregrado. Universidad de Valladolid España.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. (1996). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- López, S. (2017). El Romanticismo Musical [Versión electrónica], *Publicacionesdidacticas.com*. 84.
- Loza, C. (2006). Psicoanálisis, arte e interpretación [Versión electrónica], *Anuario de psicología clínica y de la salud*. 2. 57-64.
- Martínez, M. (2009). Hacia una Epistemología de la Complejidad y Transdisciplinariedad [Versión electrónica], *Revista Utopía y Praxis Latinoamericana*. 14(46). 11 – 31.

- Mejía, M. y Cols. (2009). La relación entre maestro y alumno. Contribuciones realizadas desde el psicoanálisis: 1986 – 2006 [Versión electrónica], *Revista Educación y Pedagogía*. 21(53).
- Mendo, M., y Cols. (2015). *La musicoterapia en educación especial: un recurso optimo en el aula*. Trabajo final de seminario. Recuperado de: www.agrega.educacion.es.
- Meza, L. (s.f). La Educación como Pedagogía o como Ciencia de la Educación. [Versión electrónica], *Revista Virtual Matemática, Educación e Internet*. Recuperado de: <http://revistas.tec.ac.cr/index.php/matematica/article/viewFile/2285/2076>.
- Morales, F. (2013). La música y su cercanía a lo real [Versión electrónica], *Revista Borromeo*. 4.
- Moreno, E. (2014). Aportes de la teoría de los discursos y del lazo social de Jacques Lacan al contexto universitario actual [Versión electrónica], *Rhec*. 17(17). 51 – 77.
- Moreno, S. (2014). La entrevista fenomenológica: una propuesta para la investigación en psicología y psicoterapia [Versión electrónica], *Revista da Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies*. 20(1). 71 – 76.
- Nóvoa, A. (2009). Para una formación de profesores construida dentro de la profesión [Versión electrónica], *Revista de educación*, 350. 203-218.
- Palacios, M. (1998). La didáctica aplicada a la enseñanza del instrumento [Versión electrónica], *Revista electrónica LEEME*. 2.
- Parra, M. (2005). *Fundamentos epistemológicos, metodológicos y teóricos que sustentan un modelo de investigación cualitativa en las ciencias sociales*. Tesis doctoral. Universidad de Chile.
- Posada, P. (1999). Saber y Verdad [Versión electrónica], *Affectio Societatis*. 3. Recuperado de antares.udea.edu.co.
- Puche, R. (1971). Lacan: lenguaje e inconsciente [Versión electrónica], *Revista Latinoamericana de Psicología*. 3(2). 167-181.

- Ramírez, H. (s.f.). Psicoanálisis y procesos de aprendizaje [Versión electrónica], *Revista Educación y Pedagogía*. 8 y 9.
- Racker, H. (1965). Consideraciones psicoanalíticas sobre la música y el músico [Versión electrónica], *Psychoanal. Rev.* 52(405-424).
- Reyes, M. (2009). *La disciplina y su influencia en el aprendizaje de los niños de nivel preescolar*. Tesina de pregrado. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.
- Rosset, C. (2007). *El objeto singular*. Madrid, España: Sexto Piso.
- Ruiz, S. (2010). *Práctica educativa y creatividad en educación infantil*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga, España.
- Ruiz, L. (2010). La transferencia en el proceso educativo. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*. 2(1). 85 – 89.
- Ruiz, E. (2014). Aportes de la teoría de los discursos y del lazo social de Jacques Lacan al contexto universitario actual [Versión electrónica], *Rhec*. 17(17). 51 – 77.
- Savio, K. (2014). Aportes de Lacan a una teoría del discurso [Versión electrónica], *Folios*. 42. 43-54.
- Soto, M (2003). La Individuación del Alumno [Versión electrónica], *Revista Mad*. 5.
- Steiner, J. (2012). La relación con la realidad en los refugios psíquicos [Versión electrónica], *Temas de psicoanálisis*. 4.
- Torres, L. (2016). *La música como un Medio Alternativo de Comunicación Ligado a la Revolución y la Reconfiguración Social*. Tesis de pregrado. Universidad Autónoma del Estado de México: México. Recuperado de ri.uaemex.mx.
- Trejo, F. (2012). Fenomenología como método de investigación: Una opción para el profesional de enfermería [Versión electrónica], *Enfermería Neurológica*. 11(2). 98 – 101.

- Uribe, J. (2017). *La musicalidad de la estructura del lenguaje: el sonido del inconsciente*. Tesis de maestría. Universidad de Antioquia: Medellín, Colombia.
- Valderrama, R., Patiño H., Vásquez, V. (2010). La Historia de la Musicoterapia en la Antigüedad [Versión electrónica], *Revista Psicología.com*. 14:11.
- Valles del Pozo, M. (2009). La educación musical en la historia de occidente: apuntes para la reflexión [Versión electrónica], *Revista NEUMA*. 2. 218-232.
- Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso [Versión electrónica], *Anthropos*. 186. 23-36.
- Zárate, A. (2014). *Del malestar generalizado a lo que opera a partir de la estructura*. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia.
- Zigarán, M. (2009). Música y psicoanálisis: ése “Otro” al que invocamos [Versión electrónica], *Paginas Musicales*. 59.

XI. Anexos.

Anexo A: Guion de entrevista.

A continuación se le realizarán una serie de preguntas correspondientes a un trabajo investigativo, por lo que su carácter será estrictamente académico. De igual manera, se le solicita el permiso de grabar la entrevista, garantizando nuevamente su confidencialidad y su uso profesional.

1. ¿Cuánto tiempo tiene dando clase?
2. ¿Cómo fueron sus comienzos en la música?
3. ¿A qué edad y por qué eligió su instrumento musical?
4. ¿Cómo considera que ha sido su formación en cuanto al estudio de su instrumento?
5. ¿En qué momento decidió ser profesor(a)?
6. ¿Considera que la forma en la que imparte sus conocimientos a los estudiantes es similar a la que tuvo su maestro hacia usted?
7. ¿Cree que en su forma de tocar se evidencia la influencia que tuvo su maestro en usted?
8. ¿Cómo es el enfoque que su maestro le daba a la música para su correcta interpretación?
9. Para usted ¿qué es la música?
10. ¿Comparte la visión que tenía su maestro hacia la música?
11. ¿Cómo manejó el tema de tener que practicar constantemente para mejorar la técnica interpretativa?
12. ¿Qué espera usted de sus estudiantes?
13. ¿De qué forma prepara usted a sus alumnos antes de una presentación en vivo?

Anexo B: Bitácora de investigación.

Sesión 1.

Fecha: 12 de diciembre de 2017.

Clase: Estudiante de cuarto año de piano clásico.

Institución: Escuela de Artes Integradas “Maestro Jorge Serrano” Centro UNESCO.

Maestra: Carmen.

Conversación:

- Yo me fijo mucho en cómo es la técnica, posiciones, matices, el cómo se sientan.
- Con esta alumna por ejemplo, es muy inteligente, pero no tiene mucho tiempo, sin embargo agarra todo muy rápido, sino la detengo para corregir podría leer toda una pieza en una sentada. Estoy trabajando en soltarle la expresión.
- Si veo que algo no sale me siento junto a ella y la ayudo a resolver los problemas.
- A veces hay que improvisar la solución, ver dónde está la dificultad para que sepa solucionar otros problemas en el futuro.
- Los alumnos tienen que aprender a estudiar.
- Yo les toco mucho para que vean la expresión. No quiero que estén fríos, esto es arte, es belleza.
- Lo que es posición, ritmo, expresión, se los trabajo desde pequeños.
- Uso mucho la técnica de 4 manos para poder corregir cosas junto a ellos.

Notas de observación:

- La maestra toca frente a la alumna para hacerle correcciones de la posición de las manos.
- Le escribe a la alumna sobre la partitura las indicaciones para la correcta digitación de la pieza musical.
- Se observa un énfasis en los matices de la obra musical, es decir, en la intensidad y la expresividad que debe transmitirse en la interpretación de la obra.

- Siempre la maestra se sienta al lado de la alumna para ayudarla en indicaciones técnicas.
- Le levanta las manos a la estudiante para trabajar la lectura de los silencios sonoros.
- La maestra combina técnica con dinámicas.

Sesión 2.

Fecha: 20 de enero de 2018.

Clase: Estudiante de sexto año de guitarra clásica.

Institución: Conservatorio de Música “Simón Bolívar”.

Maestra: Raúl.

Conversación:

- “Yo busco que él tenga un repertorio que montar. En el caso de él quisiera que tuviera una continuidad y que con la pieza que arranque la termine”.
- “Quiero lograr que, a pesar de la situación, él obtenga el rendimiento adecuado”.
- “Busco su desarrollo profesional, a pesar de que él trabaje y tenga limitaciones de tiempo”.
- “Hay que buscar la excelencia y la supervivencia en esta realidad país”.
- El maestro expresa su inconformidad del deterioro generalizado de la educación musical que obliga, según él, a atender lo inmediato olvidándose la auto-superación.
- “Con él y con los alumnos en general uno busca una maduración en la aplicación y desarrollo de los procesos cognitivos de concretización artística, que lo que hablamos se vea reflejado en una realidad sonora. Que en el escenario se dé una rendición digna en lo artístico y lo musical y que haya trabajo en la técnica para que se puedan manejar todos los recursos del instrumento, que son muchos...yo veo la guitarra como una pequeña orquesta”.

Notas de observación:

- El maestro escucha la interpretación completa de la pieza musical y, posteriormente, le pide al alumno que la vuelva a interpretar y lo detiene para hacerle correcciones interpretativas.
- Las correcciones se basan en la intensidad del sonido y la calidad del mismo.
- Corrige postura de la mano derecha. Vb: “Acuérdate de los fundamentos, hay que tener un dedo en cada cuerda”.
- Para mostrarle al alumno los detalles a corregir en la pieza, el maestro la ejecuta para que escuche cómo debería sonar dicha obra con las indicaciones hechas.
- El maestro se enfoca en la intencionalidad de la obra musical, es decir, en la parte expresiva de la misma.
- Para explicarle al estudiante el carácter que debería tener la obra, el maestro habla del contexto histórico de la misma, de manera que entienda lo que vivía el compositor en aquel entonces.
- Se enfoca en el posicionamiento de ambas manos en el instrumento y en cómo se movilizan durante la ejecución de la obra.
- Para hacer correcciones técnicas el maestro toca el pasaje musical en su guitarra para demostrar los recursos técnicos que puede utilizar el alumno.

Sesión 3.

Fecha: 3 de febrero de 2018.

Clase: Clase grupal de cuatro acompañante.

Institución: Conservatorio Nacional de Música “Juan José Landaeta”.

Maestro: Augusto.

Observación:

- El profesor escribe ejemplos rítmicos para que el estudiante entendiera el procedimiento de ejecución del instrumento.
- Para que el alumno escuche como suena el instrumento con la técnica correcta, el profesor agarra su propio instrumento y lo ejecuta frente a él.
- En cuanto al área interpretativa. Vb: “hay que pensar en la pieza, en la armonía, es como escribir en otro lenguaje, se tiene que entender todo dentro de la estructura de la pieza”.
- En cuanto al papel de cada alumno, Vb: “yo les voy a decir cómo se hace pero el estudiar la obra es su responsabilidad, yo no voy a estar repitiendo las cosas”.
- “Yo lo que quiero es que concienticen lo que hacen y la única forma de hacerlo es lento pero bien hecho. Hay quienes dicen que la repetición es la clave de la perfección pero no, la perfección es la clave de la perpetuación, y si se perpetúa lo mal hecho, se está perpetuando el error”.
- “La técnica no es mi objetivo, pero es un medio, lo utilizo para tener el sonido que quiero. La técnica en sí no es el resultado, sino el sonido que genera el tener una buena técnica”.
- “En la música al final tú eres tu propio juez. Por lo que siempre es necesario que busquen siempre la excelencia”.
- “Yo busco es la música y si la misma pide de la técnica, pues hay que hacerlo”.
- “El instrumento no puede ser una barrera, de ser una parte de ti, porque a través de él tu expresas la música. Por lo que más que cuatristas, ustedes deben ser músicos, que lo que ustedes hagan esté en servicio de la música. El instrumento es un medio por el cual ustedes harán música”.

Sesión 4.

Fecha: 11 de diciembre de 2017.

Clase: Estudiante de preparatorio de Contrabajo.

Institución: Escuela de Música “Lino Gallardo”

Maestro: Israel.

Conversación:

- Ella viene de una situación de maltrato en el sentido de que en la orquesta le decían que no podía tocar a menos de que viera clase particular, lo que es absurdo pero ellos mueven a los muchachos como fichas para sus propios intereses.
- Yo trato de orientarla a ella en el sentido de que aproveche todo lo mejor de todas las experiencias que está viviendo.
- Yo la estoy llevando en el que ella adquiriera técnica sin que aquella la perturbe pues, que no haga cortocircuito porque tú la vas conduciendo desde el punto de vista progresivo y ellos en la orquesta la van coordinando en una cantidad de cosas fuertes, es como una terapia de choque. Tienen una gran cantidad de información y tienen que resolver con ella.
- La idea es que aprovechando lo mejor de la orquesta pueda también continuar su formación de la manera didáctica que nosotros acostumbramos hacerla en los conservatorios.
- Lo que yo busco en ellos es que desarrollen su propia técnica digamos, dependiendo de las escuelas de cada instrumento hay técnicas establecidas, pero al final cada quien toca como puede, adquiere la técnica y la desarrolla y adapta a sus necesidades, tanto física como de oficio pues. Que no toquen como yo sino que toquen como son ellos.
- Deben aprender a estudiar: conocerse a sí mismos para lograr un resultado específico.

Notas de observación:

- Adecúa el salón para la comodidad de ambos.
- Corrige la postura de la niña.
- Utiliza un espejo frente a la estudiante para observar su postura.
- La detiene y le pide que vuelva a ejecutar uno de los ejercicios tras corregir postura de sus dedos.

- “Si yo fuera mi maestro te preguntaría por qué haces eso...yo no te haré eso, me parece excelente que busques tu propia forma, solo te sugiero no levantar este dedo...”.
- El maestro ejecuta la obra delante de la alumna.
- La chica pregunta dudas y observa atentamente a los ejemplos hechos por el maestro en el instrumento.
- “Independiente del arte, es necesaria la técnica. La técnica es lo más objetivo que hay. En cambio en el arte en general hay mucha subjetividad”.
- Detiene a la estudiante cuando ve que su mano está temblando por temor a una lesión.
- “Cualquier cosa que se te atravesase tócala. No te detengas porque el profe no te dejó”.

Sesión 5.

Fecha: 20 de enero de 2018.

Clase: Estudiante de primer año de violonchelo.

Institución: Conservatorio Nacional de Música “Simón Bolívar”.

Maestra: Jacqueline.

Conversación:

- “Ella es una niña que aprende rapidísimo, parece una esponja”.
- “Yo con ella ando trabajando sobre todo la mano derecha, porque llegó a la clase con toda la mano torcida, con las mañas que agarran los músicos en las orquestas”.
- “También ando trabajando la parte de la conciencia musical, que sepa lo que está tocando, en que esté pendiente cuándo hacer las dinámicas y que entienda las obras”.

Notas de observación:

- La profesora corrige constantemente la postura y la posición de los dedos de la mano izquierda en el instrumento.
- Énfasis en la fuerza y posición ejercida en la mano derecha de la estudiante.
- Corrección de notas tocadas.
- La profesora, para lograr que la estudiante corrija efectivamente su postura y el posicionamiento de los dedos sobre el instrumento se para y mueve las manos de la alumna, dándole también instrucciones de relajación muscular.
- Busca en la alumna la conjunción de lo teórico con lo práctico. Vb: “tienes que saber qué intervalo es y saber cómo tienes que colocar la mano si es mayor o menor”.
- Trabaja la resistencia física de la joven durante la interpretación de un pasaje de gran dificultad en el instrumento. Vb: “Aguanta...aunque salga desafinado tienes que tocar para arreglar la postura de la mano”.
- Permite descansar a la alumna para evitar alguna lesión en sus manos. Vb: “Es difícil, lo sé...La única forma de que tengas las notas reales es que hagas los glissando. Al principio no se entiende, debes grabarte haciendo escalas y doble cuerdas, lo que queremos es fortalecer la mano con la doble cuerda”.
- “Trabaja la intensidad del sonido”.
- En el trabajo dentro del aula la profesora le da indicaciones de matices y velocidad. Vb: “Ya tienes la pieza, ahora hay que hacer música, los matices y aumentar la velocidad. Con los matices es más fácil porque le da chance ala derecha de descansar unos momentos”.
- La profesora da instrucciones en cuanto a la interpretación mientras que la estudiante toma nota. Vb: “Hay ciertas libertades que puedes tener en la armonía como para reafirmar que allí hay un Forte, la parte climática. Toda agógica que hagas debe estar sustentada. Es importante que ustedes los alumnos sepan dónde están las frases y marcarlas, los puntos climáticos, para que sepan a dónde van”.

- Para explicar detalles específicos de interpretación y de técnica la profesora toma el instrumento y ejecuta la parte de la obra que quiere mostrar para que la estudiante escuche y entienda la corrección.

Sesión 6.

Fecha: 22 de enero de 2018.

Clase: Clase grupal con dos alumnas. Una de preparatorio y la otra en segundo año de piano.

Institución: Escuela de Música “Lino Gallardo”

Maestro: Bill.

Notas de observación:

- El maestro apremia a una de las alumnas al decirle que ha mejorado bastante en su ejecución. Le resalta que en la misma se estaría trabajando con 3 voces y una rítmica complicada, por lo que dicha obra era complicada de interpretar.
- Corrige velocidad y ritmo.
- El maestro tocaba junto a las estudiantes para hacer indicaciones específicas acerca de las obras que ellas ejecutaban.
- Énfasis en el ritmo.
- Felicita a ambas estudiantes por los logros alcanzados en las piezas musicales.
- Para explicar un ejercicio determinado él toca el instrumento para que la alumna vea el posicionamiento de ambas manos.
- Cuando las alumnas tocan notas erradas el maestro las detiene y las corrige.
- Les recomienda a ambas libros para fortalecer la técnica, tema en el que hace mayor énfasis a lo largo de la clase.

Anexo C: Entrevistas transcritas.

Los nombres de los maestros se cambiaron por seudónimos para asegurar su anonimato para esta investigación. Con el mismo objetivo, las referencias a nombres de sus propios maestros también fueron modificadas, colocando únicamente las iniciales de sus nombres.

1) Transcripción de entrevista: Raúl.

- E: Entrevistador.
- I: Raúl.

E: ¿Cuánto tiempo tiene dando clase?

I: Más de 30 años. Ya va a ver...tengo, si ya, más de 40 años...como 40 años tengo dando clase.

E: ¿Cómo fueron sus comienzos en la música?

I: ¿En la música? Bueno...como pasa en muchas familias venezolanas, hay un niño que tiene un oído en casa y entonces se convierte como en el payaso de la familia..."mira, viene la tía fulana" o "cántale a fulanita tal canción", entonces era que bailaba y cantaba. Como a los 7 años más o menos me regalaron un cuatro...y se me rompió el cuatro al poco tiempo, pero fue un primer comienzo. Luego a los diez años mas o menos me lleva mi mamá a los cursos de cuatro (mi mamá era siempre la que estaba pendiente de eso), que se daban en el Instituto de Cultura y Bellas Artes...esteee....y comencé con el cuatro, el cuatro venezolano pues, el cuatro de acompañamiento con el maestro J.F., y al poquito tiempo me ponen a estudiar con la profesora...con la compositora venezolana N.N. una gran compositora venezolana que después se volvió así como una tía para mí...bueno esos son mas o menos los inicios...y como a los 11 o 12 años no recuerdo bien, empiezo con la guitarra.

E: ¿Por qué la guitarra?

I: Siempre me llamó la atención....tuve la suerte...el privilegio de que mi papá era muy aficionado a la música. Mi papá se hizo miembro de lo que se llama en ese tiempo el Circulo Musical, que editaba discos de acetato no? Y habían unas colecciones fabulosas...entre esas colecciones estaba la...habían discos de la familia de los Romero y los discos del maestro Alirio Diaz, entonces siempre estuve rodeado de esa música desde un comienzo. Mi papá me llevaba a los conciertos de cuatro solista del maestro Reyna, del maestro que era ingeniero...Dorante... (fue alumno del maestro Reyna), y por supuesto a los conciertos del maestro Alirio y en ese momento a los conciertos del joven maestro Romulo Lazarde. Entonces ya yo estaba familiarizado con todo eso. De hecho, cuando yo tenía como 12 años más o menos, en un concierto que fuimos a ver al maestro Alirio, le dije a mi papá “mira, eso que está haciendo ese señor lo voy a hacer yo”.

E: ¿Cómo considera que ha sido su formación dentro del instrumento?

I: Mira, yo me considero un privilegiado no?... Primero, tuve la suerte de...eee...estar en contacto con guitarristas populares no? Y luego el trabajo consciente, yo inicié con el profesor E.Q., maestro director de coros también, y entonces desde un principio me dijo “mira chico tu tienes talento, vete a estudiar con el Maestro A.L.”, y entonces al poco tiempo como a los 15 años estaba haciendo cola para hacer mi audición con el maestro A.L., y afortunadamente el maestro tuvo la generosidad pues de aceptarme en su catedra, y desde ese momento ha sido como una decisión de vida pues...y tuve mucha suerte de poder contar con una formación académica y donde no se descuidara tampoco la parte venezolana de la formación...y además recibir directamente del maestro A.L. que es uno de los compositores más importantes no solamente de Venezuela sino de todo el mundo en la guitarra...bueno es algo que no tiene precio. Luego estude también con el maestro L.I. Tuve la oportunidad de conocer al maestro F.R., quien era el cuatrista que revolucionó el estilo de la ejecución del instrumento y estude un poco del cuatro solista con el maestro F.R. Pero bueno la formación yo considero que tuve el privilegio de estar en el Conservatorio Juan José Landaeta, en un momento en que estaban los mejores profesores en cada renglón, yo llegue a estudiar la historia de la música con R.H., estude la teoría

musical con E.V., con la maestra V.L., a quien tengo mucho afecto y estudie tambien un tiempo con B.L. y con el maestro A.M., un compositor destacadísimo, que en paz descanse.

E: ¿En qué momento decidió ser profesor?

I: ¿Profesor?...bueno confieso que en principio estaba orientado hacia la ejecución...siempre pensé que iba a ser concertista...ahora, por el camino descubrí que tenía capacidad y que me gustaba la docencia...de hecho he aprendido muchísimo en esa encrucijada, en ese cruce pues, entre la docencia y la ejecución. Hay cosas de la docencia que me llevaron a mejorar mi ejecución y viceversa... osea, ¿qué cosas dentro de la ejecución podría enseñarle al alumno? Este pues ha sido muy valioso ese fruto.

E: ¿Usted considera que el tipo de formación que le da a sus alumnos es parecida al tipo de formación que usted recibió?

I: Bueno...en cierta manera sí...creo que fíjate hay 2 elementos básicos que considero importantes...primero, tener un programa... te facilita primero el saber qué tienes que estudiar y también te facilita saber cuál es el progreso que lleva el alumno...entonces, siempre es importante eso...la otra parte es siempre considerar que hay unos elementos que son primordiales que no pueden dejar de estudiarse y que hay otra parte en donde hay que dejarle al alumno libre albedrío para que pueda desarrollarse y que haga cosas que le gusten y que todo es sumar...sumar a la experiencia y que se vaya creando como una...como un concepto del artista, el artista tiene que saber tomar decisiones también de que es lo que él desea estudiar y qué es lo que lo llena, porque siempre al fin y al cabo es él el que va a expresar ese arte al público...él es el transmisor.

E: ¿Usted cree que en su forma de tocar se evidencia la influencia de un maestro en particular?

I: De todos. Por darte un ejemplo, hay una anécdota que es cuando yo conocí al maestro L. I. ya yo había escuchado hablar de él mucho y me entusiasme mucho y fui a su casa y él me dijo lo siguiente: mira, yo te quiero dar clases pero primero debes hablar con el maestro A.L. y explicarle que tú vas a recibir clases conmigo...y entonces me dice: no te preocupes que el maestro no se va a oponer. Bueno entonces yo fui con el maestro A.L., tenía mucho

miedo de contarle esto porque sentía que era así como una traición o que al maestro a lo mejor no le iba a gustar por cuestiones de celos...entonces con mucho miedo le hablé al maestro pero el maestro me dijo inmediatamente: esa idea me parece excelente, nosotros vamos a trabajar los tres, entonces el maestro A.L. me dijo lo siguiente: la técnica, las digitaciones y todo el estudio programado lo haces con L.I. y la interpretación de las obras la vas a ver conmigo, con toda confianza vamos a hacerlo así, y de hecho fue una de las épocas más productivas, pues estuve cinco años seguidos en ese equipo que encabezaba el maestro A.L., luego L.I. y bueno yo hacía lo que en ese momento me decía el maestro L.I...entonces en principio eso sucede mucho, que a veces el alumno quiera hacer las cosas de una determinada manera, y resulta que al final viene a darle la razón al maestro, el maestro tenía razón en plantear las cosas de esa manera, entonces es interesante plantearse eso...plantearse de que el alumno debe ir descubriendo las cosas por sí mismo pero debe tener una orientación bien definida...hay cosas que después de muchos años uno las ve de acuerdo con otro cristal, porque empiezas a ver de dónde viene una serie de fundamentos y planteamientos musicales y técnicos que estaban siendo reforzados en ese momento...más adelante, cuando conozco a los maestros N.A., R.G. y a los Romero, veo como corroborado el paso que yo di con el maestro L.I.

E: ¿Cómo es el enfoque que le daban esos maestros a la música para su correcta interpretación?

I: Yo creo que en primer lugar, la práctica era siempre... la práctica...osea directamente sobre la música...entonces, tu puedes decir mucho sobre cómo interpretar esto, pero el punto está en escucharlo, vamos a ver como funciona esto...entonces el énfasis del maestro A.L., y posteriormente de los otros maestros, el énfasis está en la expresión del discurso musical. De nada te servía si eras una máquina que no pelaba una nota (que podías lograrlo y era ideal que lo hicieras también) pero si no tienes una comprensión de los elementos que se encuentran en la música y la expresión de esos elementos, entonces no estás haciendo nada...entonces, por ejemplo, era muy importante con A.L., la proyección del sonido...cómo tu producías sonido? Bueno, el maestro a veces daba la clase afuera en un jardín que quedaba por fuera en el conservatorio y se quedaba en una esquina y te colocaba

a ti en otra, de manera que se pudiera proyectar el sonido hasta donde él estuviera. Decía “si no lo escucho aquí no está bien” “tiene que escucharse...tienes que pensar en función del público, porque una cosa es que te escuches a ti, en tu salón o en tu cuarto, y otra cosa es lo que se va a proyectar ante el público” entonces...estee...es difícil resumirlo no? Prefiero que me pregunten y voy contestando, pero más o menos eso...tiene que ver con los resultados del estudio...por ejemplo, el maestro A.L. estaba muy contento con el trabajo que venia haciendo con el maestro L.I., “oye mira se ve que hay un desarrollo ahí” y entonces él decía que podía exigirme más.

E: ¿Y para usted, qué es la música para usted?

I: La música es mi vida. Se puede teorizar mucho, vamos a decir...hay muchos conceptos sobre la música...la música es un lenguaje que llega al alma del hombre no? Entonces hay música en todo prácticamente lo que tú haces....la música está en todas partes...es más, los antiguos hablaban de la música de las esferas y todo eso...esteee...yo creo que es interesante empezar a explorar todo estas posibilidades que la música engloba no? Porque en la música tenemos...incluso hay sonidos que ni siquiera escuchamos...que necesitamos abrir nuestros oídos y nuestra cuestión de lo que es la música...ahora en lo que respecta a I.O., la música es vida, es la expresión.

E: ¿Usted comparte la visión que han tenido sus maestros hacia la música?

I: Bueno creo que hasta donde he podido he seguido ese camino...creo que el ejemplo desde si lo asomamos de los últimos a los primeros de los primeros a los últimos, no importa el ejemplo es el trabajo honesto con la música y darle a la música el sitio que debería tener dentro de la cultura pues. De hecho, si vamos a, los griegos hablaban de que la música era el resumen de todas las artes, pues hay música para expresar por ejemplo: la opera tiene vestuarios, artes plásticas, teatro, osea en la música puede ir y debe ir todo...entonces es como un modo de vida...entonces hasta cierto punto creo que, o por lo menos es lo que creó la forma mas honesta posible seguir el ejemplo de los maestros.

E: ¿La aproximación al instrumento cree que es parecida a la que tenían sus maestros?

I: Buenos si consideramos que venimos de una escuela, de un tronco, yo creo que si. Ha habido muchas teorías y muchas escuelas supuestamente modernas o menos modernas pero al final siempre como que se va a a una base, una base que nos dejó Aguado, Sor y que luego la desarrollo Tarrega y que los alumnos de Tarrega la llevaron a consecuencias importantes. Yo creo que cuando yo veo por ejemplo el trabajo de mi maestro también, P.R, veo el desarrollo máximo que podría tener del punto de vista técnico y expresivo esta escuela, donde tú ves varias cosas: ves equilibrio, ves control, ves que la técnica te da posibilidades de explotar a un nivel extraordinario. Entonces por otra parte se ve el desarrollo de la guitarra como una pequeña orquesta, esa es una de las cosas que quizás a veces es difícil de explicarla en pocas palabras, pero la visión mía de la guitarra es una visión orquestal, la guitarra tiene cuando tu agarras una partitura, dices aquí tengo este plano, aquí tengo estos niveles, estos colores...entonces es como utilizar la técnica ésta que es la técnica que en principio, pues con una tradición, hacerla que pueda expresar luego esa idea no?... Te voy a hablar de una cosa que mis maestros a lo mejor no hablaban pero sí la ponían en práctica que es la dialéctica: la dialéctica dela música. Cuando tú ves una tesis, antítesis, hipótesis, sabes todo de una forma dialéctica y si se quiere eso es lo que va a conllevar a lo que llaman la expresión poética...para mí la música es una expresión poetica aunque no la puedas poner en palabras, porque las palabras es otro tipo de elemento, pero sin embargo es sonoro y es conceptual...aunque no lo puedas expresar en palabras tan fácilmente...por ejemplo, cuanto tu escuchas a Beethoven, escuchas la narrativa heroica, y también escuchas filosofía...o por lo menos eso...ahora, qué concepto filosófico tu ves? Bueno eso es como tú lo expresas...osea es algo que va más allá de eso...entonces, como nos aproximamos a eso? Bueno hay varias cosas... por ejemplo yo hablo de una cosa que a lo mejor a otros no les gusta: yo hablo de la técnica de la interpretación, que no es la técnica del instrumento, osea, cómo hacer inteligible el discurso musical de lo que está ahí...y allí entra eso de lo que te hable de la dialéctica, pero eso también es una técnica...entonces el alumno...el artista (porque el alumno es un artista) debe desarrollarla: su técnica de interpretación. Hay libros sobre eso, el famoso libro sobre Toltó sobre interpretación...hay muchos libros sobre eso, los franceses y los alemanes escribieron muchísimo sobre este tema bien interesante enfocar eso...lograr eso. Es importante que,

para llegar a la maestría del instrumento de la guitarra, el guitarrista debe escuchar otros instrumentos, otro tipo de música, debe escuchar coro, orquesta, debe escuchar piano y escuchar lo que tienen que decir los directores de orquesta, los compositores, los pianistas, los que se ocupan de ser músicos en otros ámbitos.

E: ¿Y cómo definiría usted el ser artista?

I: En primer lugar es una vocación de vida...el artista tiene que sintetizar (poniéndotelo en palabras) los adelantos científicos, la tecnología, el dominio de la técnica, el dominio del cuerpo junto a las ideas atípicas propiamente dentro de la música...en este caso específicamente de la música, sacar de eso que está en un papel, de eso que está muerto, llevarlo a la vida. El artista es el que da vida a esa expresión, a ese discurso que está allí, pero hasta que no llegue el artista verdadero no se va a sentir.

E: ¿Usted cree que artista y músico se definirían de la misma manera? ¿Cómo definiría usted al músico?

I: El músico debe ser un artista...de lo contrario es solamente un medio de reproducción técnica cierto?, osea, si el músico toca meramente, solamente todas las notas que están en el papel y respeta solamente, no está haciendo ni la mitad...está reproduciendo nada mas...para hacerlo correctamente debe recurrir primero, porque yo llamo correctamente, respetar la técnica de interpretación. Tiene que ver con agógica, fraseo, articulación. Respeto absoluto a la rítmica. Entonces eso te lleva a hacer el discurso inteligible. A veces, no siempre, a veces la música con solamente hacer eso correctamente, ya basta. Pero uno es, por lo menos yo soy, inconforme, yo creo que el artista puede hacer un poquito más, porque ese poquito más es el que va a dar una personalidad, que va a definir a ese artista...el artista no se define a sí mismo, el artista es. Lo que lo define son los demás...los que lo escuchan.

E: Y volviendo a la parte específicamente del instrumento ¿cómo manejo el tema de estudiar constantemente para mejorar la técnica interpretativa?

I: Bueno te echo un cuento para mas o menos ilustrar: cuando estudiaba con el maestro A.L. conseguí un trabajo en un liceo, excelente liceo por cierto...se llamaba Instituto

experimental docente. Tenia que dar 20 horas semanales de clases, tenia que preparar la clase además. Eran clases de practica y apreciación musical, tenia que tocar obras también en piano para que el alumno me entendiera y bueno yo me disfrutaba mucho la clase, y en ese momento daba la casualidad que yo estaba estudiando obras bien complejas, estaba estudiando suites de Bach, estaba estudiando la sonata y suite de A.L., estaba estudiando un concierto y entonces voy a mis clases con el maestro y el maestro dice “mira vas bien” y entonces el maestro que era muy sagaz, muy controlador dice “mira hijo, te veo que estas como cansado” entonces decía “todo está bien en la casa?” “como estas, estás trabajando?” entonces el maestro logro sacarme la información, un buen maestro siempre lo hace...yo le dije “sí, estoy trabajando 20 horas de docente y 20 horas más de oficina” y el maestro decía “eso es mucho”. El maestro logró que yo entendiera que ese momento era irrepetible y que yo tenía que tomar una decisión, y decía “en este momento estas estudiando conmigo, tienes que aprovecharme al máximo” el maestro tampoco estaba bien de salud...y entonces me dice “para esto que tu estas estudiando ahora, tu necesitas un minimo de 4 o 5 horas diarias...yo te recomiendo que busques otro trabajo con menos horas para que puedas dedicarte tus horas a estudiar, estas logrando cosas importantes, tienes que entender eso, estas logrando cosas importantes y para que eso cuaje mas rápido y cuaje de una vez tienes que dedicar mas tiempo” bueno dicho y hecho, fui, hablé, quede en buenos términos y puse la renuncia. Al mes siguiente conseguí trabajo en la fundación del orfeón universitario, en vez de 20 horas trabajaba 6 horas semanales y ganaba más...y después el maestro me dice “ves?” entonces me organizó los bloques de estudio, cómo tenia que estar distribuido, cuanto tiempo le iba a dedicar a esto, cuanto a la técnica, cuanto a los estudios nuevos, cuanto al mantenimiento y perfeccionamiento del repertorio, es mas o menos lo mismo que yo aplico con mis estudiantes. Al principio socialmente no es fácil, no es fácil explicar ahora, ahora en esta época creo que es un poquito mas fácil, pero en esa época era casi que sacrilegio que tu vayas a estudiar 2 horas nada mas en técnica o 3 horas nada mas en técnica imagínate tu en esas...pero los resultados se vieron, al poco tiempo el maestro incluso escribió la recomendación para que yo fuera a participar en el Festival de Jóvenes Interpretes. Incluso cuando los mas avanzados que yo arrugaron en un festival organizado por la Alianza Francesa, yo fui el que empezó, el que arranco con el festival. Yo empecé,

y el programa no era nada papita, porque allí me lance la fuga de la sonata número 1 de Bach transcrita por Tarrega. Eso indica que los resultados los vas a ver, hay que tener aguante, tener paciencia y tener fe, es muy importante eso, hablar con los más allegados, con los amigos, con la novia, decirles “mira yo este tiempo yo lo requiero, si yo quiero desarrollarme en esto entonces me tienes que respetar eso” entonces te cuento, que el mismo maestro Lauro hablo con mis padres y a partir de este momento todo cambio “Raúl tiene sus horas de estudio, eso se respeta absolutamente” y entonces bueno fue una comprensión inmediata. Lo mismo con los amigos, con la novia, con la novia es un poquito mas difícil, ya sabemos por qué, entonces pero a veces se le dice mi amor si quieres yo te voy a tocar las cosas a ver que te parecen, aprovechar esa actividad no? “mira voy a estudiar un poquito y luego te voy a tocar” es decir, ganártelos en vez de echártelos en contra...son ideas.

E: ¿Qué espera usted de sus estudiantes?

I: Primero, que se sientan realizados, y segundo, ya esa es una cuestión personal mia, que sean artistas...que sean artistas...a lo mejor va a llegar uno que va a decir “yo quiero ser artista pero quiero ser palmero de flamenco...estudie 5 años de guitarra pero quiero ser palmero de flamenco” ah bueno mira chévere...si eres feliz, yo voy a ser feliz...te vas a desarrollar como artista en otra cosa pero quizás el ejemplo y trayectoria de ese alumno en ese estudio conmigo lo llevó a eso...dice uno...o el ego de uno lo dice.

E: ¿De qué forma prepara a sus alumnos para una presentación en vivo?

I: De qué forma?, bueno, primero, establecer la memoria musical...importantísimo...osea qué es lo que va a tocar, que él pueda dominar todo eso, incluso de una forma analítica...y segundo es dominar la secuencia de ciertos automatismos para dominar muchos pasajes, necesitas tener los automatismos que te ayudan a resolver incluso sin poner atención, pero, allí es donde viene lo otro, poner atención, el lograr enfocarse en el momento presente, en el ahora en el que estás haciendo eso...es difícil...bueno no es difícil...es nuevo para mucha gente, el lograr enfocarse en ese presente, pero con los seguros que tengo de la memoria musical bien establecida y la memoria muscular, lo que estábamos hablando

ahorita de esos automatismos, y luego viene la cuestión de atención, enfocarse en ese momento significa que vas a vivir mejor el momento, lo vas a disfrutar mas, y el publico lo va a disfrutar tambien. El cuarto elemento, que es una cuestión mas de sorprender, que el publico esta alli por ti pero no para criticar, no, el publico esta ahí para disfrutar de la música que tu estas haciendo. Entonces yo digo que básicamente son esos cuatro puntos, dominar las fases de la memoria musical con un análisis, saber que es lo que estas haciendo, pero también significa llevar el hilo musical en la cabeza, como irlo cantando. En el caso de laguitarra es interesante porque tienes efectos orquestales, o diferentes planos me entiendes? Que los pongas cada uno en su sitio, eso forma parte de la preparación, luego toca llevar todo eso ya a la parte mecánica, porque eso significaría por ejemplo que para destacar un plano mas sobre el otro, habría que tener otro color o hacer otro tipo de ataque en la mano y uno lo aprende y luego es como correr un chip o algo que pum! Tu lo pones y va a funcionar a la perfeccion pero dando la libertad, que es la tercera parte, que es el momento...el momento...hay gente que mira, no es por cuestión arrogante ni nada por el estilo, te lo voy a decir de esta manera, hay momentos en que yo he estado tocando que son como...divinos...como pum!...eso mas nunca se vuelve a repetir, una cosa que en el momento de tocar, solamente por tener la conciencia de tocar en presente se logra...eso no te lo va a dar lo otro, te lo va a facilitar, porque sin eso tu no puedes entiendes? Es como...un poquito más allá...no sé cómo explicarlo...momentos mágicos en un concierto que se pueden dar...eso depende de eso y depende de lo otro, de entender que estás haciendo música con el público...la música es el camino.

2) Transcripción de entrevista: Israel

- E: Entrevistador.
- J: Israel.

E: ¿Cuánto tiempo tienes siendo profesor?

J: Desde Octubre del 93...ya voy para 24 años. Oficialmente desde las instituciones oficiales desde el 94, pero yo en realidad me inicié años antes en la Escuela Alberto Marcano, una escuela de música de la asociación musical del EDO. Miranda. Allí estuve 1 año dando clase y después entré a hacer carrera como docente desde el punto de vista administrativo pues, oficial, desde Agosto del 94.

E: ¿Qué edad tienes ahora?

J: 44.

E: ¿Cómo fueron tus comienzos en la música?

J: Bueno, yo soy hijo de músicos, mi papá siempre me insistía que si yo empezaba a estudiar música empezara temprano no?...claro yo empecé tarde pero ya yo había estudiado algo con él, él tuvo una idea de hacer aquí como una especie de coro entre los vecinos, y esos ensayos de coro implicaban o traían consigo una clase de solfeo...puedo decir que la primera clase de solfeo me la dio mi papá aquí en el edificio, yo retomé los estudios musicales en serio a los 17 años que definitivamente decidí ponerme a estudiar música, ya yo había empezado a estudiar audio, y en el transcurso de la carrera como ingeniero de audio, decidí que debía estudiar música...más o menos a los 17 años...a partir de los 17 años pero ya tenía un bagaje de conocimiento, inclusive yo agarraba los discos y copiaba música y eso, estando más chamo pues, ya tenía la inquietud...

E: ¿A qué edad elegiste tu instrumento musical?

J: Bueno, a los 18 años más o menos, el contrabajo y poco tiempo después el trombón, yo decidí estudiar los dos instrumentos casi paralelos.

E: ¿Por qué el interés en el contrabajo y el trombón?

J: Bueno el interés realmente era por el bajo eléctrico, porque yo escuchaba, digamos, la música que yo escuchaba, me gustaba escuchar salsa y esas cosas...una vez vi un grupo experimental...una banda experimental del municipio Chacao que la dirigía una persona que no recuerdo ahorita lamentablemente, pero el bajista era R.N., y a mi hermano lo invitaron a ensayar con esa banda experimental y yo fui a un ensayo y vi a R.N. ensayando y me llamó la atención el bajo eléctrico...el asunto del contrabajo fue una recomendación de mi papá, decía “bueno, si quieres estudiar bajo está bien pero si estudias contrabajo tienes más opciones laborales, en cambio el bajo eléctrico es como más limitado laboralmente” me decía, con el contrabajo puedes tocar obras sinfónicas, música venezolana, música popular, casi lo que tú quieras, y bueno...no se equivocó.

E: ¿Y el trombón?

J: Bueno el trombón es igual, por la misma línea, me gustaba mucho escuchar grupos de salsa y me llamó un interés el instrumento...yo siempre había tenido un interés por los instrumentos de viento, alguna vez le comente a mi papá que quería estudiar trompeta y él inclusive me consiguió una boquilla de trompeta, esa debe estar por ahí...pero bueno con el transcurrir del tiempo eso mutó a querer tocar trombón. Bueno lo estudié...pero claro, mucho más informalmente no? Iba al Teresa Carreño, estudiaba sólo allá...recibía consejos, tú sabes, cada quien echa el cuento como mejor le parece, tuve la suerte de tener un profesor francés que vivía aquí en Venezuela que se llamaba A.B. Él vivía en Puerto La Cruz, tenía muchos años en Venezuela, además era chef, pero en su país era el segundo trombonista del momento, él vivía aquí en Puerto La Cruz y el Sistema de Orquestas le pagaba todos los fines de semana un pasaje para que viniera a darle clase a los trombonistas, trompetistas, cornistas, del Bolívar y la Ayacucho...lo que pasa es que ninguno iba a clase y los que estábamos por ahí en el teatro, realengos, él nos recogió, nos dio clase y bueno, yo le debo mucho a él.

Después tuve la oportunidad de entrar en la Orquesta Sinfónica de Chacao, juvenil, estudie con P.S., estudié con D.C., tuve suerte de tener buenos maestros.

E: En cuanto a tus gustos musicales, ¿crees que son parecidos a los que tiene tu familia?

J: Sí...digamos, mi papá...bueno conmigo fue más flexible, yo escuché de todo...digamos, desde la discografía de aquella planta de la familia que incluía música académica, música clásica, música semi académica o popular, que era buenísimo, por ejemplo la música de Henry Manchini...y bueno escuché más música popular, me imagino también por el instrumento, yo creo que mi papá fue más flexible conmigo, porque con mi hermano no...a mi hermano si le tenía prohibido escuchar Billo y tal, lo más popular era el Jazz, pero digamos que el bagaje melómano familiar es bastante amplio no? Solo algunas cosas que te puedo decir que no formaban parte de mi archivo musical de juventud que era la gaita, el rock, el pop...y bueno tiempo después el reggaeton y esas cosas nada. Eso más o menos te da una idea de cuál es nuestra aproximación a la música que teníamos allí.

E: ¿Cómo consideras que fue tu formación en el instrumento?

J: Coyo tuve suerte...como te dije, tuve suerte con el contrabajo, con el trombón...con el contrabajo también tuve un gran maestro que se llamó el maestro F.T., que fue mi maestro durante prácticamente toda mi carrera, tuve otros maestros que también me ayudaron bastante, el maestro J.C., en otra oportunidad me dio clase, y fue bastante productivo, el maestro F.P. también, en la Orquesta de Chacao me ayudó muchísimo. Me tuvieron en muy buena consideración y en alta estima pues. Sí, yo considero que tuve suerte, mi maestro de contrabajo fue un contrabajista, un músico desde su infancia pero él no tocaba contrabajo, él tocaba de todo, tocaba tuba, igeni, igeni es un instrumento de banda que entró en desuso, aquí en Venezuela se usaba como un instrumento de acompañamiento. Él se retiró de la música muy joven, porque el ejecutar esos instrumentos le causaba unos problemas de salud estomacal y se retiró de la música y ya mayor con hijos y todo, casado, decidió estudiar contrabajo, es una historia que está relacionada con mi papá y es un poquito larga no sé si...te la digo en otro momento...

E: Si la quieres contar...

J: Sí bueno, el maestro F.T. regresa a la música por mi papá, fueron compañeros de la banda en la infancia, y mi papá una vez se lo consigue en la calle, y ya retirado de la música él era albañil y mi papá le dijo que cómo era posible que con tantas buenas condiciones que

él tenía (musicales) hubiera abandonado el oficio, que entonces que retomara la música, el maestro F.T. le expresaba, él me echo ese cuento completo la última vez que hablé con él, que ese día que habló con mi papá llegó a su casa y hablo con su hermana porque él trabajaba como albañil de socio de su cuñado, entonces dijo que le iba a pedir su liquidación a su cuñado y con eso se compró su primer instrumento. El a la vez tuvo la suerte de estudiar con el maestro O.Z., que es uno de los más grandes contrabajistas que hubo en buena parte del siglo XX, él era argentino y se vino a Venezuela y estuvo en Venezuela hasta su muerte, excelente contrabajista, era docente y de hecho era referencia a nivel mundial, todos los contrabajistas que escribían libros de texto se lo consultaban a él, era una persona...bueno tuvo la oportunidad de estudiar con el maestro O.Z., y bueno digamos que nosotros los alumnos de esa escuela uno salió como heredero de toda esa suerte de conocimientos, una escuela muy buena que dejó el maestro O.Z.

E: ¿Y en qué momento decidiste ser profesor?

J: Bueno, como mucha gente de mi generación, fue por accidente. Mi papa me convenció de que diera clase de solfeo en el sindicato...más que todo porque él sabía por experiencia que uno aprendía más enseñando que estudiando, él consideraba que yo había estudiado lo suficiente como para poder emprender esa empresa que es la enseñanza no? ...y bueno es una actividad a la que le fui tomando cariño...digamos, yo pienso que el que debe enseñar eso no te lo enseña nadie, eso es una decisión personal, eso es como la decisión...como yo hablo eso de ser músico...tú vas a la escuela de música a estudiar música pero porque tú quieres ser músico...tú vas a adquirir herramientas técnicas, tu no vas a que te convenzan de que tú quieres ser músico, ya tu tomaste la decisión...igual es con la docencia, tu puedes estudiar mucho o no estudiar nada del tema pero si tú quieres enseñar tu buscas la manera y lo logras...yo siempre pongo de ejemplo a mi maestro, a mi maestro Tovar, una persona que a lo sumo tenía sexto grado, como mucha gente de su generación...claro, no es lo mismo un sexto grado de esa época que un sexto grado de ahora, habían muchas más cosas, salían mucho mejor preparados...pero en todo caso, era una persona con un nivel de aprendizaje sin siquiera decir básico, pero mi maestro era una persona que él se entregaba a la enseñanza, tanto era así que se preocupaba mucho por sus alumnos, él me contó más

de una vez que él cuando tenía un alumno con un problema técnico que él quería solucionarlo y no le encontraba la salida, cuando él se iba a su casa él agarraba e intentaba imitar el defecto del alumno y lograba conseguirle respuesta al problema y lo conseguía imagínate tu...nosotros los músicos apreciamos mucho nuestra técnica, poner en riesgo la técnica para ayudar a una persona es una acción muy noble pues, yo por lo menos no lo haría no me atrevo a hacerlo, él lo hacía y daba con la solución del problema en la mayoría de los casos, entonces imagínate, una persona que quería enseñar pues...hasta el punto de ponerse en riesgo a sí mismo...eso no te lo enseña nadie, eso es una decisión que tu tomas...a mí me paso que a medida que fui aprendiendo, a medida que iba ejercitándome con el asunto de la enseñanza uno le fue tomando cariño, al principio uno lo que hace es repetir, lo que le dijeron a uno, pero con la experiencia tanto en la enseñanza como en el ejercicio del oficio, es cuando realmente tú vas haciendo aportes, a esas generaciones que siguen que tu estas tomando...osea, lo más importante...la esencia que le puedes dar a las personas que están estudiando contigo, llámense estudiantes, el mayor aporte viene de tu experiencia, no de lo que tu estudiaste sino de la aplicación práctica o de tu experiencia de la práctica que tu ejerciste de lo que aprendiste, sino te conviertes en un repetidor de cosas, y como ya conocemos que la información se genera de que la gente repite las cosas y las repite, lo que haces es deformar la información, entonces....estee...qué fue lo que me preguntaste?

E: (RISAS) Que en qué momento habías decidido ser profesor.

J: Si bueno que fue por accidente, pero a lo que voy es que uno en el camino va tomando la decisión de si hacerlo o no...pienso que es un oficio que hay que tenerle un profundo amor, para poder tener éxito.

E. ¿Y tú consideras que la forma en la que impartes tus conocimientos a tus estudiantes es parecida a la que tuvo tu maestro hacia ti?

J: No, no, para nada...por lo que te acabo de decir, lo que tu enseñas es el producto de tu experiencia...por su puesto esta basado...tu basamento es lo que te enseñaron a ti, y lo que te enseñaron tú lo pones en práctica y esa experiencia de poner en practica osea en la

práctica individual, es lo que tú vas a enseñar...hay por ejemplo muchas cosas que yo sé del instrumento que yo he enseñado de una manera diferente, a como me la enseñó mi maestro, porque yo considero, según mi experiencia, según mi lógica, considero que puede enseñarse de una manera digamos, mejor, como más práctica, más consciente.

E: ¿Y crees que en la forma que tú tienes de tocar se evidencian las enseñanzas que te dio tu maestro?

J: Claro por supuesto que sí...lo que pasa es que son dos momentos diferentes, cuando tú estás tocando tú eres fiel reflejo de tu formación, cuando tu estas enseñando estás sintetizando y estas transformando el aprendizaje que recibiste de tu maestro...yo no considero un éxito que pongas a un alumno a tocar como tocas tú, tú debes enseñar a un alumno a tocar como él puede tocar, tu puedes es enseñarle, darle ciertos niveles de...ciertos parámetros pues, de elementos técnicos, por ejemplo, afinación, si tú te consideras un músico afinado, en el caso del contrabajo que es un instrumento no temperado, tu no esperas otra cosa de un alumno que sea igual o mejor que tú...esa información que va haciendo metamorfosis pero yo insisto en que uno tiene que poner en práctica lo que a uno le enseñaron para poder enseñar, sino lo que vas a hacer es repetir.

E: ¿Cómo era el enfoque que daba tu maestro para la correcta interpretación de la música?

J: Bueno lo que pasa es que mi maestro...el maestro F.T. fue la persona con la que mayor tiempo estudié, él era una persona que se concentraba mucho en la parte técnica, él era incisivo, casi obsesivo en la cuestión de la mano izquierda, la digitación, el tema de interpretación no profundizamos mucho, porque además tenía unas ideas....entre el maestro F.T. y yo había una diferencia generacional significativa, entonces él tenía un enfoque de interpretación de la música que para mí era un poco obsoleto no? Y él también lo intuía entonces no profundizamos mucho en el tema de la interpretación, él fue una persona que se afincó mucho con sus alumnos en la parte de la técnica, del desarrollo de la técnica del instrumento.

E: ¿Y para ti qué es la música?

J: Bueno mira, yo te voy a decir lo que dijo Celibidache, que la comprensión de la música trasciende o va más allá de lo que es la conciencia humana...yo diría que, un poquito más acá, la música es una disciplina que te aporta muchas cosas sobre todo a ti mismo como ser humano, está por supuesto el tema obvio que es el tema de la comunicación, hay una cantidad de cosas que tu comunicas consciente o no a través de la música, la música se vuelve como una necesidad verdad? Para las personas que se acercan a ella y se quedan atrapados para toda su vida en ese oficio...pero la música te da mucho orden, osea, si tú quieres ser músico de oficio, llámese profesional, como quieras llamarlo (aunque la palabra profesional tiene varias interpretaciones y varias interpretaciones también) pero vamos a dejarlo del que tú quieres ser músico de oficio, tú quieres tocar, tú quieres ser competente, tú quieres vivir de eso, tienes que ser disciplinado, la disciplina es uno de los aportes que le hace la música al individuo...y lo otro, que es un oficio muy exigente, hasta el punto que te enfrenta contigo mismo, tu para ser músico debes dominar tus miedos internos, para dominarlos debes adquirir seguridad, para tener seguridad debes adquirir conocimientos verdad? Entonces una de las reflexiones del ser músico, músico progresista que busca siempre la perfección como es el natural, es ese instinto de superación, que es inevitable pues...si tu empiezas a tocar un instrumento y te suena feo tu buscas que te suene mejor y así y cuando suena mejor entonces buscas otras cosas, buscas velocidad...todo eso te va...te mete en una especie de torbellino en el cual tu estas enfrentado contigo mismo eternamente y estas superándote constantemente y bueno eso sin querer uno lo aplica en otros aspectos de su vida no? La música para mi es todo eso pues, pero claro sin decirte que la puedo definir porque es complejo es muy complicado.

E: Ya que me dices eso ¿tú crees que compartes tu visión de la música con la que tenía tu profesor?

J: Yo pienso que sí porque....sí, porque uno es reflejo en buena medida de lo que piensan sus maestros, en la pedagogía, en la didáctica se habla mucho de la comunicación no verbal, que es toda esa información que tiene que ver con el gesto y con el ejemplo, entonces de alguna manera uno se convierte sin querer en continuador de eso, de esa gesta digamos ética o filosófica de los maestros de uno y los maestros de uno lo influyen a uno sin

querer, está aquella corriente del conductismo que es aquella corriente que enseña a las personas a comportarse como sus maestros...lejos de eso, aunque tú no quieras, yo de repente consigo que un alumno encuentre su forma de afrontar el oficio de tocar el instrumento en el fondo yo también lo estoy influenciando de mi punto de vista y de mi filosofía sin yo querer, es una cuestión que es inevitable.

E: ¿Cómo manejaste el tema de tener que practicar constantemente para poder mejorar técnicamente?

J: Bueno recuerda que yo te dije que estudié dos instrumentos a la vez, yo siento y es posible que sea influencia de mis maestros, en que uno tiene que desarrollar la técnica del instrumento al máximo, porque tu...digamos, tener técnica no te hará ser mejor músico, desde el punto de vista interpretativo, pero sí te va a dar la capacidad de ser más eficiente, básicamente la técnica es eficiencia...yo siempre pongo el ejemplo, es como si tu agarraras un clavo y lo vas a clavar a la madera y no tienes un martillo, osea, le puedes dar con el puño, te vas a romper la mano, a lo mejor lo logras, pero te va a costar mucho trabajo, mucho dolor hacerlo, tú vas a conseguir un martillo para darle...entonces yo pienso que esa es la función de la técnica en los instrumentos, maximizar a lo más posible la eficiencia, de la ejecución, del dominio del instrumento, el instrumento es una cosa ajena a uno...a excepción de la voz, todos los instrumentos musicales son algo que no tienen que ver con el cuerpo humano, entonces uno debe desarrollar la máxima eficiencia con el instrumento...en la medida en que tu desarrollas la máxima eficiencia, vas a requerir mucho menos tiempo para lograr realmente el objetivo final que es la interpretación de la música...vale decir, para tu interpretar, debes estar libre de dificultades técnicas...tú vas a interpretar cualquier cosa, que se yo, un concierto, y vas a estar pensando qué digitación vas a usar o no tienes la velocidad para tal pasaje...se supone que tu estudias la técnica del instrumento para liberarte de todas esas preocupaciones y entonces sí dedicarte a la música.

Entonces bueno, para responder tu pregunta, sí, se busca la inteligencia para desarrollar la técnica en la máxima capacidad para que sobre ese piso, sobre ese colchón grande técnico que puedas tener puedas entonces construir la música. Hay mucha gente que piensa que solamente al adquirir técnica ya es hacer música...eso es un error muy

común, tú ves, por ejemplo en el medio que yo me desenvuelvo, en la Banda Marcial Caracas, los músicos creen que al tocar las notas que son a la velocidad que es y afinados creen que ya hicieron todo el trabajo y no, eso es donde comienza el trabajo...entonces es lo que te digo, uno debe aprovechar el tiempo para desarrollar la técnica necesaria ya sea del instrumento o de la composición, inclusive la parte creativa también, la parte de asociación de ideas de la música, de la manera más eficiente para que puedas llevar tu acción artística con mucha mayor flexibilidad.

E: ¿Y qué esperas tú de tus estudiantes?

J: Lo que espero de ellos es que adquieran la suficiente conciencia para hacerse crecer a sí mismos, tú le enseñas unos basamentos teóricos, técnicos, artísticos a una persona pero mi aspiración es que esa persona se desarrolle a sí misma en su propio camino, porque cuando tú estás enseñando a una persona, por lo menos en este oficio, tú le estas enseñando a aprender, tú le estas enseñando a esa persona continuar su camino cuando tú no estés, es como lo clásico que ocurre cuando estas estudiando con un profesor, a mí me pasaba, al principio yo estaba estudiando con un profesor al comenzar el año escolar y en las vacaciones uno se sentía...bueno yo me sentía perdido, me sentía que si yo no tenía a mi maestro al lado diciéndome que hacer yo no iba a avanzar, pero con los años me di cuenta que realmente era yo el que tenía que enseñarme a mí mismo o buscar la manera de aprender de lo que yo mismo estaba haciendo y retroalimentarme, porque uno no va a tener maestro toda la vida, lo ideal es que tu tengas a un maestro toda la vida que te acompañe y te diga que hacer pero eso no va a ocurrir, además que cada persona es diferente inclusive físicamente, y mentalmente...entonces en el camino cada quien va a descubrir su propia manera de mejorar y digamos que los maestros lo que hacen es darle a uno el primer empujón, ya el resto del conocimiento corresponde a uno, entonces yo espero de mi estudiante en el dejar al menos sembrada la semilla del desarrollo autosuficiente pues que tu puedas ser crítico de lo que tú haces y buscar la manera de mejorarlo más allá de lo que te diga tu maestro.

E: ¿De qué forma preparas a tus alumnos para una presentación en vivo?

J: Bueno fíjate que no he tenido esa suerte todavía...tengo 23 años dando clase pero de instrumento llevo muy poco...no he tenido la oportunidad de preparar a un alumno que toque un concierto en vivo, sí muestras académicas, una cosa muy sencilla...pienso que ahí lo más importante es enfocarse en la interpretación, porque cuando tú vas a tocar una sonata, u otra obra, tu no deberías estar pensando con qué dedo voy a hacer aquí, con qué arcada voy a hacer tal cosa, eso ya debe estar resuelto (que para eso son las clases), debería enfocarse en la interpretación, en la música como tal...las pocas veces que he tenido oportunidad de estar con gente en un concierto me he afincado en eso, en la parte musical, no en la parte técnica, la parte técnica se supone que debería estar resuelta, y si no está resuelta no hay tiempo para resolverla...tu no vas a trancar la expresión artística de una obra porque haya un problema técnico, si es así significa que esa persona no está preparada para afrontar eso.

Para contestarte, cuando me toca asesorar o acompañar a una persona en el proceso de una presentación pública me afinco mucho en el tema de la interpretación, lo técnico se deja a un lado, no vale la pena que en ese momento uno se enfoque en eso.

3) Transcripción entrevista: Jacqueline.

- E: Entrevistador.
- J: Jacqueline

E: ¿Cómo fueron tus comienzos en la música?

J: Guao, bueno yo hablo mucho...bueno lo primero es que mi familia no tienen nada que ver con lo que es la música vamos a llamarle “académica”...pero ellos no sé por qué decidieron que desde pequeñita tenía que hacer una actividad, primero el baile, después mi papá quería que yo tocara cuatro (muy mala para tocar cuatro), y luego ellos decidieron inventar con el chelo y bueno, inventaron a ver si me gustaba y que bien que me gustó.

E: ¿Y de niña tuviste algún acercamiento hacia la música?

J: Si bueno en lo familiar como tal fue mi papá que él tocaba música popular pero más de afición, y se reunía a cantar sobre todo música venezolana, era pequeñita, siempre cantando siempre acompañando...bueno eso digamos que esa fue la influencia.

E: ¿Cuánto tiempo tienes siendo profesora?

J: Siendo profesora formalmente desde hace unos tres años...te digo formalmente en el sentido de ejecución y eso, pero siempre estuve dando talleres...talleres, bien sea por el interior del país, sobre todo en el interior del país, como desde hace 10 años más o menos. Yo nací acá, pero desde el mismo Sistema me mandaban a dar clases en el interior, de asistir a una charla una semana, o un seminario.

E: ¿A qué edad elegiste tu instrumento?

J: Bueno al principio fueron el violín, la flauta...pero una vez una profesora me dijo “tú tienes condiciones de chelista, deberías intentar con el chelo”, y bueno nada yo llegué a la casa y le dije a mi mamá “mamá me dijeron que tenía que tocar chelo” y ella como y que ¿chelo?...y ahí comenzó todo, no te puedo decir que yo escogí...pero después tuve un momento en el que me pude cambiar, como ves soy muy bajita, y cuando tenía 9 años digamos que el instrumento era demasiado grande y en el país habían muy pocos

instrumentos con el tamaño acorde a mi edad, me pude haber cambiado pero más pudo el estar emocionada que el cambiarme.

E: ¿Y qué es lo que más te gusta del chelo?

J: Creo que el sonido... en un principio fue el sonido, no era un sonido estridente... Ya después avanzando fue una cuestión de la música que está escrita para el instrumento, es una música muy dramática por decirlo así, tiene mucho lirismo, no es el que tengas que tocar todo rápido como los violinistas, yo creo que eso es lo que me termino de atrapar.

E: ¿Cómo consideras que ha sido tu formación en el instrumento?

J: Debemos entender que el estudio dentro del Sistema es distinta...nosotros comenzamos tocando cosas súper difíciles, en una orquesta, y después es que comenzamos el estudio individual formal...en estos tiempos se está tratando de cambiar eso, de manera que esté acorde tanto lo orquestal como lo individual, primero toqué muchas obras difíciles en la orquesta antes de hacer el estudio pues. Tuve buenos profesores, mi comienzo fue orquestal y es la orquesta que creo que me ha ayudado a seguir avanzando.

E: ¿y en la parte solista como consideras que ha sido tu formación?

J: Mi formación ha sido bastante buena, pero eso no depende todo del profesor, sino también depende del avance de uno, de cuanto le pongas...para mí ha sido bastante buena.

E: ¿Ha habido algún profesor que te haya influenciado más que otro?

J: Sí, siempre hay un profesor que lo marca a uno. En mi caso han sido 5 profesores, pero en especial la profesora F.V. Ella ha sido mi mejor apoyo.

E: ¿En qué momento decidiste ser profesora?

J: No fue una decisión consciente...sino que mi profesora me pidió dar clase...en el momento que me lo dijo pensé “voy a perder tiempo de estudio”, “tengo que estudiar más”, tenía que tener un plan con soluciones para todo y para todos, mucho trabajo...pero también me di cuenta que nunca había explorado esa área como tal...y decidí darme la oportunidad de aprender, que puedo aprender de esa forma de aprendizaje...al final

terminas aprendiendo, hay cosas que yo enseño que, cuando era pequeña, nunca pude ver porque me las saltaba o necesitaba ver otra cosa o no me gustaban en ese momento...ahora hay cosas que he tenido que estudiar y son cosas que me han complementado mi estudio.

E: ¿Consideras que la forma que tienes de impartir los conocimientos es parecida a como lo hacía tu profesora hacia ti?

J: Sí, en parte sí. Lo único es que uno también termina...uno ha llegado a entender que los profesores son como guías, no son leyes, sino que son guías... osea si te dicen que esto es rojo, te digan que es rojo porque depende de la gama y eso, que te expliquen el por qué, y a través de mi experiencia como estudiante me di cuenta que hay que brindarle a cada alumno una forma de que tenga criterio en el estudio...por ejemplo, mi profesora tengo mucha influencia de ella en la manera de resolver muchas cosas, pero hay cosas que vienen de mi experiencia de estudiante, yo soy una persona que mi forma de estudiar lo pienso todo...si te das cuenta yo tengo un mapa mental de cómo voy a abordar cada pasaje, de qué forma puedo estudiar y voy sacando ejercicios del estudio, en cambio mi profesora lo simplifica, lo ve desde la armonía, la sonoridad...tiene el mismo problema pero lo resuelve de otra forma...pero esa influencia de ella es esa, el resolver un problema desde muchos puntos de vista, y lo que es mío es crear ese pensamiento de que tú también lo puedes hacer, de que tú también puedes crear tu propia forma de resolver las cosas.

E: ¿Crees que en la forma que tienes de tocar se evidencia la formación que te han dado tus profesores?

J: Sí, eso se nota a leguas, mi profesora es muy, organizada, sobre todo en la mano izquierda, creo que todos los alumnos que han pasado por ella, es evidente...enseña cierta armonía del movimiento. La manera en la que nos movemos en el instrumento, el cómo manejamos los desplazamientos en el instrumento, como una máquina de la izquierda y eso se evidencia en todos sus alumnos.

E: ¿Cómo era el enfoque de tu maestra hacia la correcta interpretación de la música?

J: Bueno, para que nosotros interpretáramos correctamente, ella tiene una idea base, porque históricamente el estilo pide que sea así pero también te da cierta libertad para que tu tengas

tu propio criterio. Para sustentar lo que tú haces, ella te da las bases del estilo, contexto histórico. Ya lo que uno quisiera hacer tenía que estar sustentado.

E: Para ti ¿qué es la música?

J: Bueno para mí la música es todo, porque imagínate, yo toco en una orquesta, toco cada dos o tres meses trato de tocar como solista, como solista de cámara sobre todo, y doy clases y en mi casa también escucho música y selecciono videos para ver obras y ver qué no me he estudiado, entonces, es realmente todo, uno vive, respira...es todo, todo es música... caminas y dices wuao! Eres...al final terminas viendo música en todo, en tu forma de ser y vives... Es todo.

E: ¿Y tu compartes la visión que tenía tu maestra hacia la música?

J: Sí, y al igual que con todos sus estudiantes tenemos el mismo criterio de abordaje, de nuestros objetivos a cumplir dentro del estudio de la música.

E: ¿Y tu profesora tiene algo que ver con esa concepción que tú posees de la música?

J: No bueno no sé, nunca le he preguntado, y creo que no se lo preguntaré tampoco jajaja...pero yo me imagino que sí, ella es una mujer que da como 40 horas diarias de clase, es solista, fue camerista, tocó en orquesta y fue muchas cosas, y no da clases solamente a nivel superior universitario sino que da clases a nivel medio de conservatorio, y está pendiente también de los que estamos aquí como asistentes de ella, y además está pendiente de todos nuestros alumnos...es una mujer que para ella todo es música...y su esposo también es músico, chelista y es el asistente de aquí de la directiva del conservatorio...yo creo que sí.

E: ¿Y cómo manejaste el tema de tener que practicar constantemente para mejorar la técnica?

J: Bueno creo que uno pasa por varias fases...al principio yo era una enferma del violonchelo, estudiaba hasta las 2am y tenía liceo...cuando llegue a 3er año se me paso la fiebre, no quería tocar nada, aflojé...después que me gradué volví a estudiar como Dios manda, tenía tiempo, no estaba en la universidad, estudiaba como 6 horas diarias. Digamos

que después de los 22 años digamos que pensé en dedicarme a eso, me hice la pregunta ¿quieres ser chelista? Y de allí decidí ser constante, más que mucho, hacerlo todos los días...porque a la larga tantas horas no es bueno siempre, pero hay momentos en que no necesitas eso sino ser eficiente y organizado y constante...una vez me decidí en lo que yo quiero pues lo que venga...

E: ¿Qué esperas de tus estudiantes?

J: Que puedan lograr lo que ellos quieran ser...porque es cierto, no todos van a llegar a ser solistas, ni todos van a ser de una orquesta...quiero que logren lo que ellos quieran ser, quieren ser profesores? Bueno ve...que tengan herramientas, que sepan lo que están haciendo, sobre todo que sepan por qué hacen las cosas también, tener sentido de criterio, sobre todo eso...que tengan criterio al escoger, a tocar, a vivir, a no ser autómatas, que tocan una línea y no saben ni por qué lo hacen...yo creo que eso es lo que espero de mis estudiantes, porque ya el que toquen bien sería un resultado de lo que ellos esperan ser, yo no puedo hacer que nadie toque bien, uno estudia para eso.

E: Lo que les enseñas también lo aplican a otras áreas de la vida.

J: Claro, tu puedes enseñar notas, pero mientras eres maestro te conviertes en un guía no solo en lo técnico...no voy a decir un psicólogo, pero terminas escuchándolos a cada uno de ellos, terminas dándole guías en diferentes aspectos de su vida...te conviertes como en su conciencia, aclarando que todo tiene su tiempo, uno los escucha, los aconseja y en lo que pueda ayudarlos lo hago.

E: ¿Para una presentación en vivo de qué forma preparas tú a los estudiantes?

J: Bueno primero tengo que hacerles ver la parte artística, los pongo a tocar muchas veces la obra, sin parar...luego trato que haya gente que los escuche para que vayan perdiendo el miedo, y luego los pre-recitales, con una cantidad controlada de personas, como dos tres veces, para ya que en el concierto final estén más tranquilos y para también que la parte emocional puedan conectarla con la obra...cuando son muy pequeños es difícil hacer eso porque están comenzando, pero con los que ya están grandes hago eso, para que se conecten con lo que están tocando...entonces, esa conceccion emocional la he logrado haciéndoles

ver varios ejemplos, varias versiones de las piezas, de que vivan, respiren y sueñen lo que van a tocar.

4) Transcripción entrevista: Carmen.

- M: Entrevistador.
- N: Carmen.

M: ¿Cuánto tiempo tiene usted dando clase?

N: Bueno yo comencé a dar clases particulares cuando estaba haciendo sexto año de piano. Eso fue como en el 68, 69, osea desde 1964 que fue cuando comencé hasta ahora el 2017, pero realmente me gradué en Julio del 68 y en ese Octubre empecé a trabajar en el Conservatorio Italiano de Cultura ya pues con grupos. Y de allí pasé a la escuela del Consejo Nacional de la Cultura en el año 78 que fue en el que se crearon.

M: ¿A qué edad y por qué eligió el instrumento musical?

N: Bueno realmente siempre me gustó, desde pequeña, yo comencé como muchos en aquel entonces con clases particulares, tendría yo como 7 años quizás, y bueno luego entré a la escuela como a los 9 quizás, se hacía un solo año de preparatorio y era algo gracioso porque de acuerdo con la nota que sacaras en preparatorio te asignaban al profesor, era como un escalafón, y yo saqué 20 y me tocó la profesora G.L. y yo me enamoré de la profe hasta el día de hoy...ella tuvo mucho que ver, pero el instrumento que yo había tenido siempre en mi mente era el piano.

M: ¿Y en la casa tuvo alguna influencia hacia la música?

N: Bueno, no, realmente mi mamá, no era hacia la música sino hacia el arte, mi mamá pintaba, libremente pero pintaba muy bien, y yo tengo una hermana y pues mi infancia fue muy linda porque ella se dedicó a llevarnos a conciertos, a exposiciones, a ballet, a teatro, hasta zarzuela, todo eso, entonces es una cosa que aunque no tuve directamente la influencia sí fue importante el ambiente por ejemplo.

M: Se podría decir entonces que sus comienzos en la música se dieron con el piano y con mayor influencia de su madre.

N: Claro, sí.

M: ¿Y en cuanto a su padre?

N: No, mi papá era un ecuatoriano que no sabía nada de eso, un hombre muy sensible que le encantaba que yo tocara piano. Si hay una referencia por parte de la familia fue por tíos políticos, porque yo tuve una prima con la cual me gradué inclusive (digo tuve porque murió ya), que se graduó con la profesora G.L. también y ella era re-sobrina de Vicente Emilio Sojo. Pero siempre fue por parte de mamá.

M: ¿Y cómo considera que fue su formación en el instrumento?

N: Estupenda. Yo le debo a la profe todo lo que sé de piano, desde preparatorio con ella hasta décimo año tuve la suerte de hacer el décimo año 2 veces, osea dos años de décimo año para poder hacer dos programas, ella me lo escogió, buscamos la forma y así lo hicimos y creo que es lo más hermoso que me ha ocurrido en la vida. Como formación pedagógica, como pianista ejecutante, como su relación con el alumno como ser humano y aparte de eso, yo siempre lo he comentado, que yo estudie en la época de oro de la música en Venezuela, sin que con eso quiera decir que actualmente exista la misma situación, sino que lo que me tocó vivir a mi yo estudié con muy buenos profesores, muy buen ambiente.

M: ¿Y en qué momento decidió ser profesora?

N: Bueno te voy a decir...desde siempre, porque en mi familia hay mucho pedagogo, inclusive teniendo otras carreras hemos incursionado en ese campo, pero yo me acuerdo que cuando estudiábamos para la profe era muy importante la pedagogía, o sea la docencia, la labor docente...ella siempre me decía cuando uno enseña bien es una labor multiplicadora...cuando tu enseñas bien a tres alumnos ellos a su vez enseñan a tres más y se va multiplicando no? Entonces ella siempre preguntaba ¿y qué vas a hacer tú cuando te gradúes? Y yo siempre contestaba dar clase, yo estoy enamorada de esto, y por eso no me he ido.

M: ¿Y considera que la forma en la que imparte sus conocimientos a los estudiantes es similar a la forma en la que su profesora le enseñó a usted?

N: Bastante, ella fue mi modelo, además del modelo ella me enseñó a enseñar... no solamente me dio clases, me enseñó a enseñar, a resolver problemas en las manos...en concreto, a enseñar, ella me dio pedagogía pianística.

M: ¿Y cómo definiría usted la pedagogía pianística?

N: Bueno primero, esto es muy individual, si bien es cierto que hay una parte general, como colocar la mano, a sentarse en la banqueta, toda esa cantidad de detalles, la relajación, la pulsación, todo eso, también es personal, porque cada mano es diferente fisiológicamente hablando, uno se encuentra a veces con problemas que tiene que resolver y ayudar a resolver, y entonces viene todo el estudio de la obra y todos los conocimientos pues.

M: ¿Y cree que en su forma de tocar se evidencia la influencia que tuvo su maestra?

N: Claro, la visión de las obras la forma de...sí, sí, totalmente. Lo que pasa es que uno va a poner su parte personal, pero siempre se van a reflejar los conocimientos que uno tiene y los de los profesores de piano, en mi caso una sola profesora.

M: Y en cuanto a la profesora, ¿cómo era su visión respecto a la correcta interpretación de la música?

N: Bueno primero ella nos daba...te voy a hacer una acotación... es distinto el enfoque que uno le da al que ella le daba por supuesto , cuando uno estaba en esos años... porque en esa época el alumno simplemente se deja guiar verdad? Y el profesor no explica mucho pero había una cosa que ella hacía y que yo hago también, que tocaba mucho...las obras que nos ponía nos las tocaba, como para hacernos una idea de la interpretación...estábamos en unos niveles que no podíamos y esa era la forma más directa, luego a partir de quinto año hacíamos cosas muy importantes, ella nos exigía un trabajo escrito de las obras que íbamos a tocar, entonces ese trabajo tenía dos partes: la parte de los problemas, la parte técnica, y cómo los habíamos resuelto, porque ella ya en 5 años nos había dado las herramientas para resolver, y en cuanto a la parte interpretativa igual, ya nos había dado la

base y nos ponía a decir qué le parecía el mensaje de la obra, el mensaje del autor, y después lo discutíamos, una cosa muy importante, muy nutritiva.

M: Y para usted ¿qué es la música?

N: Mi vida, lo más importante que yo hago en la vida...o sea, esto es un mundo en el que uno encuentra todo lo que necesita emocional y espiritualmente hablando...ahí te lo resumo todo, y en ese mundo está tanto, realmente yo ya no toco mucho en público, lo hice bastante tiempo con la prima esta que falleció, teníamos dúos y eso, pero me gusta mucho la música de cámara, tuve la oportunidad de hacer de acompañar cantantes, serios, profesionales, tanto con estudiantes como profesionales, la combinación de música, de piano y voz me gusta mucho, pero aparte de eso para mí la docencia, la docencia para mí es una labor muy importante, es muy enaltecadora, yo lo hago con gusto.

M: ¿Muy enaltecadora?

N: Sí...y sobre todo es un reto, pero también debo considerarme afortunada porque he conseguido alumnos que verdaderamente me han dado la talla, yo he tenido la suerte de graduar a 10 pianistas en el Consejo Nacional de la Cultura, en las distintas escuelas y entonces eso también es una suerte, por eso es una labor enaltecadora.

M: ¿Y usted comparte la visión que tenía su maestra hacia la música?

N: Por supuesto, sobre en el aspecto de la música cuando por ejemplo llega un niño es una gran responsabilidad porque tú lo estas formando no solo como futuro pianista sino como artista, estas moldeando su personalidad porque de como tu trates esa sensibilidad depende mucho su futuro hasta emocional ¿verdad? Entonces yo creo que la profe fue una gran respetuosa de eso...quizás por falta de tiempo yo no haga mucho eso, y es que la profe llevaba una libreta con el análisis de nosotros, de todos los alumnos, la profe tenía en la catedra hasta 20 o 30, porque tenía muchas cátedras, el análisis de nuestra personalidad, todos nuestros rasgos, una vez ella me leyó la mía y yo me quedé sorprendida de cómo me conocía, entonces fíjate el enfoque que ella tenía ¿no? Y el respeto a cada individualidad.

M: ¿Usted considera que ese respeto a la individualidad usted también lo ha mantenido?

N: Bueno yo creo que eso lo he logrado.

M: Y por la parte técnica, ¿usted cree que hay formas similares en cuanto a la parte educativa que usted les transmite a los estudiantes?

N: Por supuesto, yo también he puesto mi...quizás por la experiencia uno va adquiriendo nuevas herramientas sobre la marcha pero siempre sobre el conocimiento intelectualizado que he tenido...o sea me explico, yo tengo un conocimiento técnico, tanto de historia de la música como de estética, como de armonía, como teoría y solfeo, como de piano, y ese conocimiento técnico por supuesto que lo aplico porque yo aprendí a resolver muchísimos problemas técnicos en el teclado, entonces como te digo eso se aplica a las dificultades de la mano que a veces crea dificultades técnicas dadas por la configuración de la mano, entonces todo eso mas todo el producto de mi experiencia por tantos años, lo aplico para enseñar la parte técnica pues.

M: Volviendo un poco en la parte de los comienzos, ¿a qué edad usted comenzó la educación formal en el piano?

N: Bueno como a los 10 años quizás.

M: Y siendo la música un campo en el que hay que dedicar tanto tiempo, ¿cómo manejó el tema de tener que practicar constantemente para poder mejorar técnicamente?

N: Bueno para mi pareciese que fue complicado pero no fue así, fue cuestión de organización, eso sí, a cada hora tal cosa...no podía perder ni un minuto...no sé si sabes que yo estudié Derecho conjuntamente, eso fue un compromiso familiar realmente, yo realmente pensaba que, al terminar con el bachillerato quedarme con el piano, pero no pudo ser porque en esa época tu tenias que ser ingeniero, médico o abogado, entonces decidí estudiar derecho porque fui preguntando los horarios y eran los horarios que más me convenían, eso fue realmente...así que mientras estudiaba yo lo que estudiaba de verdad era música, porque yo estudiaba para el Derecho para los exámenes más nada, cubría un horario que era de 7 a 9am que había una sección así y lo demás era el piano, yo me sentaba en esa época durante 4 horas de piano, porque tenía que hacer las complementarias también, y a medida que pasaba el tiempo yo logré estudiar 6 horas diarias, yo no desperdiciaba un

momento, era muy puntual en eso, muy organizada, es la única manera...la disciplina es la única manera que te puede permitir abordar los conocimientos musicales...pianísticos en este caso. Todo junto.

M: ¿Y usted qué espera de sus estudiantes?

N: Caramba eso es una pregunta difícil, fíjate, lo primero que se me viene a la mente como artista es perfección porque el arte es perfecto, pero eso no espero eso de ellos porque ni siquiera de mí misma, porque hay momentos, como te lo acabo de decir, en que uno no lo hace perfecto pues, y la perfección es algo así como absoluto...Yo espero de ellos primero seriedad, amor al arte por supuesto, y la seriedad y la disciplina y la dedicación que requiere un estudio tan importante y cuando te hablo de seriedad también involucro respeto, respeto a la música, respeto al arte, que tengan el conocimiento de que esto es así como sagrado, eso sí. Me parece, y de hecho pasa cuando he hablado con ellos, y si no se los digo exactamente así (a los más pequeños no) les digo ay mi amor esto es bellos, tu sabes la maravilla de que tu estes haciendo esto? Pero tienes que estudiar, porque todos me dicen lo mismo, que no que tengo mucha tarea de la escuela, entonces yo tengo que llevarlos al punto de que ellos le pongan amor, para que vayan estudiando y vayan viendo los frutos y yo verlos también, tener la satisfacción de que lo que están haciendo está dando frutos pues, y en cuanto a los grandes yo quisiera que se dedicaran a la música, pero la mayoría no es así por muchas razones, yo con dos carreras de la otra trabaje un tiempo solamente pero no les puedo pedir eso, entiendo también los motivos de las personas para estudiar dos carreras, pero por lo menos la parte de la música que la hagan con amor y que le dediquen, en medio de todo le dediquen tiempo a las dos cosas, eso es lo que yo espero.

M: ¿De qué forma prepara usted a sus alumnos para una presentación en vivo?

N: Bueno primeramente ya yo sé desde tiempo atrás las obras, aunque no se los diga, te voy a explicar desde el punto de vista técnico y desde el punto de vista musical...bueno, técnicamente ya yo sé desde el principio las obras que yo les puedo poner, para que toquen en público, entonces hago énfasis en ellas, se las pido más para que las tengan más preparadas, para que las preparen mejor, y cuando las tienen listas aquí se hacen recitales

todos los viernes, el último viernes de cada mes, los trato de presentar el mayor número de veces, sobre todo a los pequeños...desde el punto de vista de su enfrentamiento al público realmente a los pequeños no les digo nada para que no se asusten no? Sabes que los pequeños, te hablo de los pequeños porque tengo muchos pequeños en la cátedra, los pequeños realmente no se asustan sino a medida que van creciendo, no les digo mucho solo el cómo van a sentarse, como van a saludar, jamás les digo que no tengan miedo ni nada de eso...pero los grandes si los saben, mira apréndetelo bien, te vas a enfrentar al público, concéntrate en lo que estás haciendo, no pienses en los demás, esa es mi preparación.

M: ¿Esa forma de prepararlos es parte también de la formación que tuvo de su maestra?

N: Claro. Y nosotros teníamos con ella otro tipo de preparación que era muy útil, por razones de distancia yo vivo muy lejos de aquí, todos mis alumnos viven cerca de aquí y eso, no lo hago porque es otra la dinámica...la profe nos llevaba a su casa los días sábado siempre en la mañana, y hacíamos clases colectivas a partir de sexto año sabes? Entonces hacíamos algo como el juego de la vaca, cada uno le tocaba un aspecto, a uno la parte melódica, a otro la parte melódica, a otro la parte de estilos, a otro la parte de pedales, a otro la parte de ritmo, era muy fuerte para nosotros, porque cuando tu estabas tocando tus compañeros estaban evaluando cada uno de esos puntos, eso sí, la profe decía que todas las críticas debían ser constructivas, y claro, había un nivel de compañerismo y todo que bueno...era muy importante porque cada uno te iba diciendo y tú lo aceptabas, entonces uno aprendía a observar todos esos puntos y a expresarlo y entonces tocábamos mucho y era peor eso que tocar en público, porque claro te estaban evaluando tus compañeros.

M: Y si usted viviera por acá ¿lo haría?

N: si viviera por acá lo propondría a la directora, porque es otra la dinámica. Pero sí me gustaría. Lo que pasa es que aquí tengo pocos de...la mayoría son pequeños...solo son tres los que podrían adquirir ese tipo de conocimiento, porque claro podría hacerlo con ellos.

5) Transcripción entrevista: Bill.

- E: Entrevistador.
- S: Bill.

E: ¿Cuánto tiempo tiene usted siendo profesor?

S: Más de treinta años.

E: ¿Cómo fueron sus comienzos en la música?

S: ¿Cómo que cómo fueron?

E: Bueno que influencias tuvo, por qué escogió su instrumento principal.

S: Ah bueno, yo comencé a estudiar música desde los 12 años, sobre todo el piano, instrumentos de teclas, el órgano, tuve muy buenos profesores, empecé a estudiar música en el Estado Mérida en la escuela de música de la Universidad de Los Andes, ahí estuve hasta que tuve 18 años, a los 18 años me vine a la ciudad de Caracas, e ingresé en el Juan José Landaeta. Estudié piano con G.M., y estudié también composición.

E: ¿Y a sus inicios en la música tuvo alguna influencia familiar?

S: No, no... simplemente escuchaba mucha música, lo que era el rock sinfónico en esa época, la música venezolana, la música académica me gustaba mucho y así fue que decidí a comenzar a estudiar... a dedicarme a la música.

E: ¿A qué edad escogió su instrumento principal?

S: No, no, yo desde los 12 años empecé a estudiar el piano, sin ningún problema.

E: ¿Cómo considera que ha sido su formación en el piano?

S: Buena... considero que he tenido buenos profesores, y buenas profesoras. De piano pues.

E: ¿En qué momento decidió ser profesor?

S: Bueno, la cuestión está en que uno para aprender a sobrevivir tiene que hacer algo, y yo desde que tuve 19 años tuve la oportunidad de ingresar a una academia musical, Musiyama,

todavía existe pero no con la preponderancia que existía en esa época, trabajé dictando clases de piano en el Marques cuando había una tienda Musiyama ahí, después me separé y empecé a dar clases particulares pero para sobrevivir, lo empecé hacer y lo he hecho para sobrevivir, pero no es que es mi profesión, mi anhelo...pero tengo que vivir de eso, no me gusta enseñar pero lo he tenido que hacer. Lo hago para sobrevivir nada más.

E: ¿Usted cree que la forma en la que usted imparte sus conocimientos hacia los alumnos es similar a la que tuvo su maestro hacia usted?

S: Sí es como a mí me lo enseñaron. Yo enseño música como a mí me enseñaron. Yo una de las cosas que les digo a mis alumnos y es que cuando yo aprendí música en el Juan José Landaeta es que yo aprendí cómo enseñar, tuve muy buenos maestros, no me puedo quejar, todos mis profesores de música, fueron buenos. No solamente en la música sino en todas las áreas que yo estudié, yo soy licenciado en Artes de la Universidad Central de Venezuela, tuve la oportunidad de tener muchos grandes maestros con conocimientos extraordinarios que yo aproveché y gracias a ellos tengo el conocimiento que tengo hoy.

E: ¿Y ese saber enseñar la música cómo lo definiría?

S: La pedagogía, la metodología. Yo la utilizo mucho.

E: ¿Y cómo es esa metodología?

S: Bueno todo depende de la situación del alumno, yo pienso...también yo investigué y aprendí de mis maestros la metodología que ellos enseñaron por ejemplo, cuando ingresé en preparatorio de solfeo, una profesora que me daba clase, utilizó la metodología Martenot, me pareció muy buena, a pesar de que cuando ingresé en el Juan José Landaeta ya yo sabía música porque venía del Estado Mérida y ya yo sabía pero tenía que comenzar en preparatorio yo vi cómo ella enseñaba a compañeros en ese momento y esa metodología la he usado desde ese momento, dependiendo de cada caso.

E: ¿Y usted cree que en la forma en que tiene de tocar el piano se observa la influencia que tuvieron sus profesores en usted?

S: No. No creo. O sea, no es tanto la forma de tocar. Yo tengo mi manera original de tocar el piano. Lo que sí yo respeto es la técnica que me enseñaron.

E: ¿Y esa forma de tocar original cómo la definiría usted?

S: La forma original de tocar el piano. Bueno, no solo el piano, porque también toco flauta, es sentir la música y transmitirla en el instrumento, a través del cuerpo.

E: ¿Y cómo era el enfoque que su maestro le daba a la música en cuanto a su correcta interpretación?

S: Bueno la mayoría de los profesores de piano utilizaron muchas técnicas buenas, de cómo tocar el piano y por su puesto los métodos que ellos utilizaron son los métodos que ellos me dieron a mí para tocar ciertas partes del piano, o ciertas piezas en piano, y si yo hacía esos ejercicios debía hacerlos bien, igual con la flauta transversa, la flauta transversa el profesor me decía vamos a trabajar tal cosa para que tu sonido sea más grueso, más amplio.

E: ¿Osea que sus profesores se enfocaban más en lo técnico que en sentir la música?

S: No, eso de sentir la música es mío, no de mis profesores. No me influenciaron ninguno.

E: ¿Y para usted qué es la música?

S: Es el arte de combinar los sonidos para expresar lo que tú quieras expresar.

E: ¿Comparte la visión que tenía su maestro hacia la música?

S: No bueno, no comparto la visión de cada maestro como mía. Como te explico, eso no tiene nada que ver con lo que yo pueda hacer con la música, la visión que ellos tengan en particular no me importa a mí ni me importó, o sea, ellos me enseñaron la técnica, me enseñaron muy bien a ejecutarla técnicamente, pero no comparto su visión, la visión es muy particular, la visión como alumno que fui y ellos como docentes, y mi visión tampoco se la quiero imponer a mis alumnos.

E: ¿Cómo manejó el tema de tener que practicar constantemente para mejorar la técnica interpretativa?

S: Bueno al instrumento hay que dedicarle mucho tiempo, pero no es una cuestión de por ejemplo dejar tu vida social, sino que tú haces lo que a ti te gusta y lo que a ti te apasiona, si a mí me apasiona la música y yo digo, a mí me apasiona la música, yo me dedico al instrumento, si yo quiero tocar bien yo tengo que dedicarle al instrumento una serie de horas, y toda mi vida, no es porque tenía que estudiar, yo nunca estudié música porque a mí me obligaran, ni yo estudié el instrumento porque había que dedicarle tantas horas, no, a mí me apasiona la música y para resolver problemas técnicos hay que dedicarle mucho tiempo a eso. La gente no nace con la técnica, la técnica se hace haciéndola, si hay que tocar todos los días...yo lo hacía y actualmente lo hago, todos los días desde hace muchisisisisisimos años toco todos los días.

E: ¿Usted qué espera de sus estudiantes?

S: Yo espero que ellos sean músicos. Yo formo músicos.

E: ¿Y de qué forma prepara usted a sus alumnos para una presentación en vivo?

S: Bueno las clases de instrumento, de piano. Porque no solamente piano, yo doy otras cosas pero en la clase de piano en el transcurso de cada clase se prepara una pieza específica para tocar en público, yo lo preparo no para antes del concierto sino por todo el estudio, el semestre y eso...para que el alumno aprenda. Todos los días estoy preparando músicos.

6) Transcripción entrevista: Augusto.

- E: Entrevistador.
- A: Augusto.

E: ¿Cuánto tiempo tiene siendo profesor?

A: 40 años. Pero con dedicación absoluta hacia la música como 8 años, que le he dedicado a la docencia.

E: ¿Esa enseñanza siempre ha sido en música?

A: Sí, específicamente del cuatro.

E: ¿Cómo fueron sus comienzos con la música?

A: Mi acercamiento fue directo con F.R. Empecé a sentir atracción por la música venezolana por el cuatro, a los 18 años. Ya a esa edad solo había escuchado el quinteto contrapunto, Soledad Bravo. Pero principalmente escuchaba géneros más populares, me gustaba mucho la salsa, el rock, la música que escuchaba en esa época como el pop y eso...la música venezolana no era particularmente mi atractivo, sin embargo algunas cosas, Jesus Sevillano me gustaba en particular...y decidir a tocar cuatro y en cuanto decidí tocar cuatro la gente empezó a decirme “tienes que conocer a F.R.”, fui a un concierto de F.R. lo conocí y empecé a estudiar con él inmediatamente.

E: ¿a qué edad eligió específicamente el cuatro?

A: A esa edad, a los 17, 18 años.

E: ¿Y fue solo tras haber escuchado a F.R.?

A: No, cuando escuche a Sevillano, me empezó a llamar la atención acompañar con el cuatro, el tocar cuatro, el tocar esa música...el por qué? No sé... yo no recuerdo por qué me gusto el cuatro, si ese cuatro...mi padre me regaló un cuatro, yo estaba en la universidad en ese momento...no mentira, yo estaba en el colegio en ese momento, bachillerato, probablemente el último año...17 años...y mis amigos ninguno tocaba el cuatro, ninguno le interesaba el cuatro, pero los amigos de mi hermano, que iban a la casa, que iban a la

casa, que eran mayores que yo sí tocaban el cuatro, tocaban algo, muy mal oído yo, pésimo, nunca había tocado un instrumento...y me enseñaban, pero veían que yo estaba tan entusiasmado que me recomendaron a F.R...ahora por qué? El cuatro por qué La música venezolana? No lo sé...pero se fue un punto de quiebre, empecé a oír a Sevillano...además recuerdo haber escuchado una canción, Currucha, y era un LP, no era CD ni mp3 ni nada por el estilo...,y esa era la segunda canción del otro lado del disco, y yo ponía la segunda canción, ni la primera ni la tercera, siempre la segunda, pero en algún momento lo puse completo, hice otras cosas y el disco siguió y supe que me gustaba todo, y desde allí se abrió un mundo de la música venezolana y todo eso...por qué? Qué paso ahí? No lo sé, pero fue una cosa...fue un punto de quiebre en mi vida...

E: ¿Y qué tipo de música le gustaba más?

A: Me gustaba mucho la salsa, era la época de la Fania All Stars, me gustaba mucho el rock, estaba Genesis, Peter Gabriel, Led Zeppelling...venía de gustarme mucho la música de los Beatles, música de las Fresas de la Amargura, Donovan, Janis Joplin, esa era la música que me gustaba...y la música clásica...la música clásica recientemente (recientemente hace ya unos 4 años), me invitó G.D., un gran conocedor del jazz y de la música en general pero también conductor de radio, en la entrevista me dice cuál es tu primera experiencia con la música que tú tienes que no sea como músico? Que si me acordaba cual era la primera canción que me había gustado. Me sorprendió en ese momento, aunque lo había pensado y lo sabía, no había pensado en lo relevante de eso, yo estaba en primer o segundo grado de primaria, yo vivía en Maracay en esa época, yo le había pedido a mi padre que nos pusiera esa canción, y la escuchaba completa la canción...y era el concierto en Re mayor para violín y orquesta de Bethoveen... (risas)...primer o segundo grado de primaria....parece que eso...me gustaba la música, escuchaba mucho música, pero nunca había sido...mi hermano toco cuatro, mi hermana toco piano, yo jamás quise tocar un instrumento hasta los 18 años, yo hoy vivo de eso...hoy vivo para eso, más que vivir de eso yo vivo para eso...

E: Se podría decir que tuvo muchas influencias incluso familiares.

A: Muchísima. Como te digo, y todavía, yo oigo mucha música clásica, me encanta la música clásica, la música antigua, el renacimiento, el barroco, Bach por ejemplo para mí es la figura mas relevante, me encanta el jazz, Pat Metheny, sigo escuchando Led Zeppelling, sigo escuchando los trabajos de Peter Gabriel anteriormente...me gusta escuchar música diferente, la música árabe, me encanta escuchas la música árabe, las cosas que se andan haciendo ahora nuevas , verdaderas fusiones, nosotros todavía, no todos, que creemos que la ambición es tocar música norteamericana, de otros estilos al estilo venezolano, ahí no estamos fusionando nada, estamos tocando con tu estilo con elementos de música de otros países, fusión es realmente mezclar elementos de otras cosas...y oyes gente que está haciendo maravillas...y ahora hoy todo el mundo mezcla y con las redes sociales están las posibilidades de acercarse a todo tipo de música y aparece alguien con una música distinta que ni imaginabas...el otro día Mark Brown quien acaba de sacar un libro llamado El Libro Real de la Música Venezolana, interesantísimo porque lo ha hecho consultando con los compositores, él ha ido a casa de los compositores, a cerciorarse de que las armonizaciones estén bien y eso...conoce la música venezolana y es jazzista también...ponía una pieza y decía “pásame ese tobo” que era una grabación de él y lo escuche...y la verdad era música hindú combinada con jazz, pero una cosa maravillosa...ahora se tiene mucho contacto pero antes no, antes no tenías acceso a toda la música...pero por suerte mis amigos y yo éramos melómanos, estábamos muy informados de lo que pasaba afuera, nos divertíamos mucho escuchando jazz, salsa, por parte de mis padres la música clásica...entonces muchos elementos, creo que para un artista eso es fundamental, exponerse a toda esa información.

E: En cuanto al cuatro: ¿cómo considera que fue su formación en dicho instrumento?

A: Ahí pasaron dos cosas muy interesantes que yo tuve la suerte de tener. Uno F.R., con quien además hubo una sociedad muy cercana, yo creo que él percibió que yo realmente quería tocar cuatro, que estaba decidido a tocar cuatro, no estaba aprendiendo por aprender, no era un hobby sino que iba en serio...era muy trabajador, era un obsesivo trabajando, ahorita te cuento... pero simultáneamente cuando conocí a F.R., F.R. me presento a un alumno de él, el alumno de él tenía 14 años, pero el chamito de esa edad ya tocaba Natalia

en el cuatro, arreglada por él...y también tocaba cuatro piezas de J.S. Bach del libro de Ana Magdalena Bach...con sólo 14 años...impecable...todavía hay gente, junto conmigo, que dice que él era el mejor cuatrista de Venezuela y aún hoy digo que es el mejor cuatrista de Venezuela...él tenía 14 y yo 17 y yo estuve con él, y es interesante porque F.C., éste chamo de 14 años, fue el que me enseñó a tocar cuatro. Estaba pendiente de la técnica...F.R. no estaba pendiente de la técnica, él me decía agarra el cuatro así, tocalo de esta manera, pero si yo al día siguiente, como en efecto pasó, él me enseñaba la técnica de la guitarra que era poner el cuatro sobre la pierna izquierda, me enseñó esa técnica y el porqué esa era la técnica que debía usar...yo tocaba muchas horas, porque ese era el año que uno pierde entre terminar el colegio y el empezar en la universidad, yo pasaba horas, pasaba todo el día tocando...resulta que había gente que se ponía a aprender otro idioma en ese año y yo no me puse a aprender otro idioma sino otro lenguaje...la música...ese año fue dedicación exclusiva...y cuando yo llegué con otra posición él me dijo “esa no es la posición que yo te enseñé, pero yo no te voy a andar corrigiendo, porque esa es tu responsabilidad, mi responsabilidad es enseñarte la posición, tu responsabilidad es hacerla, y yo dije “si F.R. pero yo estoy tocando 8 horas diarias y esa posición no la puedo soportar y dejo de estudiar si tomo esa posición y esta otra posición la puedo manejar, me gusta” y él decía “si es una decisión consciente y no producto de la desidia, o de la falta de voluntad, perfecto” y hasta el día de hoy toco así y soy súper disciplinado, no fue por falta de disciplina, es la única forma en la que puedo estudiar tanto tiempo...igual, si al tocar el dedo pulgar se asomaba, él me decía “ya yo te lo dije, no te voy a andar corrigiendo”...F.C. sí: la mano, el dedo, la posición, no toques así...entonces tuve esa fortuna de tener la técnica de un chamo que tocaba impecable, un sonido impecable, unas piezas impecables, una técnica pero...no te digo? Que a los 14 años tocaba Natalia, de arriba abajo...entonces no cualquiera a esa edad hace una versión de Natalia y más en un cuatro...era un músico, y además era un músico...pero tenía por ejemplo, en F.R. era diferente, F.R. era la persona que por ejemplo un día me dio una música del renacimiento, de mis preferidas, aun hoy, y yo se la llevé y la toqué y me dijo “Augusto eso está perfecto, tocaste tal cual lo que estaba en la partitura, no hay ni un error, tocaste impecable, tal cual como está en la partitura, pero la música no es lo que está en la partitura, la partitura es un mapa, pero tú no puedes pensar

que el mapa es el territorio...el mapa es una cosa, el terreno donde estás es otra...entonces la música hay que verla igual, la partitura no es la música...estamos tocando música del renacimiento"...es interesante, F.R. era la cultura andante, era un tipo conocedor, un lector, además sabía porque investigaba, porque viajaba, tengo libros que me regaló la familia, que me regaló la esposa Lolita, recientemente fallecida, me regalo un libro de F.R., un libro rayado por F.R., se veía que era una persona que estudiaba lo que leía...además, el cuatro era una de las 12 actividades que realizaba, era titiritero, era poeta, pintaba, era dibujante técnico...12 actividades, el cuatro es una...y F.R. era hiperkinetico y muy kinestésico, se movía, dibujaba todo, todo era visual...recuerdo una vez que estábamos sentados en uno de sus salones, en una de sus habitaciones (él daba clase en su casa) y empieza a decirme "eso es música...pero no es música popular, eso es música de músicos, y los músicos tocaban en eventos, por ejemplo para el rey, entonces imagínate un castillo" y empieza a describir el castillo, empieza a describir los personajes, que el rey convoca a toda una reunión y que bajo del rey hay un circulo con una alfombra roja, la alfombra sigue el camino cuando llega y al final de la alfombra están dos tronos, pero falta la reina y todo el mundo está allí hablando, el bufón haciendo juegos, todo el mundo está allí esperando a la reina, y cuando empieza a bajar la reina empieza la música, y empiezan los bailes, y empieza F.R. a tocar (risas), y a bailar ahí para mí...después mi percepción de esa pieza cambia totalmente... F.R. no enseñaba la técnica, enseñaba el arte de la música.

Yo creo que en parte hubo esa comunicación con F.R., yo sabía que F.R. no iba a sacar la técnica, y que para eso tenía a F.C...sabía que F.R. me iba a sacar lo que no me iba a sacar más nadie, la aproximación a la música de un tipo que era universal, que tenía esa formación, que tenía esa cultura, que tenía ese don, que tenía esa imaginación, esa creatividad, esa visión de vida que sólo F.R. tenía...explicarlo...yo digo que F.R. vivía en su mundo, tu siempre entrabas al mundo de F.R., él nunca salía de su mundo, entonces entrar a ese mundo era una maravilla, porque era lleno de todo ese arte...una persona que no sabía hacer un cheque, que no sabía llegar a su casa en carro a pesar de tener 40 años, él nunca iba manejando porque él iba tocando, la que manejaba era Lolita...entonces creo que eso fue parte de la unión con F.R., que F.R. entendió: "este tipo sabe lo que yo puedo dar y sabe lo que yo no le voy a dar", entonces hay una combinación muy

grande...experiencia como esa hay cientos...el polo, esa aproximación suya del polo que fue la que me llevo a tocar el cuatro de concierto... yo lo que le dije “yo lo que quiero es tocar el polo...si toco el polo me daré por satisfecho, sé que estoy empezando tarde, y que tocar el polo iba a ser para mí una satisfacción” después del polo al año le di un concierto con 13 solos de cuatro, de 0 a darle un concierto con 13 solos de cuatro en un año...para que veas la disciplina y el esfuerzo en lograr eso.

Entonces hubo esas dos vertientes que me llevaron, después estudié con G.W, un par de años armonía contemporánea, y esa ha sido mi formación... mi formación, yo soy biólogo, tengo la capacidad de conocer cómo es un estudio formal, entonces yo puedo hacer un estudio formal de la música por mi cuenta, porque yo soy biólogo y trabajé en la industria farmacéutica en el área gerencial, que no tenía que ver con la biología...era muy demandante, no podía tener clases, tenía que estudiar por mi cuenta, pero fui muy disciplinado y muy organizado en mis estudios, entonces, cumplía con una formación propia muy sólida. Pero mucho por mi propio trabajo pero formal, no he sido desordenado para nada.

E: ¿En qué momento decidió ser profesor?

A: Bueno yo di clases siempre porque en la universidad...siempre me gustó enseñar ¿no? Y mucha gente cuando ven que tocas te piden que les enseñes a tocar...yo tuve la suerte de aprender de F.C., entonces pensé que podría hacer un trabajo parecido al de él...y además económicamente en la universidad, dando clases de cuatro, en autobuses, en colas (cuando te podías mover pidiendo cola y la gente te daba la cola y tu podías montarte) a veces estaba una familia que quería que le enseñaras cuando se podía mover por colas, yo llegue a dar clases y yo llegue a comprarme un carro de agencia...entonces también fue una forma de tener ingresos.

E: ¿El momento en que usted decidió ser profesor de cuatro sería entonces en su tiempo en la universidad?

A: A los 20 años, al año siguiente. Como te dije, al año ya estaba dando conciertos, así que al año ya había gente pidiendo que les diera clases. Ya yo tenía la formación para tocar 13

solos. No fue una decisión consciente, fue algo que se fue dando...digamos que la decisión consciente fue recientemente, hace como 10 años, la decisión de querer enseñar y querer hacerlo bien.

E: ¿Esa decisión a qué se debió?

A: Bueno en parte...parte importantísima que yo siempre comento, quien estudia la tradición, alguna forma de tradición, música, bailes, pintura, el contacto con cultores, con fabricantes, bailarines o bailaores de música venezolana, te expone mucho a tus raíces, y eso te hace querer a tu país de una manera especial...no voy a decir “más o menos”, porque hay gente que no les gusta la música venezolana y sin embargo aman el país, gente que ama el clima, otras cosas del país fuera de las tradiciones, pero la cultura te acerca mucho a tu país...me gusta mucho la historia, la historia de Venezuela y de toda américa. Hay un amor hacia el cuatro y hacia Venezuela que me ha llevado a internarlo. He tenido la suerte de tener a personas como F.C. o como F.R., que enseñaron más allá de la música principios, enseñaron principios...también en mi familia había, mi padre...principios intachables. También por eso se dio esa cercanía, por los principios de F.R. o los principios de F.C., ninguno de los dos me cobraron nunca...entonces, con F.C. estuve aprendiendo mucho tiempo, con F.R. estuve años, en los que él podía pasar entre tres y cuatro horas conmigo hasta las 2 de la mañana, así era el interés por enseñar, y me enseñaba de ética, de moral, que como te digo ya venía de mi por mi familia. Es por eso que mi docencia no es simplemente una docencia de cuatro, yo a mis alumnos, especialmente a los jóvenes, sé que me utilizan, como yo lo usé, me ven ahora como un referente y muchas veces los músicos quieren ser como sus profesores...de hecho muchas veces los músicos...los niños, te buscan porque les gustó algo que tu hiciste...muchas veces es por los padres, que a ellos les gusta algo que tú haces, y quieren que tú les enseñes como hacerlo y uno también tiene la responsabilidad de hacerlo. Entonces para mí ha sido todo un proceso como de responsabilidad...yo toco el cuatro, yo enseño el cuatro, yo vivo del cuatro, siento un gran amor por mi país.

E: Yendo por esa misma línea ¿usted considera que la forma de enseñanza a sus alumnos es parecida a la que usted tuvo?

A: No. Yo he ido creando mi propio estilo. Como yo te dije, yo estudié mucho por mi cuenta...entonces, lo que hago, y se lo digo a mis alumnos, yo nunca enseño algo que no haya experimentado, que no me haya dado resultados a mi...yo les digo por ejemplo que estudien lento, porque el primer freno que tu tienes no son tus manos sino tu memoria, tu memoria debes ejercitarla lentamente cuando estás tocando una canción, cuando tu memoria ya no sea un problema tus manos van a avanzar mucho más, y después llegará el problema de la mano, entonces después resolveremos el problema de la mano, así que no estudies rápido porque lo vas a aprender mal. Y eso lo uso a diario, eso no es algo que lo digo porque lo aprendí de un libro, eso es algo que yo hago porque yo lo he experimentado en carne propia. Yo soy biólogo, yo sé cómo es el proceso de aprendizaje, yo sé lo que son rutas neuronales, yo sé lo que es memoria celular, entonces yo te puedo garantizar que el estudiar lento tú vas a aprender más rápido y vas a aprender mejor, la gente cree que la repetición es la clave de la perfección y es mentira, la perfección es la clave de la perpetuación, tu perpetúas lo que repites, pero si tu perpetúas lo mal hecho, estas perpetuando el error, no lo vas a mejorar, lo que vas es a perpetuar, lo que vas es a hacer perfecta la perpetuación de ese error. Vas a ser un experto en el error y no vas a mejorar, si está mal tocado está mal tocado, la repetición no te va a llevar por el buen camino.

E: En cuanto a su forma de tocar ¿cree que se evidencia la influencia que han tenido sus profesores sobre usted?

A: Han pasado dos procesos...o un proceso importante...fíjate yo tengo ahorita cinco discos...mis primeros dos discos fueron de cuatro solista...y yo no escucho mis discos, yo jamás escucho mis discos y empecé ¿por qué yo no escucho mis discos? Escucho mucha música ¿por qué no voy a escuchar mis discos? Que es la música que yo hago...me di cuenta que no estaba haciendo la música que quería, se venía más bien un proceso de inercia, había aprendido de F.R., tocaba como F.R., tocaba temas parecido a F.R., los temas de F.R., la música que sacaba era, bueno no me cuestiono mucho, yo era biólogo, fui empresario, yo trabajaba en una empresa durante muchos años y llegué a tener altos cargos, yo empecé una carrera de empresario...de empresario no, de gerente, que yo hice con mucho esfuerzo...realmente era un workaholic...como lo soy en el cuatro así era con mi

trabajo...entonces tenía poco tiempo, me cuestionaba poco lo que hacía...pero entonces las piezas que escogía eran piezas que de repente salían, las probaba, veía que salían fáciles y las tenía allí pero ahí me di cuenta que no estaba haciendo lo que quiero...entonces ahí me senté a pensar qué era lo que quería hacer, ¿cuál era la música que me gusta? Y por qué yo no hago cosas parecidas a las que me gustan...y de allí salió mi ensamble 4x4, porque me di cuenta que escucho menos música solista que de ensambles o de grupos...los músicos que te nombré, ninguno de ellos era solista, todos eran músicos de banda, Pat Metheny, Jethro Tull, Peter Gabriel de Génesis, eran bandas...entonces qué hacía yo tocando solo si eso no era lo que yo escucho, entonces empecé a plantearme lo del ensamble.

Yo me acuerdo que escuchaba música venezolana y la música venezolana con otros elementos, me busque músicos que estuvieran en la misma onda, el cuatrista que ayudó a fundar el grupo es Edward Ramírez quien recientemente fue nominado a un Grammy, una persona con gran creatividad y conocedor de muchos géneros musicales, y de la música venezolana bastante conocedor, en el bajo Carlos Rodríguez, uno de los bajistas más versátiles que toca música venezolana, toca con Gerry Weil, ha tocado con soledad Bravo, tiene cultura musical, toca en la filarmónica, y el percusionista nada más y nada menos que Nené Quintero, quien ha tocado con Celia Cruz, con todo el mundo...es más, quién no ha tocado a Nené Quintero, por ahí conseguí camino. Sin embargo cuando yo me dije, voy a dejar el solismo para dedicarme al ensamble, empecé a trabajar en una pieza solista y se me abrió un camino solista diferente, al estilo de Fredy Reyna, un camino con arreglos contrapuntísticos, tratando de hacerlo con la influencia de Johann Sebastian Bach, de hecho lo hice, yo echaba mucha broma porque en el ensamble, no tocábamos rápido y tocábamos pocas piezas y cuando nos pedían otra no teníamos otra, entonces tocábamos improvisado ¿qué vamos a tocar? Entonces yo decía vamos a tocar un gabán que se puede tocar fácil, y yo había tocado tanto el gabán que había que hacerlo como Bach, como reconocimiento al gabán que me ha resuelto tantas cosas, incluso como solista...es muy sencillo improvisar con el gabán...entonces tenía ya varias cosas hechas de solista y dije qué interesante, pero ¿cómo las combino?, y entonces me acordé que Gavota en Rondó de J.S. Bach...y dije yo no voy a hacer una Gavota en Rondó, sino voy a hacer un Gabán en

Rondó, jugando con el tema de que Gavota es un género musical, pero Gavota se parece a Gaviota y lo que iba a hacer yo no era una gaviota sino un Gabán, que es otra ave...una cigüeña por cierto...y empecé a trabajarlo así y me ha salido el mejor repertorio que he tocado en mi vida, y estoy ahora a punto de grabar un nuevo disco solista, y quizás ahora estoy dedicado a las dos cosas, a tocar con grupos, a tocar con ensambles, más que la parte solista pero siempre sin abandonar esa parte, trabajándola poco a poco.

E: Para la correcta interpretación de la música ¿qué enfoque le daban sus maestros?

A: F.C. pensaba su interpretación...por ser tan joven era mucho más técnica, pero tocaba impecable, tocaba muy limpio, tocaba con la técnica correcta, lo hacía impecablemente, con un gusto musical impresionante para su edad, una madurez musical impresionante para su edad. F.R. por otro lado era un bárbaro en el conocimiento de los estilos, era un investigador...yo recuerdo que cuando yo le dije a F.R. que yo quería tocar el polo, él me dijo que bueno el trabajo con el polo que él había hecho era muy profundo, se fue a margarita, era un investigador, la investigador era parte importantísima de su trabajo...el 90 por ciento de la historia del cuatro la sabemos gracias a su investigación. Me dijo: Me fui a Margarita...era además una persona que grababa, tenía su propio estudio de grabación, tenía los mejores equipos de grabación de la época, se iba con grandes equipos de grabación...era una persona que tenía conocimiento de la investigación, tenía el conocimiento de la gente, la gente le recomendaba con quién hablar, con quien relacionarse, investigaba el polo margariteño lo más que podía...el polo está en Margarita en la parte oriental y está en Falcón, principalmente en Coro, lo tienen en Zulia también y en Margarita es un hito innegable de la conquista...y él decía que esta música no viene de España, y se fue a España a investigar el polo español...entonces es lo que yo digo, hoy cualquiera puede tocar un polo, con técnicas más avanzadas que F.R., con mejores instrumentos...pero cada nota del polo que él tocaba eran años de investigación...la cultura de la información de ese polo no la encontrarías en ningún otro sitio. Pero igual era de los joropos, hay que recordar que F.R. junto a Antonio Estévez, investigando en el llano trajeron al Indio Figueredo...conocían...era un investigador...cuando tocaba algo era porque se lo conocía, sobre todo de la música antigua, hay muchas referencias de la música

antigua, una es de una sociedad de estudio de la música antigua que le han dicho que llevan toda la vida estudiando la música antigua y que es increíble que en el siglo XX haya música antigua viva en usted...si nosotros queremos estudiar la música antigua tenemos que estudiarlo a usted.

E: Para usted ¿qué es la música?

A: Bueno no quiero responderte lugares comunes...no sé cómo responderlo...es una pregunta que me hago muy poco...mi primera respuesta es mi vida ahorita...vivo para eso... es algo que llego a mi vida como...que llena mi vida pero que a la vez es lo que hay dentro de mí, dentro de mí lo que hay es un gran deseo de hacer música, tanto que prácticamente he abandonado todos los otros aspectos, abandoné mi trabajo, abandoné mi carrera como gerente, he abandonado parte de la vida social...hasta hace poco eran 24 horas al día dedicado a la música...la música es mi vida, hay algo dentro de mí que me lleva a eso...qué es la música? Es lo que ha colmado mi vida, en lo que encuentro ese placer, tocar música, escuchar música, hacer música, investigar música, enseñar música, investigar sobre lo que es la música, sobre los orígenes de la música, sobre por qué el ser humano hace música, de cuando hace música...te puedo dar muchas respuestas acerca de que el ser humano hace música por una necesidad, probablemente por placer de ritmos, la gente dice que la música es un placer como cualquier otro y por lo tanto no es inherente al ser humano, pero el placer es inherente al ser humano...un ser humano no podría vivir sin placer, por lo que el placer es parte del ser humano y la música está ahí y el ritmo está ahí, probablemente esté antes de nosotros inclusive, yo he visto gente haciendo movimientos rítmicos chapoteando el agua, pero totalmente rítmicos, allí hay un uso de lo que es eso...de hecho he estado hablando con un amigo y me dice, qué fue primero, el gusto por el sonido de las aves? O es que el sonido de las aves es bonito? Es bonito y nos gusta? o hay alguna razón por la que nos gusta ese sonido? Entonces estábamos pensando eso, de por qué no le gustó otro sonido, y la conclusión es que cuando las aves cantan el ambiente es tranquilo, si hay una amenaza las aves se van y no hay canto de aves...entonces de alguna manera para el ser humano, el que haya un canto de las aves es tranquilidad, no hay amenaza, es decir hay algo inherente al ser humano que hace que le guste la música. Pero en mi caso

es mi vida, es algo que te despierta como te digo, en primer grado empecé a oír el concierto para violín en re mayor de Beethoven, ya había algo, yo y la música...la música me conmueve, por dentro y pasa algo en mí que no pasa en otras...yo veo un cuadro y me gusta, me impresiona, ayer veía un cuadro de Reverón y me impresionaban los trazos, cómo con tan pocas cosas podía transmitir tanto, un amanecer, que era un periodo importante en él...los mínimos trazos posibles...yo digo qué bien hecho, que perfección ese tipo al hacer eso...pero no me conmueve como la música...escucho a Bach y es para mí, paralizante de verdad...cuando escucho el segundo movimiento del concierto para violín en la menor, cuando escucho eso no sé qué posición adoptar con mi cuerpo, para sentirme bien al escucharlo...

E: ¿Usted comparte la visión que tenían sus maestros hacia la música?

A: yo creo que debe estar influenciada, pero yo tengo mi personalidad musical mía de tantos años oyendo música...de estar en contacto con toda la musica aunque en principio no la tocara por no saber tocar cuatro...y yo oigo cosas que F.R. jamás hubiera escuchado...cosas que probablemente escucharía G.W., pero capaz hay cosas que yo escucho que G.W. jamás hubiese escuchado...yo he pensado mucho sobre eso, sobre la música, sobre mi parte docente, como te digo, yo reflexiono mucho sobre lo que hago, y a la larga si tu reflexionas tú vas formando tu propio criterio, pero por supuesto hay influencias...por ejemplo esa austeridad, ese amor, yo estoy seguro que viene de F.R., ese amor que tenía por lo que hacía.

E: ¿Cómo manejó el tema de tener que practicar constantemente para mejorar la técnica interpretativa?

A: Organizándome...yo sentía ese deseo...yo estudié biología...no es cualquier carrera...la biología pura, científica, no la docencia (que no la disminuyo) pero digamos que el ser biólogo requiere de muchísimo esfuerzo, y además estudie biología celular, que además también requería del esfuerzo para entender esos conceptos no? las células, las moléculas, etc....y yo daba conciertos, y daba clases...después empecé mi carrera, llegó un momento en que estaba empezando un nuevo cargo como gerente de mercadeo, en una

empresa farmacéutica, y al mismo tiempo estaba haciendo el programa avanzado en gerencia del IESA...que es tan exigente que a las parejas las ponen en tratamiento psicológico para que las parejas entiendan de que la pareja está haciendo, de que sepan lo exigente que es, y allí tenías que estudiar y trabajar a la vez y al IESA no le va a importar que estés trabajando...salía del trabajo e iba al IESA, salía a las 10 y estudiaba hasta las 12, 2am...en esa época yo vivía en Terrazas del Avila y yo trabajaba en Quinta Crespo, y entraba a las 7 am. Corría temprano para allá, trabajaba lunes, miércoles y viernes hasta las 4ymedia, 5 de la tarde y de allí iba al IESA y de allí me iba a estudiar o ir al día siguiente a estudiar...y el IESA cerró ese curso, el Pack 3, con un concierto mío, y yo subí las ventas en ese año y medio que estuve en el Pack, aprobé mi programa avanzado de gerente, y cerré con un concierto de cuatro y al terminar el IESA decidí tener mi pareja...pero todo fue organizándome. Y ser muy eficiente, tenía tan poco tiempo para estudiar el cuatro que aprendía cómo estudiar, sabiendo donde estaba lo productivo y donde no.

E: ¿Y usted qué espera de sus estudiantes?

A: Bueno yo me planteo ahí, como te digo, parte de las clases para mi es una responsabilidad...yo no enseño cuatro solista, yo enseño cuatro acompañante, aunque yo sea solista...concertista principalmente...enseño cuatro acompañante porque da posibilidad de entender más, así puedo enseñar a más personas, son más personas interesadas en tocar cuatro acompañante...por lo general involucro a la gente en el cuatro, el que es solista o concertista ya toca cuatro...para mi es importante ampliar la base, cómo amplió la base? Como introduzco a la gente en el cuatro? Después cuando la gente quiera ser solista le diré que estudie con otro...mi objetivo no es enseñar a ser concertista...de hecho yo doy clases y pongo anuncios de que doy clases a niveles principiantes, promedio y aficionado...es esa base amplia, como engancharlos, como lograr que se mantengan allí...entonces...enseño principalmente acompañamiento...entonces yo me planteo esto, yo soy concertista, más que acompañante, yo soy biólogo, estudie en la universidad, yo tenía que ser muy eficiente en lo que hacía, por lo tanto me he especializado en dar clase de acompañamiento...yo no te voy a dar clase de solista, pero en acompañamiento yo te puedo llevar a ser un músico de sesión, que puedas tocar en un concierto que te inviten

“mira mañana hay un concierto”, yo puedo llamar a Manuel, yo no puedo pero voy a mandar a Manuel, y ¿él qué hace? Bueno, él debe estar capacitado para tocar cualquier género musical, debe estar capacitado con solvencia, debe estar capacitado para leer cualquier partitura, porque puede ser que el músico le lleve partes, pero también debe estar capacitado para tocar con oído, porque hay músicos que no tienen idea de la partitura, puedes tocar y ni siquiera sé la tonalidad, son herramientas para que por ejemplo puedas hacer solos...yo no te enseño pero te digo cosas que te pueden ayudar a armar un solo.

¿Qué espero yo de mis alumnos? Que salgan como cuatristas acompañantes, de sesión, ¿te invitaron a tocar para grabar un disco? Bueno yo puedo ir mañana...espero eso, y si están niños, espero que sean ciudadanos ejemplares. Por ejemplo, yo no tomo, ni fumo, y me cuido que mis alumnos no me vean tomar, que ellos entiendan que el músico no es como cuando tu vas a una fiesta y te dicen ¿quiere un trago de músico? No, yo no tomo...eres cuatrista tú debes tomar algo...no, no tomo nada...y dejé de hacerlo por mis alumnos, no quiero que me vean tomar, pero yo trato de involucrar a mis alumnos con otros valores...de nuevo, yo soy una guía, yo soy un referente para mis alumnos...que mis alumnos sean músicos, pero que mis alumnos sean ciudadanos, que sean personas, serias, cabales, que no digan que fueron alumnos de A.M. y se diga “no ese es un irresponsable, llegó tardísimo...cobro y después no hizo lo que iba a hacer”, no...me dices a las siete y yo estoy a un cuarto para las siete, probablemente antes, probablemente fui el día anterior para saber que esa era la dirección...no llego tarde nunca...cuando me dicen, vamos a tocar esto, pido las partituras...si no las tiene puedo tocar sin partitura, pero sino pido las partituras y cuando llego ya las estudié, las conozco...una persona cabal, musical y humanamente cabal...

E: ¿Lo que me está diciendo es que con su forma de vivir es lo que quiere que sus alumnos quieran o aprendan de usted?

A: Lo que yo pienso que es correcto...yo doy clase en el Conservatorio Juan José Landaeta...muy mal mantenido...el apoyo del conservatorio es lo mínimo necesario, yo llamo a los padres de mis alumnos al empezar el año y les digo miren el salón como está (porque yo no soy el único que da clase en ese salón), miren las paredes, miren los pisos,

no barren...yo les digo que hagamos una colecta y entre todos compremos una pintura y pintamos todo esto, y arreglemos lo que tengamos que arreglar para que sus hijos, mis alumnos, vengan acá a un sitio en donde se sientan que vinieron a un sitio limpio, arreglado, con los recursos que ofrece el conservatorio...por ejemplo...días feriados a cada rato, día libres a cada rato...yo les digo no, hay que trabajar, no se puede parar por cualquier motivo, si hay que dar las clases en mi casa las damos en mi casa, pero no vamos a dejar de trabajar, yo no te voy a enseñar a ser flojo, a que por cualquier razón tu perdiste una clase...la formación es importantísima, y yo te voy a transmitir eso en lo que yo pueda...por ejemplo, yo les enseño que la música es divertida, que la música no es aburrida, yo digo que no hay que tener esa rigidez de antes de los conservatorios, pero que la diversión no está peleada con la disciplina, al contrario, si la música es divertida habrá más disciplina, porque si tú te diviertes vas a ser más disciplinado, yo digo que eso es como una pistola, tú haces de la situación lo que quieras con la pistola, la disciplina es como un caso extremo...yo soy más motivador, uso mis técnicas para cuando no estudia o no quiere estudiar...también me pasa a mí, cuando no quiero hacer nada, que digo hay voy a estudiar un ratico historia, ay pero luego guitarra, ay pero luego lo otro, entonces ahí me disciplino, tomo esa pistola...a mis alumnos yo los llevo a ver que la música es divertida pero que hay que ser disciplinado...no permito que un alumno pierda clase, ni por feriado, eso me molesta porque ¿Qué les estamos enseñando?. Igual, si me llegan y no han estudiado no entran, así sin anestesia...yo tengo una cana por cada alumno que ha llegado y me dice que ha estudiado pero no ha estudiado (risas). Y como hago la clase tan divertida no les gusta faltar, pero eso sí, tienen que estudiar, porque si no estudian uno se da cuenta, eso es como el ejercicio, cuando tú tienes tiempo que no vas al gimnasio a los 5 o 10 días se siente, que no es lo mismo porque no trabajaste lo que debías, igual es la música, uno lo sabe. La música es la herramienta para que los niños entiendan que si se esfuerzan obtienen resultados, que si tu te esfuerzas obtendrás resultados rápido y si lo dejas no lo tienes. Pero además lo hacen con placer, porque si tú vas a trabajar o a estudiar y te diviertes lo vas a disfrutar más, lo mismo en la música, si tú te diviertes vas a tocar más, lo vas a disfrutar.

E: ¿Cómo prepara a los alumnos para un concierto?

A: Lo que pasa es que yo no doy conciertos, yo no les enseño a ser concertistas...yo les enseño acompañamiento y eso lo estamos trabajando todo el tiempo...yo los enseño con partituras, les voy enseñando con oír, con progresiones de acordes por ejemplo, de mayores a menores, que diferencien los géneros que diferencien los ritmos, a que hagan competencias, por ejemplo que uno haga un acorde y el otro diga el acorde que está haciendo el otro, al principio es un numero de acordes reducido, luego cada vez mas amplio pero terminan aprendiendo...pero fíjate, a través de un juego, para ellos es un reto...y te equivocas...pero como te equivocas, terminas tocándolo como 20 veces, a veces les digo que repitan y les cuento 1, 2, 3, 2, 2, 3, 3 y se mueren de la risa, pero es un reto para ellos y terminan haciéndolo 30 o 40 veces, entonces se divierten pero están aprendiendo...no se dan cuenta que están en un proceso de aprendizaje...y creo que esa es la mejor forma de hacerlo, sobre todo con chamos...diviértete, entonces ya lo ves cuando no hay clase de cuatro dicen nooo que fastidio, mientras que las otras clases de solfeo dicen ooo que fastidio, a la clase de cuatro sí quieren ir...pero aprenden.