

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

Psicosociología de una Orquesta Juvenil

Tesis
que para obtener el título de
Licenciada en psicología

PRESENTA:

Mariana Gómez Lvoff

Directora: Mtra. María de la Luz Javiedes Romero
Revisor: Pablo F. Fernández Christlieb

México, D.F.

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN	2
1. LA INTERACCIÓN EN UNA SOCIEDAD	7
1.1. El interaccionismo simbólico	7
1.1.1 El significado y la interacción social	
• <i>Vida en sociedades y grupos humanos</i>	
• <i>La interacción social</i>	
• <i>Objetos / La naturaleza de los objetos</i>	
• <i>El “sí mismo”, el ser humano considerado como organismo agente</i>	
• <i>El acto, la acción humana</i>	
• <i>La acción conjunta</i>	
1.1.2 Interconexión de la acción	
1.2. Otros elementos de una interacción social: orden social y modelo dramático	27
1.2.1 Expectativa social y componente moral (“el deber hacer”) implicados en la acción conjunta	
1.2.2 Comunicación y derrumbe de la interacción (comunicación eficaz vs interrumpida)	
1.2.3 El humor como recurso	
1.2.4 Elementos del modelo dramático	
1.2.5 El orden social	
1.3 Interacción y ejecución musical	36
1.3.1 El pensamiento y el lenguaje musical	
• <i>Lenguaje musical</i>	
• <i>El pensamiento musical y su origen social</i>	
1.3.2 Relaciones durante una ejecución musical	
• <i>Relaciones no tangibles durante una ejecución musical</i>	
1.3.3 La música, la psicología y la sociología	
1.4 La aproximación metodológica	47
1.4.1 Técnicas para la obtención de información, acceso y proceso de inserción	
1.4.2 Análisis de datos	
1.4.3 Población: la Orquesta Juvenil de Tlalpan	
2. LA VIDA EN EL GRUPO HUMANO ORQUESTA	58
2.1 Conformación del grupo orquesta y sus objetos	58
2.1.1 Antecedentes: La conformación de un grupo y su cultura	
2.1.2 La vida cotidiana; los placeres, intereses y el mundo de objetos de una orquesta	
2.1.2.1 <i>El objeto “música” y su significado</i>	

- La música, la emoción y la sociedad
- ¿Qué significa “la música” para quienes la practican?
- La música, ¿para qué?
- La música clásica

2.1.2.2 *El concepto del “músico” y el músico como objeto de sí*

- La concepción del músico en la sociedad
- Relación música y retribución económica en el músico (imagen/representación social del status económico del músico)
- Músico clásico. Estereotipos y ambivalencias: la formalidad y la bohemia.
- La exclusividad y divinidad en los músicos
- El concepto de “éxito” para el músico de la OJT
- Ideal del *músico* en la OJT

2.1.2.3 *El concepto / objeto “orquesta” y sus actores*

- Actores y funciones
- Subgrupos en la sociedad orquestal: clasificación de las orquestas

2.1.2.4 *“La Orquesta Juvenil de Tlalpan” como objeto de sí*

- La memoria de la orquesta
- Estética visual y sonora: sus normas como parte de la formalidad.
- Construcción del sentido de pertenencia de los miembros de la orquesta
- Sentido de pertenencia a partir de vínculos y relaciones con otros grupos

2.1.2.5 *El “director” como objeto y actor protagónico*

2.1.2.6 *Las situaciones y rituales orquestales: “ensayos y conciertos”*

2.1.2.7 *El “instrumento” musical como objeto y actor*

2.1.2.8 *Las otras miradas: el objeto “público” y las redes implicadas*

- El intercambio de placeres y la retroalimentación entre músicos y público
- La barrera ejecutante-espectador como forma de convivencia
- Red familiar...más allá de los músicos y del público, pero a partir de todos ellos

2.2 *Acción conjunta y ejecución musical conjunta* 202

- 2.2.1 ¿Cómo se genera la acción conjunta orquestal y quiénes participan en ella?
- 2.2.2 Comunicación y estructura de interacción en la acción o ejecución conjunta
- 2.2.3 Orquestando: ejecutantes y público como parte de la acción conjunta

REFLEXIONES FINALES 215

REFERENCIAS 224

APÉNDICES: 227

- Apéndice 1: Las Orquestas Juveniles 227
- Apéndice 2: Guía de entrevista 236
- Apéndice 3: Carta de presentación y propósitos del estudio 240

RESUMEN

Si bien es cierto que la práctica orquestal está llena de metáforas de vida cotidiana, ella resulta en sí misma parte de esta cotidianidad y, más que una metáfora, la orquesta resulta un claro ejemplo y un reflejo de la actividad en comunidad.

A partir de la perspectiva del interaccionismo simbólico (Mead y Blumer) y el modelo dramaturgico propuesto por Goffman, me acerqué a una pequeña comunidad orquestal en la que, a través de interacciones sociales, los agentes participantes han construido y compartido un acervo de objetos en común e interconectado intencionadamente actos derivados en acciones conjuntas características. El grupo en cuestión fue la Orquesta Juvenil de Tlalpan, enmarcado y delineado por un complejo de acciones y significados en común. Los actores: músicos instrumentistas, tres de ellos entrevistados formalmente y entre 20 y 30 más involucrados en la acción y en el quehacer orquestal.

La forma de aproximarme a la vida de este grupo fue involucrándome en ella, primero como observadora y como ejecutante, participando durante aproximadamente un año con un instrumento y en la ejecución orquestal por momentos. A partir de la implementación de recursos técnicos como la observación participante y las entrevistas en profundidad comencé un acercamiento encaminado a conocer el significado de los objetos que han circundado el mundo de los participantes a través de sus propias historias y palabras y a través de su quehacer cotidiano y formas de relacionarse en los escenarios que involucran la práctica orquestal. Durante el proceso se presentaron situaciones o eventualidades no programadas que exigieron nuevas formas de ensamblar sus actos. Los escenarios en los que se realizó la práctica musical conjunta implicaron a todo aquél presente. Tanto músicos como espectadores formaron parte de la ejecución, de la situación y de la escena.

En síntesis, el acercamiento partió de una forma global de mirar una sociedad, de una manera general de contemplar un grupo orquestal para llegar a particularizar y profundizar en el quehacer, en las acciones específicas, en las estrategias creadas, en las palabras, objetos y significados del grupo de la Orquesta Juvenil de Tlalpan.

“Quien genera belleza tocando armonía musical, empieza a conocer lo que es la armonía esencial, la armonía humana.”

(Abreu, como se citó en Arvelo, 2004, min. 4:31 – 4:43)

INTRODUCCIÓN

Podría plantear el acercamiento y conocimiento de la Orquesta Juvenil de Tlalpan como un intento de ubicar y analizar componentes que caracterizan el comportamiento del grupo orquestal como una pequeña sociedad. Sin embargo, este camino trazado fue más allá de buscar y encontrar analogías entre la forma de vida de este grupo y la de una sociedad generalizada. Si bien es cierto que la práctica orquestal está llena de metáforas de vida cotidiana, ella resulta en sí misma parte de esta cotidianidad y, más que una metáfora, la orquesta resulta un claro ejemplo y un reflejo de la actividad en comunidad.

La perspectiva teórica que tomé como punto de partida fue la del interaccionismo simbólico que contempla a la sociedad humana como un proceso social en el que las personas se ven obligadas a crear acciones conjuntas para resolver las situaciones que afrontan. Tomando en cuenta este enfoque, en el que el término sociedad se emplea para hablar de la vida en grupo, me acerqué a esta pequeña comunidad en la que, a través de interacciones sociales, los agentes participantes han construido visiones de sus objetos a partir de sus representaciones sociales, han compartido un acervo de objetos en común e interconectado intencionadamente actos derivados en acciones conjuntas características.

El modelo dramaturgico propuesto por Goffman resultó una dimensión factible y fungió como un segundo punto de partida, ya que en la dinámica orquestal se han dado, análogamente al arte teatral, interacciones cara a cara, encuentros, actuaciones, audiencias, papeles y rutinas, relaciones y roles sociales.

A partir de estos encuentros y alrededor de la acción conjunta, que en este caso se hizo evidente en la ejecución musical simultánea y sincronizada, se establecieron patrones, formas de convivencia, se crearon conflictos, formas de solucionarlos, se aplicaron sanciones o correctivos, se practicaron rituales, se crearon modelos recurrentes y normas sociales como parte de un orden social que delineó su quehacer.

En este caso, el grupo en cuestión fue la Orquesta Juvenil de Tlalpan, enmarcado

y delineado por un complejo de acciones y significados en común y que, al tener aislamientos ocasionales, un rincón y un lenguaje propios, placeres y costumbres compartidos, construyó una subcultura propia. Los actores: músicos instrumentistas de la Orquesta Juvenil de Tlalpan, tres de ellos entrevistados formalmente y entre 20 y 30 más involucrados en la acción y en el quehacer orquestal.

La forma de aproximarme a la vida de este grupo fue involucrándome en ella, primero como observadora y como ejecutante, participando con un instrumento y en la ejecución orquestal por momentos. Metodológicamente estaríamos hablando de una investigación de tipo cualitativo en la que implementé recursos técnicos como la observación participante, es decir, mi propia mirada desde mi papel de músico, interactuando y relacionándome con los demás participantes durante aproximadamente 1 año.

El tiempo que permanecí en la orquesta me permitió convivir con los músicos en una relación de iguales y además de las pláticas informales, sentí la necesidad de profundizar en la narrativa de los propios músicos. Por lo mismo utilicé, como segundo recurso, las entrevistas en profundidad a tres de los integrantes de la orquesta, es decir, la mirada y sentir de los otros músicos puesta en palabras. La guía de entrevista fue elaborada de tal manera que los instrumentistas compartieran y expusieran en palabras el significado que la práctica orquestal tiene para ellos. Las entrevistas también fueron estructuradas de forma que contemplaran ciertas categorías analíticas que fungieron como ángulos de visión de esta vida en grupo. Tales fueron la relación de los participantes con su instrumento, su relación con la música, la concepción que tienen de sí mismos y del ser músico, el significado del concepto orquesta, la representación de la figura de un director, su relación con el público y con otros grupos externos mas no ajenos a ellos (relaciones familiares, amistades, relaciones institucionales, etcétera), entre otros puntos que surgieron de forma espontánea y natural durante las pláticas.

De esta manera comencé un acercamiento encaminado a conocer el significado de los objetos que han circundado el mundo de los participantes a través de sus propias historias y palabras y a través de su quehacer cotidiano en los escenarios que involucran la práctica orquestal, es decir, lugares comunes como el escenario de ensayos (la Casa de la Cultura de Tlalpan), salas de concierto (como la misma casa de cultura y la sala Hermilo Novelo del Centro Cultural Ollin Yoliztli), entre otros.

Considerando la ejecución musical conjunta como la situación por excelencia llevada a cabo en estos escenarios, traté de abordar las relaciones sociales dadas entre

los distintos actores (músicos, director, público) en estos momentos únicos, mas no exclusivos, en los que se recurrió a gestos, códigos y lenguajes muy particulares con la intención de crear una acción en conjunto. Resultó imposible estudiar a la orquesta sin considerarla desde su totalidad, vista como una colectividad que realiza una acción conjunta, ejecutando, viviendo, siendo, formando, haciendo una vida en grupo, un modo de vida, una esencia, una forma de ser, de actuar, de concebirse, así como de significar objetos y situaciones, un ensayo, una presentación; significar agentes: directores, espectadores, músicos, compañeros; significar sonidos, instrumentos, aplausos, errores, pasiones y actitudes.

A partir de la experiencia hubo aspectos muy esperados que cumplieron y confirmaron ciertas concepciones y representaciones sociales estereotípicas, aunque, de igual forma, se presentaron otros fuera de estas expectativas.

Si bien la figura de un director de cualquier orquesta es fuerte y trascendente, en este caso resultó, además de protagónica, fuertemente vinculada a la esencia, personalidad y prestigio de la orquesta. Se pudo observar cómo la salida del director tuvo un fuerte impacto en la dinámica, las normas y el orden social de la agrupación.

Por otro lado, el instrumento musical se convirtió claramente en un actor principal y criterio de la subdivisión de grupos. La pelea y competencia entre instrumentistas por el lugar privilegiado, algo recurrente en cualquier tipo de orquesta, tanto a nivel profesional como juvenil, pareció no darse de manera importante en la Orquesta Juvenil de Tlalpan. En ella, a pesar de haber algunos grupos marcados, en general se generó un ambiente de convivencia y armonía en conjunto, según los comentarios de quienes participaron en ella. En caso de presentarse conflictos personales y grupales al interior del ensamble, estas diferencias y dificultades se disolvieron a la hora de tocar: el que suena no es la persona tocando, sino el instrumento, el instrumentista y el fragmento que acompaña y que se interpreta en conjunto.

En cuanto a los subgrupos, saltó a la vista un pequeño círculo de participantes en el que se centró la imagen y visión de la orquesta, al que se le denominó *el núcleo*, conformado por ejecutantes con características de prestigio y status muy particulares y con una serie de objetos compartidos que los identificaron a pesar de sus muchas diferencias.

Particularmente en este sector, el músico apareció como un concepto en construcción vinculado a lo diferente, a lo excepcional, a la locura, a algo fuera de lo

común. No sólo fue la concepción del concepto mismo la que se evidenció en construcción, sino la propia identidad de los instrumentistas y la constitución de un *self* vinculado a esta categoría y etiquetación.

La idea de la música pareció tener también un denominador común vinculado a lo espiritual, a lo no humano, a lo divino, resultando ser un término difícil de definir y cuyas descripciones se enmarcaron en expresiones y palabras referentes a lo emocional y afectivo.

A diferencia de una orquesta profesional, la práctica de la orquesta juvenil no se ha vinculado a retribuciones económicas y la concepción del éxito y de lo profesional ha diferido de manera importante. El éxito y el pago simbólico se vincularon tanto al progreso personal como al estatus de la orquesta en comparación a otras semejantes, sin dejar a un lado el reconocimiento del público.

Las situaciones en que se congregaron los participantes se vivenciaron de formas similares. Mientras que un ensayo resultó un encuentro más allá del quehacer musical, un concierto se vivió desde una temporalidad musical muy particular, muy ajena a lo que comúnmente llamamos tiempo como algo mensurable y consensuado. En estas situaciones se dio un constante juego entre lo formal y lo informal. Tomando como referencia lo profesional se exigió el seguimiento de estas normas pero también se adaptaron a la ocasión, en la que las informalidades se convirtieron en formas protocolarias y frecuentes.

Durante el proceso de elaboración de la ejecución o acción conjunta, la conservación de la esencia e identidad orquestal, inminentemente se presentaron situaciones o eventualidades no programadas o desconocidas. Un evento clave fue la partida del director base, cuya salida implicó y exigió algún tipo de acción conjunta nunca antes experimentada por quienes la habían llevado a cabo durante mucho tiempo, de modo que se vieran obligados a encontrar la manera de ensamblar sus actos de una forma distinta a la acostumbrada. Los escenarios en los que se realizó la práctica musical conjunta implicaron a todo aquél presente. Tanto músicos como espectadores formaron parte de la ejecución, de la situación y de la escena.

En síntesis, el acercamiento partió de una forma global de mirar una sociedad, de una manera general de contemplar un grupo orquestal para llegar a particularizar y profundizar en el quehacer, en las acciones específicas, en las palabras, objetos y significados del grupo de la Orquesta Juvenil de Tlalpan.

Todo esto se desarrolló a lo largo de un capitulado que consistió, en primera

instancia, en presentar los componentes y elementos de las interacciones dadas en una sociedad, así como la aproximación metodológica que dio estructura al trabajo (capítulo uno); en un segundo capítulo se ahondó en la vida de este grupo humano orquestal, la historia y el contexto de Orquesta Juvenil de Tlalpan en particular, en su conformación y su cultura a través de una gama de objetos compartidos, así como en la forma en que todos los actores involucrados se comunicaron y participaron en la creación de una acción y una ejecución musical conjunta. En apéndices se ubicaron la historia del programa de Coros y Orquestas Juveniles del país y de la Ciudad de México, la guía de entrevista y la carta de presentación y propósitos del estudio destinada a quienes colaboraron en esta experiencia.

1. LA INTERACCIÓN EN UNA SOCIEDAD

En palabras de Blumer (1969/1982), el interaccionismo simbólico conduce al desarrollo de un esquema analítico muy característico de la sociedad y del comportamiento humano. En este apartado, a través de la perspectiva teórica del interaccionismo simbólico, pretendo hacer una descripción de la interacción que se da en la sociedad en general, de manera que posteriormente pueda particularizar este análisis a la situación orquesta y a la interacción dada entre sus miembros y otros participantes. Esto último con la intención de regresar el análisis de una microsociedad como ejemplo claro de la dinámica dada en cualquier tipo de sociedad.

1.1. El interaccionismo simbólico

Este enfoque surge como un intento de bosquejar una descripción (para llegar a una posible comprensión) de la sociedad humana. Lo que lo distinguió del resto de los enfoques psicológicos y sociales del momento en que surgió, fue la forma de abordar y analizar el comportamiento de la sociedad humana. George H. Mead, considerado el padre del interaccionismo simbólico, vio a la sociedad humana como un proceso social en el que las personas se ven obligadas a crear acciones conjuntas para resolver y encarar las situaciones que afrontan, ordenando sus actos conforme a los ajenos. Cada participante empieza por interpretar los actos de los demás y, a su vez, les indica el modo en que ellos deben responder y actuar. Las acciones conjuntas delinean una trayectoria y se elaboran mediante un proceso de interpretación y definición (que se discutirá más adelante). Normalmente, el curso de una acción conjunta se moldea de antemano al emerger de los participantes una identificación común del mismo, lo que contribuye a la regularidad, constancia, estabilidad y reiteración de la acción. En el camino, cualquier acción (individual y conjunta) puede encontrarse y tropezar con obstáculos o no contar con vías predeterminadas para su realización, de forma que se elaboran nuevas líneas a seguir. La vida cotidiana es visualizada siempre desde las acciones, contemplando a la sociedad misma como una acción, en constante movimiento. (Blumer, 1969/1982)

A partir de Mead, otros autores retomaron la perspectiva teórica del interaccionismo simbólico. Herbert Blumer fue uno de ellos y su postura ante esta forma de ver a la sociedad servirá como punto de partida de este estudio. Retomando el enfoque de

George H. Mead, Blumer (1969/1982) define a la sociedad como un conjunto de individuos interactuando entre sí, en donde las actividades de cada uno de ellos se dan en respuesta o en relación a las actividades de los demás. Blumer (1969/1982) parte de los conceptos base que Mead elaboró y utilizó para entender el proceso implicado en este esquema de sociedad, adaptándolos según su postura. Estos conceptos se irán presentando de manera que las perspectivas de ambos autores sean consideradas.

A través de tres premisas, Blumer (1969/1982) señala que el interaccionismo simbólico conduce al desarrollo de este esquema analítico, característico de la sociedad y del comportamiento humano. Las tres premisas las presento contestando a las siguientes preguntas: ¿Cómo, por qué y hacia dónde orienta sus actos el ser humano? ¿Cómo surge el significado? ¿Qué curso siguen los significados?

¿Cómo, por qué y hacia dónde orienta sus actos el ser humano?

Primera premisa:

El ser humano orienta sus actos hacia las cosas que le significan, en función de lo que las cosas significan para él. Las cosas para Blumer, son lo que Mead denominó *objetos*. Como *cosas*, Blumer (1969/1982) entiende todo lo que una persona percibe en su mundo (otras personas, categorías de seres humanos (ejemplo: amigos, enemigos), instituciones, ideales, actividades ajenas (órdenes, peticiones), situaciones de la vida cotidiana, etc.), concepto que se retomará posteriormente. El significado es tomado en el interaccionismo simbólico como un factor determinante, siempre en constante reconstrucción y con un papel fundamental en la formación del comportamiento.

¿Cómo surge el significado?

Segunda premisa:

El significado surge como consecuencia de la interacción social que cada quien mantiene con los demás (con el otro). El significado en el interaccionismo simbólico no se toma como parte inherente de las cosas, sino como consecuencia de un proceso. “El significado [de una cosa] (...) es el resultado de las distintas formas en que otras personas actúan hacia ella en relación con esa cosa. Los actos de los demás producen el efecto de definirle la cosa a esa persona.” (Blumer, 1969/1982, p. 4) De ahí que se tome el significado como un producto social, ya que los demás intervienen en el proceso de

formación.

¿Qué curso siguen los significados?

Tercera premisa:

Los significados se manipulan mediante un proceso interpretativo. Pueden permanecer o cambiar, según nos enfrentamos a las cosas que hallamos en nuestro camino y según la forma en que las interpretamos y reinterpretamos. Los demás (considerados también *objetos*), tendrán una influencia primordial en este proceso. (Blumer, 1969/1982)

Tomando en cuenta que los actos se orientan hacia lo que nos significa y que el significado surge como consecuencia de la interacción social, trataré de profundizar más en la relación de estos dos conceptos.

1.1.1 El significado y la interacción social

El contexto de la formación de significados es la interacción social (se da al mismo tiempo). A través de ésta puede deducirse el significado que se le esté otorgando a las cosas. La deducción de los significados durante un acto (siendo que el acto mismo adquiere un significado propio), implica un proceso interpretativo y no la utilización de significados ya establecidos. Éstos se pueden manipular y modificar en las distintas situaciones y dependen de la dirección que se le quiera dar al acto. Al mismo tiempo, la dirección elegida dependerá también del significado que se le pretende dar al acto en cuestión.

Al tratarse de un proceso, las personas son consideradas agentes que van a pasar por dos etapas:

En primer lugar, el agente se va a indicar a sí mismo cuáles son las cosas hacia las cuales se van a dirigir sus actos, es decir, cuáles son las cosas que le significan. Esta indicación, a pesar de darse en una persona (individualmente), no va a dejar su componente social, va a implicar también un *proceso social interiorizado*, ya que el agente interactúa consigo mismo. (Posteriormente veremos que en cada persona hay un *sí mismo* con el cual interactuamos.) Esta interacción va a implicar una comunicación con nosotros mismos al estar eligiendo y señalándonos las

cosas que nos significan.

Por otro lado, y como parte del proceso interpretativo, los significados podrán ser manipulados dependiendo de la situación en la que se encuentre inmersa la persona y de la dirección de su acto. Como ya dijimos, la interpretación no es una mera aplicación de significados ya establecidos. “Los significados desempeñan su papel en el acto a través de un proceso de auto-interacción.” (Blumer, 1969/1982, p. 4)

Como representación de la manera en que el interaccionismo simbólico contempla a la sociedad y al comportamiento humano, Blumer (1969/1982) plantea sus denominadas *imágenes radicales*, conceptos que se basan en los que anteriormente propuso Mead y que por ser de utilidad en este estudio, considero importantes de revisar:

- Vida en sociedades y grupos humanos (en este caso, la orquesta como una sociedad y un grupo humano)
 - La interacción social (entre los miembros y en los miembros de la orquesta)
 - Objetos / La naturaleza de los objetos (los objetos en común y su significado compartido en los miembros de una orquesta (como las señales, los gestos, la música)).
 - El “sí mismo”, el ser humano considerado como organismo agente (los instrumentistas y quienes participan en la situación orquesta como agentes)
 - El acto, la acción humana (procesos interpretativos en la interacción en una comunidad (orquesta), entre individuos y en la autointeracción que se da en ellos).
 - La acción conjunta (la interconexión de la acción: la ejecución musical conjunta como una acción conjunta, no fragmentada en la ejecución (acto) de cada individuo.)
-
- *Vida en sociedades y grupos humanos*

“...la sociedad es un ser psíquico que posee una manera especial de pensar, de sentir, de actuar, diferente de aquélla que es propia de los individuos que la componen...” (Tarde, 1901/1986, p. 61)

Gabriel Tarde menciona que “...la misma existencia de la sociedad, que implica la

asunción de unos mismos ideales, valores y normas por todos los individuos componentes, sólo es posible por la comunicación simbólica entre los individuos”. (Tarde, 1901/1986, p. 18) Aunque, como veremos más adelante, esta asunción no sea una simple aceptación, sino que implica todo un proceso de re-significación, re-interpretación y re-definición.

Blumer (1969/1982) planteó que para analizar una sociedad empíricamente, tiene que considerarse a la sociedad como una acción. Muchos de los esquemas que se han utilizado para analizar sociedades son de carácter conceptual, pero se derivan de un complejo de actividades que constituyen la vida en grupo. Como ejemplo de estos esquemas conceptuales menciona a la cultura, cuyas normas, reglas, costumbres y demás componentes, son derivados de lo que las personas *hacen* (acciones). Otro de los esquemas conceptuales que se utiliza con frecuencia es la estructura social, cuyos aspectos como el status, las funciones, la autoridad o el prestigio, se refieren a un tipo de relación entre los individuos derivada de la manera en que actúan recíprocamente.

La única manera de abordar estos esquemas conceptuales, como la estructura social, será incluyendo y profundizando en las relaciones y en las acciones que se dan de manera recíproca entre los miembros del grupo humano en cuestión (en este caso, la orquesta), ya que de lo contrario se estaría dejando a un lado este componente fundamental del interaccionismo que es la sociedad como acción:

“Uno de los principios fundamentales del interaccionismo simbólico es que todo esquema de sociedad humana empíricamente enfocada, sea cual fuera el origen, debe respetar el hecho de que, en primera y última instancia, la sociedad se compone de personas involucradas en la acción. Para que un esquema sea empíricamente válido tiene que ser consecuente con la índole de la acción social de los seres humanos.” (Blumer, 1969/1982, p. 5)

- *La interacción social*

A partir de la interacción social y de los significados que de ella parten, surge la idea de la interacción simbólica. “La interacción simbólica abarca toda la gama de formas genéricas de asociación comprendiendo por igual relaciones como cooperación, conflicto, dominación, explotación, consenso, discrepancia, identificación íntima, indiferencia hacia el prójimo...etcétera.”. (Blumer, 1969/1982, p. 50) Como vimos

anteriormente, en resumidas cuentas, la interacción simbólica implica dos procesos: la interpretación y la definición. En ella se interpretan gestos recíprocos a partir de los cuales actuamos basándonos en el significado que por la interpretación extraemos. (gesto → interpretación → significado → acto). La interpretación es de cierta forma descubrir el significado de lo que los demás hacen, de sus acciones (comentarios, actos, conductas, etcétera.). La definición, por otro lado, implica la transmisión de indicaciones a otras personas sobre cómo se debe actuar en consecuencia. (Blumer, 1969/1982) De esta forma, la asociación entre las personas, implica un constante interpretar y definir a otros lo que deben hacer, orientándose mutua y constantemente. Los actos de unos se acomodan a los de otros y de esta forma orientan a los demás. La interacción, aunque sea parte de un contexto, no puede reducirse a ser un simple medio o ámbito, por implicar todo un proceso. Quienes interactúan, elaboran una línea de conducta a través de la constante interpretación de las líneas de acción de otros, contemplando y tomando en cuenta éstas, de modo que en ocasiones reorganizan sus intenciones, planes, actitudes a partir de esta interpretación y acoplamiento.

Una *situación* se conforma a través de los actos de quienes están implicados en un momento (tiempo, espacio) con características específicas. En esta situación van a surgir las normas, los valores, los preceptos de un grupo, que únicamente se conservan a través de una constante definición e interpretación (interacción), a través de enjuiciar y juzgar si son adecuadas o no. Los factores, tanto psicológicos (afectivos, emocionales) como sociológicos (organización social, status, etc.) son manipulados a lo largo del proceso de interpretación (sin ser, como bien dijimos, la causa misma del comportamiento). Debido a la interacción, la vida en grupo se vuelve un proceso constante e incesante en donde continuamente se encajan (o de menos se intentan encajar) las líneas de acción de todos quienes participan en ella. A través del doble proceso (interpretación-definición) se van a transformar o preservar (sustentar, reafirmar) pautas establecidas de conducta individual y colectiva. Estas pautas sólo pueden conservarse si se mantienen los mismos esquemas de interpretación, mientras que éstos se mantienen al ser constantemente confirmados por los actos de definición de los demás. Las pautas no se conservan por sí solas, sino que su continuidad se debe a una constante definición y redefinición. (Blumer, 1969/1982)

Sólo en el caso de que las definiciones de los demás cambien, se desbaratarán las interpretaciones, lo que impide que se sostengan estas pautas. De ahí que la interacción

simbólica, donde las interpretaciones dependen de las definiciones ajenas, sea parte de la transformación de las formas de actividad conjunta de un grupo. La redefinición constante se dará en la relación entre quienes forman el grupo y de igual medida entre éstos y sus adversarios (entre quienes lo conforman y quienes no). Igualmente se da en las discusiones colectivas (de ahí que estas discusiones sean la base para la continuidad y la vida de un grupo), así como necesariamente en el tratamiento de problemas (inevitables en cualquier agrupación). La interacción contempla formas de relacionarse, formas de vivir y resolver conflictos y formas de comunicación. La interacción tiene, entonces, un carácter formativo, ya que de ésta surgen nuevos objetos, nuevas formas, conceptos, relaciones, patrones, etc; la vida en grupo resulta un proceso en constante desarrollo y no únicamente el resultado de estructuras sociales o psicológicas. (Blumer, 1969/1982)

Retomando uno de los primeros y más profundos análisis del interaccionismo social propuesto por George Herbert Mead, veremos que existen dos formas o niveles de interacción social: la interacción no simbólica y la interacción simbólica

En la interacción no simbólica se responde a un acto de manera refleja, sin implicar una interpretación. Aunque personalmente creo que difícilmente se puede dar este tipo de interacción en una sociedad humana, cuya característica principal y lo que la hace ser es la utilización constante de signos, símbolos y significados. En la interacción simbólica se responde a un acto o a un gesto a través de la interpretación de su significado. (Blumer, 1969/1982) Resulta un proceso que más detalladamente se da de la siguiente forma:

- Primeramente hay una exposición de gestos, los cuales pueden ser órdenes, ruegos, gestos propiamente dichos (movimientos gestuales), etcétera, por parte de un emisor.
- Los gestos van a dar al receptor una idea de la intención y del propósito del futuro acto del emisor. A la vez, estos mismos gestos van a proyectar lo que el emisor desea que el otro haga.
- El receptor va a organizar su respuesta con base en el significado que para él tuvieron los gestos del emisor.

Cuando el significado que se le confiere a los gestos coincide en la interpretación de

ambos actores (emisor y receptor), se puede hablar de una comunicación y por lo tanto de una comprensión. Es gracias a este proceso de interpretaciones que se podrá llegar a la comprensión de los actos ajenos. Y de este proceso también va a surgir lo que Blumer llama una *acción conjunta*, la cual se deriva de la coordinación de ambas etapas: cuando los gestos indican lo que ha de hacer la persona a la que van dirigidos, y cuando indican lo que la persona que los hace pretende realizar a continuación. (Blumer, 1969/1982)

La acción conjunta, que posteriormente revisaremos más detalladamente, puede entenderse como un proceso de comunicación, ya que si hay algún malentendido en alguna de las indicaciones, la acción conjunta se puede ver bloqueada, no lográndose la comunicación. Para que esta última pueda darse, es decir, para que la interacción sea eficaz, tendrá que haber una *mutua asunción de papeles* por parte de los actores. (Blumer, 1969/1982)

La interacción social simbólica se evidencia en del comportamiento orquestal, ya por tratarse de una acción conjunta por excelencia (no vista como la suma de los actos individuales), en donde necesariamente tendrá que haber comunicación entre los miembros y una constante interpretación del significado de una gran cantidad y variedad de gestos entre sus los participantes (ejecutantes, director, público, etc.)

- *Objetos / La naturaleza de los objetos*

Blumer expone en su escrito que Mead consideró a los objetos como creaciones humanas y por lo mismo carentes de vida propia. Señaló que el significado de cada objeto se lo otorgamos nosotros. Vivimos en un mundo de objetos y nuestras actividades giran alrededor de ellos, mientras que su significado y su naturaleza dependen de la orientación y acción de las personas en torno a ellos. Al objeto, Mead lo definió como “todo aquello que se puede señalar o a lo cual puede hacerse referencia”. (Mead, como se citó en Blumer, 1969/1982, p. 50) Blumer (1969/1982) adoptó esta definición agregando la idea de que una *cosa* (dicho de otra forma) es aquello que puede indicarse. Los objetos para Mead pueden ser físicos o imaginarios, naturales o artificiales, materiales o abstractos (conceptos), animados o inanimados, inclusivos (tipo de personas, ejemplo: políticos, músicos) o restringidos a una persona concreta, definidos o vagos (doctrinas filosóficas). Blumer (1969/1982), por su parte, los cataloga como físicos, sociales o abstractos, sin embargo su valor y su naturaleza dependen del

significado que encierran para la persona que, antes que cualquier cosa, lo considera parte de su mundo. Siguiendo la línea de Mead, podemos hablar de algunos componentes o características del objeto: su naturaleza, su significado, su origen y permanencia (formación o transformación), su rol y su relación con las personas en su vida personal y de grupo, y la relación con las acciones del ser humano.

La naturaleza del objeto se constituye por el significado que éste encierra para quienes lo consideran objeto. Este significado no es intrínseco del mismo, sino que, retomando la noción de Mead (Blumer, 1969/1982), depende de la forma en que una persona actúa con respecto a él. Por lo tanto, Blumer (1969/1982) considera que el significado va a determinar la forma en que el individuo ve al objeto; ver implica hablar de y actuar con respecto a él. La forma de considerar a los objetos que nos rodean puede cambiar de un individuo a otro, por lo que un mismo objeto puede tener distintos significados a la vez, dados por diferentes personas. La historia, la vida, el contexto de cada individuo son la razón de estas diferencias. Incluso a lo largo de la vida, una misma persona puede cambiar la perspectiva desde la que mira a un objeto, y el significado cambia a lo largo del tiempo.

Pero a pesar de parecer un producto individual, por darse de distinta forma en cada persona, al momento de significar o resignificar, los demás y el *sí mismo* nunca dejan de tomar parte. Entonces el significado, evidentemente, es considerado como un producto social. Por lo mismo, el origen de los *objetos*, como objetos con significado construido, es de carácter social. (Blumer, 1969/1982) La manera en que otras personas a nuestro alrededor definen los objetos circundantes, inevitablemente forma parte de este proceso, pero únicamente a partir de la interacción, es decir, a través de las indicaciones dadas. La transmisión, la formación, el sustento y el aprendizaje de los objetos en una sociedad implicarán necesariamente un proceso de definición/indicación e interpretación (un proceso social).

“...los objetos (todos los objetos) son productos sociales puesto que se forman y transforman en virtud del proceso de definición que se desarrolla en el seno de la interacción social.” (Blumer, 1969/1982, p. 51) Las personas, por otro lado, actúan (o al menos se disponen a actuar) respecto a los objetos en función del significado que tienen para ellas. Desde el punto de vista del interaccionismo simbólico, la vida de un grupo humano es un proceso a través del cual los objetos se van creando, afirmando,

transformando y desechando. Cualquier cambio dado en el mundo de objetos de las personas, influirá en su vida y en sus actos, así como en la vida y actos ajenos. Las personas vivimos en un mundo de objetos, objetos con significado (por haber sido significados y entonces ser significativos). Estos significados se elaboran a través del mismo proceso de interacción (que implica la interpretación y la definición) y, consecuentemente, el mundo en el que vivimos es el producto de un proceso social. Por lo mismo, cada grupo desarrolla un mundo distinto, con objetos distintos o con significados diferentes. La forma de organizarse dependerá de estos objetos; este mundo de objetos representa la organización de las acciones de quienes forman parte de él.

Bien sabemos que se dan casos (y no pocos) en que dos o más personas coinciden en la forma de ver un objeto, compartiendo, hasta cierto punto, un significado. El objeto adquiere entonces la característica de ser un objeto común, producto de un proceso de indicaciones mutuas. Es claro cómo cualquier tipo de organización actúa y se desenvuelve en función de un objeto en común, con un significado compartido. A partir de este significado, no sólo se va a actuar y a responder, sino que se va a planificar, organizar, trazar un plan de acción, pensar, reflexionar, inspeccionar, meditar respecto a los objetos del entorno. (Blumer, 1969/1982) Gabriel Tarde menciona que “La predisposición de estos elementos [los elementos mínimos de lo social en individuos] para vincularse entre sí y formar individualidades activas socialmente es la unidad, identidad existente entre todos los individuos de un grupo (...); ello se debe al fondo común subyacente en las conciencias individuales.” (Tarde, 1901/1986, p. 26)

Las indicaciones mutuas implicadas en una organización o grupo humano, no podrían darse sin un espacio compartido. La naturaleza misma de este espacio dependerá de este significado compartido que para estas personas en cuestión encierran los objetos que lo componen. Únicamente al haber significados en común es que se puede hablar de un entorno (un mundo), ya que un simple espacio físico común no implica necesariamente una comunidad de significados compartidos.

Consideraría importante agregar, además del espacio en común, lo que menciona Denise Jodelet (2002) acerca de la importancia del no-espacio en común que lo envuelve, aquél que no le pertenece al grupo, los espacios ajenos, los grupos externos que ahí conviven, como parte de la construcción de significados, de unidad e identidad grupal. Esto tomado desde la teoría de la categorización social de Tajfel. (como se citó en Rodríguez,

2003)

Es importante destacar la libertad que las personas tienen para revisar y considerar sus líneas de acción de modo que puedan trazar nuevas con respecto a los objetos. El significado de estos objetos no es estático ni permanente, por lo que habría y hay siempre una posibilidad de cambio y transformación en la vida de los grupos humanos. Blumer (1969/1982) expone que “...para entender los actos de las personas, es necesario conocer los objetos que componen su mundo...” (p. 9) Retomando el pensamiento de Mead comenta que “para conocer y comprender la vida de un grupo es necesario determinar su mundo de objetos, y esta determinación debe hacerse en función de los significados que aquéllos poseen para los miembros del grupo”. (p. 51)

Ésta es la razón del estudio y de la metodología a utilizar; el conocimiento y la comprensión del grupo en cuestión implica determinar y conocer (o al menos acercarse a) los objetos que componen y los que no componen su mundo, el mundo de los músicos, el mundo de la orquesta, la orquesta como objeto mismo, la música y los músicos como objetos, ya que cada persona es objeto de sí misma, se interpreta y se define.

- *El “sí mismo” / el ser humano considerado como organismo agente*

Vital para la concepción del ser humano como agente, Mead se refiere al *sí mismo*. A diferencia de cualquier estructura psicológica (como el *yo*), al *sí mismo* lo consideró como un proceso por sí solo, que funciona en el ser humano como un mecanismo de interacción consigo mismo. No se considera un cuerpo organizado de motivos, actitudes o una estructura de normas y valores interiorizados, sino que actúa sobre sí mismo y se responde a sí mismo. Por esto es que una persona, desde un visor del interaccionismo simbólico, es un objeto para sí misma: se percibe, se hace indicaciones, actúa consigo misma, se comunica. “...el individuo puede convertirse en el objeto de su propia acción”. (Mead, como se citó en Blumer, 1969/1982, p. 46) De esta forma el ser humano actúa en relación con su mundo, se puede confrontar con él, interpretando lo que se le presenta y planificando su acción a partir de esta interpretación.

Retomando el concepto del *sí mismo*, Blumer (1969/1982) considera al ser humano como organismo agente por el hecho de poder ser él mismo un objeto para sí mismo. Un

objeto más a considerar en sus propios actos y en su relación con los demás. Además de interactuar con los otros miembros (objetos) de su comunidad, este proceso de indicación-interpretación también se dará consigo mismo. Y naturalmente este auto-objeto va a ser un producto de la interacción social con otros, quienes lo van definir y van a influir en la auto-definición. El individuo, como agente, tendrá que encontrar la forma de verse a sí mismo desde afuera, cambiando de perspectiva. Los ojos de los demás van a fungir como plataforma para lograr esta visión; tratará de ponerse en el lugar del otro, depositando su mirada en la de los demás, de forma que sea capaz de observarse en y a través de sus propios actos.

- *El acto, la acción humana*

Es dirigido y elaborado por el *sí mismo*. Mead (como se citó en Blumer, 1969/1982) habló del acto y de la acción humana. A diferencia de la mayoría de las posturas psicológicas o sociológicas, Mead no consideró el acto como un producto elaborado a partir de factores determinados influyentes en estructuras psicológicas. La acción (o acto) se forma a través de un proceso de interacción del ser humano consigo mismo. Éste se formula indicaciones y las interpreta de manera que entonces pueda trazar y conjuntar una línea de acción. Antes de actuar, determina lo que desea, se fija metas, planea de antemano líneas de comportamiento, interpreta y pone atención en las acciones de los demás, asumiendo su propia situación, etc.

Podemos decir que el acto humano es dirigido o elaborado por el *sí mismo*. En la elaboración del acto pueden cometerse errores; hay veces que no se advierten ciertas cosas, otras en que se malinterpretan, etc. El *sí mismo* es quien toma en cuenta ciertos aspectos para elaborar los actos. Las indicaciones que nos hacemos a nosotros mismos (a través del *sí mismo*) toman en cuenta nuestros deseos, sentimientos, metas, acciones, expectativas y exigencias ajenas, normas y reglas del grupo, roles, la situación en la que nos encontramos (o de la que formamos parte constantemente), conceptos sobre nosotros mismos, recuerdos, el pasado, acciones previas, nuestra pre-concepción de ciertas líneas de conducta, etc. A partir de la manera de asumir todas estas cuestiones es que se organizan y seleccionan nuestras líneas de acción. (Mead, como se citó en Blumer 1969/1982)

Mead (como se citó en Blumer, 1969/1982) no consideró al individuo un simple medio

o ámbito para el funcionamiento de los factores que “producen” el comportamiento. “El individuo es un organismo activo que afronta, asume y actúa con respecto a los objetos que señala.” (p. 48) Para Mead, “la acción es una de conducta elaborada por el actor, y no una respuesta prefigurada de su organización personal.” (como se citó en Blumer, 1969/1982, p. 48) El acto o la acción humana, como la llama Blumer, tiene como componente esencial esta autointeracción, un proceso en muchas ocasiones ignorado.

¿Cómo se da pie a una acción? ¿Qué proceso se sigue?

Para responder a esto, es necesario introducir nuevamente los procesos de interpretación e indicación. El proceso de interpretación se da al recibir una indicación para generar una línea de acción; se consideran *las cosas* que se perciben. Las líneas de acción se generan a través de un proceso; la acción humana es *formada*, no desencadenada por ciertos factores, aunque éstos sí se tomen en cuenta al planear las líneas de acción (como ejemplo normas sociales, estatus, etc.)

¿Qué hacemos para comprender los actos ajenos?

Para esto, como habíamos comentado anteriormente, es necesario conocer cómo el otro agente define su mundo de objetos. Precisamente en este punto estaría inmersa una justificación metodológica del presente estudio y el por qué de realizar entrevistas a profundidad y observaciones participantes.

Esta perspectiva desde la que se contempla la acción humana (individualmente), también se aplica a la actividad colectiva, para actividades conjuntas en las que intervienen muchos individuos. En estos casos, los individuos buscarán que sus líneas de acción encajen en las de los demás. Se puede entonces observar un comportamiento en conjunto, una colectividad que actúa como entidad, y no sólo a través de sus individualidades. Este comportamiento colectivo también va a ser elaborado a través de un proceso interpretativo al enfrentarse a una situación en particular. En este caso, el proceso interpretativo se da de la misma forma, pero a través de las indicaciones de cada uno de los participantes entre sí, y no únicamente consigo mismo. “La acción colectiva o conjunta es el resultado de dicho proceso de interacción interpretativa”. (Blumer, 1969/1982, p. 13)

La orquesta es un claro ejemplo de una actividad en comunidad o en conjunto, y

precisamente, entre otros aspectos, se observará el comportamiento orquestal como tal y no sólo a través del comportamiento de cada uno de sus miembros. La orquesta va a lograr precisamente este sentimiento de entidad. Es posible que haya muchos individuos participando en una acción, sin embargo se necesita un componente particular para lograr que una colectividad se sienta como unidad. A este componente yo lo llamaría intención y consciencia. En definitiva este sentimiento de entidad se trata de algo meramente subjetivo, pero creo que en este tipo de acción conjunta, a diferencia de cualquier actividad hecha entre muchos, quienes la conforman e intentan crearla, son conscientes de querer y tienen la intención de crear algo en conjunto. Al ser la orquesta una ejecución en conjunto, resulta un claro ejemplo de una acción conjunta y de la interconexión de las acciones que se da en cualquier sociedad. De ahí que sea necesario ahondar en este proceso.

- *La acción conjunta*

“La vida en toda sociedad humana consiste necesariamente en un proceso ininterrumpido de ensamblaje de las actividades de sus miembros. Este complejo de continua actividad fundamenta y define a una estructura u organización.” (Blumer, 1969/1982, p. 5)

Mead utilizó el término acción social para referirse a la articulación de líneas de acción individual, no a la suma de las mismas, a lo que Blumer llamó acción conjunta por el hecho de tratarse de una acción colectiva más amplia. Según estos autores, la acción conjunta se constituye por el ensamblaje de líneas de conducta de los distintos participantes en una situación y un momento dados, sí con la intención de crear este entrelazamiento y esta articulación de actos. Necesariamente se trata de un proceso que implica la colaboración entre los individuos, e incluso un ordenamiento más elaborado, más amplio y complejo a distintos niveles, institucionales u organizacionales. De aquí también parte la organización comunitaria, basada en los distintos actos de los diversos participantes. En cualquier **sociedad** las personas se comprometen en formas de acción conjunta. Mead vio en la acción social y en las complejas redes, los componentes que distinguen a una **sociedad** y que constituyen su vida (incluso considera al acto social como su unidad fundamental). (como se citó en Blumer, 1969/1982)

Necesariamente en una acción conjunta se ven implicados patrones comunes en los

participantes, no obstante, sería inadecuado reducir un proceso tan complejo a una simple comunidad de patrones. Cada participante tiene su propia posición, su propio comportamiento y su acto individual distintivo. Además de cierta comunidad, lo importante para la elaboración de una acción conjunta, sería este entrelazamiento, no tratándose de una acción mecánica, sino de un acto más consciente en donde los individuos determinan el acto social en el que se disponen a participar e interpretando y definiendo los actos ajenos (también dispuestos a lo mismo). Aquí vuelve a aparecer el factor intencional. Después del reconocimiento de esta acción objetivo, cada individuo se orienta a sí mismo (autointeracción), interpretando los actos ajenos y obteniendo una pauta para dirigir su acción en relación a la de los demás. Los demás continúan actuando, y el individuo no deja de definir e interpretar, tratando de descubrir lo que otros hacen y lo que se disponen a hacer, formulando indicaciones sobre lo que *se debe* hacer (incluyendo a todos los participantes). (Blumer, 1969/1982)

Por todo esto, la esencia de la **sociedad** estaría ubicada en un proceso de acción incesante y no en una estructura de relaciones rígida y específica. Esto no imposibilita la formación de una estructura, pero en esta formación y en su funcionamiento, siempre estará implicada una acción y una serie de relaciones.

“Para comprender a una sociedad, hay que considerarla y captarla en función de la acción que la configura”. (Blumer, 1969/1982, p. 52) Si queremos estudiar esta acción implicada en la sociedad, en este caso la sociedad orquestal, no basta con rastrear y concentrarse en las líneas de acción de los individuos, sino en aquélla que las engloba todas, es decir en la acción conjunta que sería precisamente la esencia de una orquesta. Es por eso que las preguntas de la entrevista a profundidad tratarán de enfocarse en este tipo de acción, y por el hecho de tratarse de entrevistas individuales, la fuente de información serán también las observaciones al grupo y a su acción en conjunto.

Cada grupo o sociedad y su respectiva acción tendrán una historia y una trayectoria de fondo. Ésta última involucrará un orden, será repetitiva mientras haya un reconocimiento común por parte de quienes participan en la acción. Se le otorgará entonces una definición común, la cual funcionará como guía para los actos de cada uno de manera que se ajusten a los de los demás, y gracias a ella (a la definición común) es que podrá darse una continuidad, una rutina, regularidad y una reiteración de la acción conjunta en varias áreas de la vida en grupo, es decir, una conducta social establecida

implicada en cualquier cultura. (Blumer, 1969/1982)

Sin embargo, el curso de una acción conjunta, aun adquiriendo cierta estabilidad, no implica una certeza. Hay en ella un factor de incertidumbre, como lo hay en cualquier situación o acción de la vida en sociedad y que resulta inevitable, debido a que, a pesar de iniciarse es posible que nunca se dé como debiera o como se planificara; es posible que se interrumpa, se abandone y se transforme. Puede suceder también que la acción inicie o tenga la intención de devenir una acción conjunta (siéndolo en un inicio, al menos en su planeación), pero finalmente los participantes no formen una definición común y orienten sus actos hacia objetivos y premisas distintas. Pueden incluso presentarse cambios o variaciones en la dirección de las líneas de acción individuales y consecuentemente en la acción conjunta. Es posible que se presenten situaciones o eventualidades no programadas o desconocidas que impliquen y exijan algún tipo de acción conjunta nunca antes vivida (inexistente hasta el momento) por quienes la llevan a cabo, de modo que tengan que encontrar la manera de ensamblar sus actos de una forma distinta a la acostumbrada. En conclusión, podemos afirmar que las acciones conjuntas que componen una sociedad nunca seguirán líneas ni cursos fijos ni preestablecidos, por lo que su proceso implicará inevitablemente la incertidumbre, la contingencia y la transformación. (Blumer, 1969/1982)

¿Cómo estudiamos la acción conjunta?

Es posible y necesario estudiarla sin necesidad de fragmentarla, y es ésta una de las líneas que más me interesa. La orquesta como una colectividad que realiza *una* acción conjunta, ejecutando (una sinfonía), viviendo, siendo, formando, haciendo: una vida en grupo, un modo de vida, una forma de pensar, una forma de ser, una forma de actuar, una forma de concebirse como grupo, una forma de significar objetos: situaciones (orquesta, momento, ensayo, presentación), significar el grupo, la música, cada participante, los diversos instrumentos e instrumentistas, el director, los espectadores, el público, los aplausos, los errores, el rompimiento de reglas, las actitudes, pasiones, pasatiempos...Y es precisamente éste mi objetivo, “el estudio de una acción conjunta y de las colectividades que la practican.” (Blumer, 1969/1982, p. 13)

Toda acción conjunta, aunque se trate de una forma de acción social perfectamente conocida por todos los participantes, implica que cada caso se forme de nuevo;

necesariamente habrá un proceso de formación. (Blumer, 1969/1982) Cada uno de los participantes vuelve a nacer y a construir un nuevo momento, una nueva línea de acción que se adapte a las de los demás. Y para que este proceso y esta acción se materialicen, serán necesarios los dos pasos antes mencionados de designación (indicación) e interpretación. Cada uno de los participantes en esta acción debe orientar sus actos formando y utilizando significados.

La acción social en una sociedad humana, y principalmente en una sociedad con larga historia y muy consolidada, tiene modelos recurrentes de acción conjunta, es decir, patrones que se repiten muy frecuentemente. Por lo mismo, cada participante sabe a grandes rasgos qué esperar de los demás y qué es lo que los demás esperan que él haga, de forma que su línea de acción está definida casi de antemano. Existe un gran conocimiento de la situación y del papel del otro (una mutua asunción de papeles), compartiéndose significados comunes y prácticamente preestablecidos. A partir de estos significados se orientan las acciones y la conducta, lográndose la adaptación de unas con otras y la construcción de una acción conjunta.

Precisamente son estas formas reiterativas las que nos permiten identificar a cualquier grupo (vida en grupo), y en cierto modo, son estos patrones los que caracterizan y definen conceptos como la cultura o como el orden social. Incluso la mayoría de los esquemas sociológicos considera que cualquier sociedad humana adopta la forma de un orden de vida establecido, asumiendo reglas, valores, normas, castigos y sanciones que indican la forma en que las personas van a actuar ante situaciones específicas. Posteriormente retomaremos esta idea de orden social como elemento de cualquier interacción social. (Blumer, 1969/1982)

Sin embargo, algo que también caracteriza y define a cierta sociedad con una cierta cultura y un cierto orden social, es la manera de confrontar y solucionar problemas, y éstos nunca van a ser los mismos ni podemos considerarlos como algo preestablecido. Podría decirse que el surgimiento de conflictos es algo estable aunque cada conflicto sea de distinta índole y surge a partir del rompimiento de normas, por lo que pueden ser algo recurrente, pero nunca algo previsible. Conuerdo con Blumer (1969/1982) al decir que no hay sociedad que no se encuentre en una situación problemática en la que las normas existentes no sean suficientes o adecuadas.

Por todo esto mencionado podemos considerar que en la acción conjunta, la conducta no prescrita es igual de natural que la que no lo es. Pero, como bien dijimos, incluso en el caso de la acción conjunta reiterativa, cada caso que la integra debe formarse de nuevo. Los participantes siguen construyendo sus propias líneas de acción tomando en cuenta las demás y adaptándose a ellas (a través del doble proceso: designación e interpretación). En el caso de una acción conjunta reiterativa, emplean los mismos significados periódicos y constantes; pero aún esto sigue implicando un proceso, una reafirmación en cuanto a la designación e interpretación de los significados (no tomamos una interpretación ya dada, reinterpretamos, resignificamos, reafirmamos, etc.), y la acción conjunta se desarrolla como si se diera por primera vez. (Blumer, 1969/1982)

La **estabilidad** en cuanto a seguir ciertas normas, valores, reglas sociales que implica una conducta reiterativa en cualquier sociedad, un saber cómo comportarse tanto individualmente como en conjunto, sigue siendo resultado de una interacción social, ya que cada uno de estos conceptos (normas, valores, etc.) dependen de este proceso de interacción no sólo al momento de cambiar o romperse, sino también al conservarse. “Es el proceso social el que crea y sustenta las normas de la vida de grupo y no éstas las que forjan y sostienen aquélla”. (Blumer, 1969/1982, p. 14)

Tarde (1901/1986) explica la estabilidad a partir de la imitación, que para él no sólo socializa lo individual sino que lo perpetúa. Esta estabilidad es creada por la constancia de una serie de patrones en el comportamiento de la vida en grupo, pero desde la postura de Tarde, no implica el amplio proceso de definición - interpretación. Desde mi punto de vista, considero que la imitación existe, intencionada o no intencionadamente, consciente o inconscientemente. Pero yo vería a la imitación como un proceso de adopción de papeles y aceptación, es decir, como un proceso de definición-interpretación. La invención, el segundo criterio de Tarde, entendida como innovación, que por medio de una idea que se exterioriza a través de los signos del lenguaje inicia su destino, sería entonces el primer paso hacia el cambio, hacia una resignificación y reinterpretación, a partir de una consciencia social y una intención.

1.1.2 Interconexión de la acción

Si estamos hablando de una acción conjunta, que necesariamente implica a varios

participantes actuando individualmente, pero consideramos que esta acción colectiva no es la suma de cada una de las participaciones individuales, es necesario ahondar en la manera en cómo estas conductas particulares se ensamblan para formar una sola acción, es decir, en cómo se da la interconexión de las acciones.

Estas interconexiones pueden verse como redes de acciones en las que participan distintas personas con distintos actos a varios niveles. De ahí que muchas veces se contemple a todo grupo humano como un sistema, compuesto de distintas actividades ensambladas en un funcionamiento único, en una dinámica que puede observarse sin prestar una atención particular a cada uno de quienes participan en ella, aunque sin negar la importancia de cada individuo. (Blumer, 1969/1982) Esto resulta muy común en el funcionamiento de cualquier institución, empresa, organización. De aquí surge la visión de las instituciones y de las organizaciones, o cualquier vida en grupo, como entidades, con nombre propio, con calificativos, con características, conducta y esencia propia.

Al respecto de lo colectivo y lo individual, Durkheim (como se citó en Tarde, 1901/1986) ve en la conciencia colectiva una autonomía, pero no puede mantener separadas a la conciencia colectiva de la individual. A mí me interesa particularmente este *ser* con vida propia, este carácter colectivo. La separación y autonomía de la conciencia individual y la colectiva no implica que no estén relacionadas, pero su desvinculación se debe al hecho de que las representaciones colectivas, como mencionó Durkheim en 1951 “no provienen de los individuos tomados aisladamente, sino en su conjunto”. (como se citó en Tarde, 1901/1986, p. 11) Para Durkheim, los sentimientos privados de los individuos no adquieren categoría social mientras no combinen su acción con las fuerzas de esta asociación en conjunto. Es precisamente esta combinación y el papel e importancia del conjunto lo que me interesa y retomo como forma de explicar esta fuerza única de lo colectivo. Sin embargo, desde el interaccionismo simbólico, lo individual sí va a poderse ubicar dentro de una categoría social, ya que el proceso de interacción, definición e interpretación en una persona, es el mismo, únicamente internalizado e intra-personal. Aunque se trate de una persona y un solo individuo, el proceso sigue siendo una especie de relación *cara-cara*, con un *sí mismo* con el que se interactúa y se dialoga y en la que no deja de estar presente el entorno social.

Durkheim (como se citó en Tarde 1901/1986) también menciona que “por efecto de estas combinaciones y de las modificaciones mutuas que se producen entre sus elementos, tales combinaciones se convierten en otra cosa diferente con respecto a cada uno de sus elementos...”. (p. 11)

“La verdad es que en la fusión de la que resulta esa totalidad, todos los caracteres individuales, tan divergentes por definición, se neutralizan y destruyen recíprocamente. Sólo sobrenadan, por así decirlo, sobre *ellos*, las propiedades más generales de la naturaleza humana; y es precisamente a causa de su extenuada generalidad que pueden asumir esas formas especialísimas, y por demás complejas, que caracterizan los hechos sociales”. (Durkheim, como se citó en Tarde, 1901/1986, p. 11)

En este estudio podemos ubicar una colectividad llamada *orquesta* que habla con ella misma, se pregunta y se responde. En la totalidad de la orquesta y del público, y del escenario compuesto por orquesta y público, los caracteres individuales claramente, como comenta Émile Durkheim (como se citó en Tarde, 1901/1986) “se neutralizan y destruyen recíprocamente” (p. 11) para crear este escenario, para crear un aplauso que es provocado, atendido, recibido y otorgado por ambos lados. El aplauso es claro ejemplo de los hechos sociales implicados en esta práctica; como hecho social, el aplauso no se cuestiona, se actúa sin dudar, se sincroniza en colectivo, es eso que se siente exterior al individuo; cada espectador (por lo general) sabe cuándo empezar a aplaudir y las consecuencias de no hacerlo sin necesidad de preguntar a los demás. El aplauso *es* uno solo en manos de muchos, puede ser abrazador, tenue, débil o fuerte, explosivo, expresivo, intenso, un reflejo, contagioso, inevitable, siempre es sincronizado, un deber, escaso, corto, largo, abrumador, automático e intencionado, o merecido e inspirado.

A partir de la visualización de lo colectivo como entidad, surgen las siguientes interrogantes: ¿Cómo surge esta entidad? ¿Qué pasa con quienes la conforman para lograr el funcionamiento de esta red? Evidentemente, por más vida que tenga una colectividad, no funciona de manera automática; quienes la conforman deben hacer algo para lograr esta unidad, algo concreto y algo en común. Esto en común es la forma de definir la situación en la que se encuentran, una forma compartida que va a

desencadenar cada uno de sus actos, de manera que se adapten unos a otros y permitan un ensamblaje capaz de cobrar vida e identidad propias. Esta definición se hará a partir de un repertorio de significados de los objetos y situaciones implicados, los cuales se irán formando, sosteniendo, debilitando, reforzando o transformando a través de un proceso de interacción social, y que en su mayoría, llegarán a ser compartidos.

En relación a la importancia de los actores, individualmente contemplados, la visión del interaccionismo considera incluso la historia y el precedente, el historial de acciones de los participantes como parte de la construcción de la acción conjunta. Quienes forman una nueva acción conjunta, necesariamente aportarán un mundo de objetos, un conjunto de significados y esquemas de interpretación propios. Este vínculo histórico va a ser un componente más, de ahí que no pueda haber estrictamente la generación espontánea de una nueva acción conjunta, sino que ésta siempre tendrá una relación con un contexto de acción conjunta previa. (Blumer, 1969/1982) Visto de este modo, puede parecer entonces un tanto contradictorio el hecho de que surjan nuevas y distintas formas de acción conjunta (cuando hay tensión y se rompen reglas y se crean nuevas normas, nuevos ritos, nuevas costumbres), pero justamente esta innovación (relativa) no va a ser posible y no va a tener lugar a menos que se vincule con la forma tradicional previa. Sin un antecedente y sin la vinculación al pasado, ninguna acción podría darse, crearse ni surgir, es decir, ninguna acción podría *ser*. De ahí que se vea a lo espontáneo como parte de una continuidad que le da cabida.

1.2. Otros elementos de una interacción social: orden social y modelo dramático

1.2.1 Expectativa social y componente moral (“el deber hacer”) implicados en la acción conjunta

Mencionamos que la acción (social) en una sociedad humana tiene modelos recurrentes de acción conjunta, es decir, patrones que se repiten, y que por lo mismo, cada participante sabe a grandes rasgos qué esperar de los demás y qué es lo que los demás esperan que él haga. (Blumer, 1969/1982) La interpretación y la definición implicadas en el proceso de interacción intentan descubrir y transmitir indicaciones sobre cómo se debe actuar. A este respecto, Ervin Goffman comenta que “la sociedad está organizada sobre el principio de que todo individuo que posee ciertas características sociales tiene

un derecho moral a esperar que otros lo valoren y lo traten de un modo apropiado” (Goffman, 1959/2004, pp. 24-25). En este *esperar de los demás* y en el *deber* involucrado en el quehacer al tomar en cuenta las expectativas de los demás, está implicado un carácter moral de las proyecciones. Quien pretenda de manera implícita o explícita tener ciertas características sociales, deberá ser lo que dice ser. Los individuos constantemente presentamos, incluso sin darnos cuenta, una exigencia moral a los otros en el momento en que proyectamos una definición de la situación y con ello una demanda de ser una persona de un tipo determinado. De cierta forma, obligamos a los demás a valorarnos y a tratarnos de una manera especial y particular, es decir, de la manera en que se merece ser tratada *ese tipo* de persona. Implícitamente renunciamos a toda demanda a ser lo que no parecemos ser. Los *otros* tendrán la tarea de descubrir que el individuo les ha informado acerca de lo que *es* y acerca de lo que ellos (*otros*) deberían ver en ese *ser*. (Goffman, 1959/2004) En este sentido, existe un gran conocimiento de la situación y del papel del otro, se da, nuevamente, a lo que antes llamamos una mutua asunción de papeles por parte de los actores, compartiéndose significados e interpretaciones.

En este marco entraría la idea de que cualquier sociedad humana adopta la forma de un orden de vida establecido, asumiendo reglas, valores, normas, castigos y sanciones que indican la forma en que las personas van a actuar ante situaciones específicas (Blumer, 1969/1982), sin implicar pasividad en esta adopción y asunción.

1.2.2 Comunicación y derrumbe de la interacción (comunicación eficaz vs interrumpida)

Mencionamos también que la acción conjunta implica un proceso de comunicación, ya que en caso de existir malentendidos en las indicaciones dadas, la acción puede verse bloqueada. Por un lado, durante la autointeracción, el individuo, como agente, tendrá que encontrar la forma de verse a sí mismo desde *afuera*, cambiando de perspectiva. Dijimos que los ojos de los demás van a fungir como plataforma para lograr esta visión y que para que una comunicación entre agentes pueda darse, tendrá que haber una *mutua asunción de papeles* por parte de los actores.

Retomemos ahora lo que plantea Blumer acerca de lo que caracteriza a cualquier grupo humano con una cierta cultura y un cierto orden social, como lo es el surgimiento de

conflictos y la manera de confrontar y solucionarlos, y recordemos que la reiteración de conductas implica el mismo proceso de interacción que el rompimiento de las mismas. (Blumer, 1969/1982)

A los conflictos que se presentan durante una interacción, Goffman los llamó *sucesos disruptivos*. Estos sucesos van a generar muy factiblemente el derrumbe de una interacción. Los individuos pretenden, constantemente, proyectar eficazmente una definición clara de la situación en presencia de los demás. Sin embargo, pese a esta intención, puede suceder que durante la interacción ocurran hechos que contradigan o que hagan dudar de esta proyección pretendida. Esta contradicción generará confusión y desconcierto, ya que los supuestos sobre los que se había construido la interacción se vienen abajo y ésta probablemente deba detenerse. Los participantes se verán interactuando en una situación erróneamente definida y aquel individuo, cuya presentación inicial haya sido desacreditada, muy posiblemente se sentirá avergonzado, mientras que el resto de los participantes se mostrarán hostiles. En conjunto se generará un ambiente de incomodidad y desconcierto y todos experimentarán el tipo de anomia que se presenta al derrumbarse los pequeños sistemas sociales de la interacción cara a cara. Para evitar estos sucesos o impedir que tengan algún efecto en la interacción, se elaborarán prácticas preventivas y correctivas. Esto con el fin de salvaguardar la impresión fomentada por un individuo en presencia de otros. Goffman las identificó como *prácticas defensivas* (con el fin de proteger las proyecciones propias) y *prácticas protectivas* (para salvar la definición de la situación proyectada por otro). (Goffman, 1959/2004)

1.2.3 El humor como recurso

El humor, por ejemplo, jugará un papel fundamental en la vida social de un grupo y durante cualquier interacción. Fungirá como *correctivo* cuando alguna proyección sea contradictoria o una situación sea mal definida. El humor es también, en cierta medida, una disrupción, pero con la característica y gran diferencia de ser intencionada. A través de bromas y juegos sociales se crean expresamente perturbaciones (invenciones, exageraciones, recreaciones) pero que deberán tomarse a broma. El contexto cultural jugará un papel fundamental en la manera en cómo se tomen estos juegos, pero definitivamente, todo grupo tiene siempre una especie de acervo listo de este tipo de juegos, cuentos como fuente de humor, catarsis para la ansiedad o como medida de

sanción para obligar a ciertos individuos a ser razonables en sus expectativas proyectadas. (Goffman, 1959/2004)

1.2.4 Elementos del modelo dramático

Todas estas problemáticas y conflictos generados durante una interacción social análogamente se presentan claramente en el arte teatral y en la dirección escénica, pero resultan muy comunes en la vida social. Es por esta razón que el modelo planteado por Goffman (1959/2004) se haya conocido como el modelo dramático.. En este modelo habrá, invariablemente, una presentación, un control y un descontrol, ya que, como hemos visto, un individuo que se presenta ante otros tiene muchos motivos para tratar de controlar la impresión que ellos reciban de la situación y constantemente se enfrentará a problemas de índole dramática al presentar su actividad ante los demás. Una orquesta, en gran medida, implica una dirección escénica.

En seguida se presenta la definición de los términos situacionales utilizados en el modelo dramático, términos aplicables a cualquier caso de interacción social, como lo es la interacción orquesta (Goffman, 1959/2004):

- *Interacción cara a cara*: “la influencia recíproca de un individuo sobre las acciones del otro cuando se encuentran ambos en presencia física inmediata.” (p. 27) Esta idea puede, desde mi punto de vista, aplicarse también a un grupo como entidad. La interacción cara a cara entre orquesta y director; entre orquesta y público; entre músico y músico; entre músico y director, etc.
- *Una interacción o encuentro (<encounter>)*: “la interacción total que tiene lugar en cualquier ocasión en que un conjunto dado de individuos se encuentra en presencia mutua continua.” (p. 27) La orquesta tiene encuentros semanales en ensayos y conciertos. Los miembros de esta orquesta están en presencia mutua, continua y constante (semanalmente).
- *Actuación (<performance>)*: “la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes.” (p. 27) Puede tratarse de la actuación de cualquier instrumentista; en el caso de solistas, el *concertino* o, en general, de los más experimentados, esta actuación resulta más evidente al tener una influencia más fuerte y directa en la ejecución. El director actúa evidentemente. Los maestros actúan (corrigiendo, señalando,

marcando). El público actúa.

- *Participante*: “el que actúa.” (p. 27) Todos los miembros son participantes; y durante un concierto, el público como entidad y cada uno de sus individuos lo son también.
- *Audiencia*, observadores, coparticipantes: “quienes contribuyen con otras actuaciones.” (p. 27) El público oficial en un concierto, las visitas a ensayos, los observadores durante ensayos, los maestros que observan y coparticipan. Incluso mi participación en un principio fue como audiencia, observadora y coparticipante.
- *Papel (<part>) o rutina*: “pauta de acción preestablecida que se desarrolla durante una actuación y que puede ser presentada o actuada en otras ocasiones.” (p. 27) Las bromas recurrentes. El ritual de ensayos, los horarios, las costumbres durante su desarrollo, su estructura (entrada, saludos, avisos, afinación, repaso de obra completa, fragmentos, avisos, despedida, preguntas, aclaraciones, salida). La estructura y el desarrollo durante un concierto: La entrada, el saludo, el acomodamiento, la entrada del director, el saludo al y del *concertino*. La retirada.
- *Relación social*: es posible que se desarrolle “cuando un individuo o actuante representa el mismo papel para la misma audiencia en diferentes ocasiones.” (p. 28) La relación social se da entre público y orquesta, implicando a familiares, amigos, etc. En muchas ocasiones se efectúan las presentaciones en un mismo lugar. El público puede variar, pero se compone de elementos similares y algunos pueden ser constantes. Será un mismo *tipo* de audiencia aunque no la compongan las mismas personas. Igualmente la orquesta puede variar en cuanto a sus miembros en las distintas presentaciones, sin embargo, seguirá siendo la *Orquesta Juvenil de Tlalpan* y el director, a lo largo de su trayectoria, fue mucho tiempo el mismo y por lo tanto, una constante fundamental.
- *Rol social*: “promulgación de los derechos y deberes atribuidos a un status dado”; “implicará uno o más papeles y cada uno de estos diferentes papeles puede ser presentado por el actuante en una serie de ocasiones ante los mismos tipos de audiencia o ante una audiencia compuesta por las mismas personas.” (p. 28) Los instrumentistas poco a poco, conforme se vuelven más experimentados, adquieren distintos roles. Incluso hay quienes han desempeñado el rol de dirección, aún siendo la mayoría de las ocasiones instrumentistas de la orquesta.

Los maestros cambian de rol social en cuanto se cambia de pieza o se empieza un ensayo general o concierto.

Considerando todos estos roles y relaciones, las problemáticas y las formas de resolución de conflictos, las proyecciones morales y sus contradicciones, las acciones conjuntas y las formas reiterativas involucrados en un grupo humano y generadores de un orden social, Goffman (1953/1991) toma este concepto como modelo para estudiar la vida en sociedad, que indudablemente, puede aplicarse al comportamiento orquestal:

1.2.5 El orden social

- “ Hay orden social donde la actividad distinta de diferentes actores se integra en un todo coherente, permitiendo el desarrollo, consciente o inconsciente, de ciertos fines o funciones globales.” (p. 92)

Esto se vincula con la acción conjunta, con los significados y metas colectivas. La orquesta resulta un todo coherente, con fines y funciones globales.

- “El que un actor contribuya (a la interacción) es una expectativa legítima por parte de los demás actores, que así pueden conocer de antemano los límites dentro de los cuales el actor se comportará probablemente, y tienen el derecho virtual a esperar de él que se comporte de acuerdo con estas limitaciones. A la inversa, él debe comportarse como se espera de él, no por simple eficacia, sino por sentir que se trata de una manera moralmente conveniente de comportarse.” (p. 92)

Y cada participante de la orquesta contribuirá en la interacción, dejando conocer, en un principio, sus limitaciones de modo que él mismo se comporte de una forma *moralmente* correcta. Sin embargo, puede darse el caso en que las limitaciones mostradas en un principio puedan irse modificando, y de hecho esto ocurre todo el tiempo, de manera que se dan pautas para explicar y aclarar el cambio, se previene de cierta forma para que los demás estén prevenidos y sepan qué esperar. Algunos ejemplos del rompimiento de expectativas son el caso de alguien de nuevo ingreso,

alguien que siempre es una buena referencia y se equivoca, alguien que es considerado principiante y poco a poco mejora y sube de nivel, alguien que cambia de rol repentinamente. Como ejemplo más concreto, yo cambié de rol repentinamente; creo que el cambio de rol que experimenté fue en un buen sentido porque eso es lo que se esperaba de mí: alguien nuevo o desconocido es siempre alguien que llega a tocar, no sólo a mirar.

- “La contribución adecuada de los participantes se garantiza o “estimula” por medio de sanciones positivas o recompensas, y sanciones negativas o castigos. Estas sanciones aseguran o retiran inmediatamente la aprobación social expresada, así como bienes de carácter más instrumental. Estas sanciones apoyan y sostienen la definición de reglas sociales que son a la vez prescriptivas y proscriptivas, que estimulan ciertas actividades y prohíben otras.” (p. 93)

Hay correctivos específicos, o bien podríamos llamarlos sanciones, ubicados en comentarios e indirectas. El grupo entero sanciona a los directores que *roban* el papel al único director, actuando con poca seriedad, apatía, poca comunicación, etc. Esto se verá más adelante. Por otro lado, se espera que ciertos miembros de la orquesta sean constantes y ejecuten de cierta forma, correctamente, lo que se les pide tocar. En caso de que uno de ellos, *los avanzados*, se equivoque, la sanción entre los mismos de su subgrupo siempre es evidente, a partir de comentarios, gritos, quejas, burlas. Resulta muy usual la burla para este efecto. Únicamente el director puede hacerlo de forma seria. A veces usa también el humor negro, otras veces la seriedad y los comentarios reprobatorios o de exigencia.

- “Toda manifestación concreta de orden social debe producirse dentro de un contexto social más amplio. La acción que se extiende entre este orden y su medio social debe ser dirigida por una regulación integrada en este orden como tal. El mantenimiento de esta relación depende del mantenimiento del orden social en el medio. En conjunto, se pone el énfasis sobre las sanciones negativas que miran a la no interferencia, a diferencia de las sanciones positivas que acompañan a las contribuciones específicas intercambiadas entre el orden y su medio.” (p. 93)

Esto se puede relacionar con la interferencia de extraños, la influencia de las distintas redes que circundan el medio orquestal.

- “Cuando no se respetan las reglas, o cuando ninguna regla parece aplicable, los participantes dejan de saber cómo comportarse y de saber lo que deben esperar del otro. En el plano social, queda perturbada a la integración de las acciones de los participantes, con la consecuencia de desorganización social o desorden social. Al mismo tiempo, los participantes padecen de anomia y de desorganización personal.” (p. 93)

Esto se puede analizar a dos niveles: en cuanto a la interacción cotidiana, entre personas, miembros de un grupo, o en cuanto a la interacción musical a la hora de tocar (lenguaje musical). Es posible también que surjan reglas no aplicables a situación al incorporarse nuevos miembros que no conocen las normas de comportamiento grupal o al incorporarse un nuevo director que no define sanciones claras. Esto se detallará más adelante.

- “La persona que infringe las reglas es un contraventor. Su infracción es un delito. El que infringe continuamente las reglas es un desviado.” (p. 94)

En la orquesta se dan los casos de quienes faltan y hacen siempre lo que quieren. Podrían considerarse desviados, quebradores de la norma, pero en un buen sentido al estar dejando clara su posición privilegiada. Al ser de los mejores, tienen más privilegios y pueden no acatar todos los acuerdos. En el ambiente musical y coloquialmente se les llama “diva” a este tipo de personas con esta actitud. Hay ciertas desviaciones que se permiten y son aceptadas. En general dentro de la categoría del *músico*, socialmente y bajo ciertos lineamientos y contextos, se permite el acceso a las drogas, al alcohol, a la vida nocturna, o al menos en el imaginario así se asume que sucede, aunque en la práctica cotidiana el músico mismo no asuma este comportamiento estereotípico.

- “Cuando un actor infringe una regla, debe sentirse culpable o lleno de remordimiento, y la persona ofendida debe sentirse justamente indignada.” (p. 94)

Esto lo ubicaría a nivel de ejecución musical. Son todos los demás, el resto de la orquesta, la que se siente ofendida, pues la ejecución se pudo venir abajo por culpa de los infractores. Esto puede pesar mucho en un concierto o perjudicar directamente durante un ensayo porque hace más difícil el trabajo. Definitivamente siempre, sea el que sea que se equivoque en su parte, aun no dejándolo evidenciar tan claramente y aunque no cause el derrumbe de la ejecución, sentirá culpa y remordimiento, tanto individual como colectivamente.

- “Un delito o infracción del orden social requiere urgentemente acciones correctivas que restablezcan el orden amenazado y reparen el daño causado. Estas acciones compensatorias se dirigirán a restablecer, no sólo la regularidad del proceso social, sino también las normas que lo enmarcan. Algunos de estos correctivos servirán también de sanciones negativas al contraventor.” (p. 94)

Esto también lo ubico muy bien al momento de ejecución, ya que mientras los demás sigan la ejecución, apoyándose unos a otros, de alguna forma podrán corregir e impedir que se venga abajo la interacción musical. Entre los mismos ejecutantes se van implementando correctivos, no necesariamente sanciones, pero sí medidas para reestablecer el orden y reparar “daños” en caso de haberlos. En caso de que algunos se pierdan durante la ejecución (en cuanto a tiempos, compases, etc.), naturalmente el director va a desempeñar un papel importantísimo. Nunca debe dejar de apoyar a quienes todavía siguen la línea correcta; o en caso de que todos caigan en el error (atrasarse, adelantarse, correr, etc), el director será quien tenga la labor de reparar el daño adaptándose a la ejecución de los demás (para no evidenciar el error) o bien, indicando muy obviamente los tiempos para que todos se regulen. Los solistas y el *concertino* también son un factor clave para la reparación de daños y el reestablecimiento del orden.

- “Siendo como son las reglas del orden social, vemos que algunos participantes desarrollan tretas y maniobras para, sin violar aquéllas, alcanzar objetivos particulares proscritos por ellas.” (p. 95)

Uno de los ejemplos que me vienen a la mente son las ocasiones en que algunos buscan formas de sobresalir y lograr un cierto protagonismo, manteniéndose dentro del marco

normativo.

Mencionamos que la interacción simbólica abarca una amplia gama de formas genéricas de asociación como la cooperación, el conflicto, la dominación, la explotación, el consenso, la discrepancia, la identificación íntima, la indiferencia hacia el prójimo, etc. y naturalmente la unión y los lazos entre individuos que crean un grupo. Las características del orden social adoptado, las normas acatadas, los correctivos utilizados hacia quienes no las respetan, la manera de solucionar sucesos disruptivos, el sentido del humor y todas estas formas reiterativas, serán las que nos permitan identificar a cualquier grupo (vida en grupo), y en cierto modo, al convertirse en los objetos de un mundo en común, son estos patrones los que definen y caracterizan conceptos como la cultura de cada uno de ellos, orientando su quehacer. En este particular caso habrá objetos, patrones y formas reiterativas conformadoras de un grupo, la orquesta juvenil de Tlalpan, y constructoras de su quehacer orquestal.

Al ser un grupo orquestal el objeto de este estudio, resulta importante tomar el tipo de interacción que se da exclusivamente durante la práctica y ejecución musical.

1.3 Interacción y ejecución musical

Como antecedente, Alfred Schutz (1964/2003) considera que el estudiar las relaciones sociales implicadas en el proceso musical nos puede llevar a percepciones válidas para muchas otras formas de intercambio social y a aclarar aspectos de la estructura de las relaciones sociales en general. Así como la interacción en una sociedad se ejemplifica cuando observamos la que se da dentro de una orquesta, esta última y las relaciones sociales implicadas en el proceso musical sirven para extrapolarse a muchas formas de intercambio social en cualquier otro ámbito. A la ejecución musical conjunta no la tomo como metáfora ni únicamente como analogía, sino como una forma existente y ejemplar de interacción y de acción conjunta.

Alfred Schutz (1964/2003) realizó una exposición acerca de las relaciones sociales entre los ejecutantes de música. Para él, la música es un contexto provisto de sentido que no está limitado por un esquema conceptual y, sin embargo, puede comunicarse. En este estudio titulado *La ejecución musical conjunta*, indaga las relaciones sociales de

quienes participan en el proceso musical y analiza los elementos de la compleja estructura de estas relaciones, haciendo a su vez observaciones acerca de la estructura de la música misma, por ser elemento y objeto fundamental de comunicación y de un mundo compartido. Retomando la definición común que los sociólogos hacen de la interacción social, contemplada como el “conjunto de acciones interdependientes de varios seres humanos, relacionados entre sí por el sentido que el actor asigna a su acción y que supone comprendida por su copartícipe” (Schutz, 1964/2003, p. 153), se hace evidente el factor comunicativo implícito entre los co-participantes. Como característico del interaccionismo simbólico, Schutz considera que las interacciones sociales del proceso musical tienen un sentido para el actor y para el destinatario y la estructura de este sentido se basa en la comunicación. El estudio del proceso de comunicación, en el proceso musical, también puede tomar como modelo la interacción de gestos signantes característico del interaccionismo simbólico. Lo complejo y distintivo de esta comunicación, a través de un lenguaje musical, es que no se expresa en términos conceptuales, ya que no se reduce a un sistema de notación musical. (Schutz, 1964/2003) Este lenguaje tan particular resulta también lo que distingue a una orquesta musical de cualquier tipo de interacción, agrupación o cualquier trabajo en conjunto (una partida de ajedrez, un equipo de fútbol, etc.).

La ejecución musical puede visualizarse como una conversación entablada a partir de gestos y en la que se anticipa la conducta del otro y se orienta la conducta propia a partir de la anticipación. Estos gestos van a ubicarse dentro de un lenguaje musical no formal vinculado, pero al mismo tiempo muy distinto, al lenguaje musical formal. En él se verán implicadas muchas expresiones emocionales y afectivas.

Entre los músicos se dará una comunicación mutua de pensamientos “en términos del vocabulario y sintaxis del esquema de expresión e interpretación que ambos [entre ellos] comparten, determinado por el conjunto de las <reglas del juego>” (Schutz, 1964/2003, p. 154). Así como sucede con los participantes de un juego de ajedrez, los ejecutantes conocen la significación funcional de cada *pieza* (instrumento, gesto, indicación), tanto en general como dentro de la constelación concreta y única de cada momento de *la partida* (de la obra, de la pieza musical).

Schutz (1964/2003) ubica que en una conversación cotidiana cada co-partícipe interpreta su propia conducta y la del otro en términos conceptuales que pueden ser

traducidos y transmitidos al otro por medio de un sistema semántico que es común a ambos. En muchas ocasiones, la existencia de este sistema semántico se da por sentada (ya sea el habla, una conversación por gestos, las reglas del juego, etc.). Sin embargo, autores como Mead y Schutz, ubican la existencia de una conversación prelingüística de actitudes originada en la situación determinada por la interacción social. El caso de las ejecuciones musicales y las conversaciones que en ellas se dan, son un claro ejemplo de esta especie de fenómeno del mundo social. En ellas pasa a primer plano y se evidencia una relación social precomunicativa.

De todo esto se puede inferir que la situación comunicativa dada en el proceso musical es muy particular al no involucrar un lenguaje conceptual, lo que aclararía y evidenciaría este aspecto no-conceptual, poco obvio y sin embargo presente en cualquier tipo de comunicación.

Como elemento clave en este tipo de interacción, será pertinente abordar ciertas definiciones y concepciones del lenguaje musical.

1.3.1 El pensamiento y el lenguaje musical

- Lenguaje musical

“Las cinco líneas del pentagrama conducen el sonido. Basta con aproximarse al papel para escuchar el silencio.” (Ruvalcaba, 2007, p. 40)

Maurice Halbwachs considera el lenguaje musical exclusivamente asociado a la notación musical y contempla su traducción a símbolos visuales como lo único que hace posible la transmisión del pensamiento musical, considerándolo un instrumento usado no sólo para escribir y transmitir, sino como creador mismo de la música. Para él, este lenguaje convencional de signos sólo tiene significado para quienes lo crearon y lo inventaron, y esta transmisión sólo se da entre quienes acepten las convenciones de este grupo exclusivo y entre quienes acepten penetrar en esta sociedad particular, la sociedad de los músicos cultos. Maurice Halbwachs menciona que “El lenguaje musical no es un instrumento inventado *a posteriori* para escribir y transmitir a otros músicos lo que uno de ellos ha inventado espontáneamente. Por el contrario, este mismo lenguaje es el que crea la música.” (como se citó en Schutz, 1964/2003, p. 157)

Yo concuerdo con Schutz en que el lenguaje musical va más allá del sistema de notación y que este último funciona únicamente como recurso técnico, “accidental con respecto a la relación social que se establece entre los ejecutantes” (Schutz, 1964/2003, p. 159), y es uno entre muchos medios para comunicar el pensamiento musical. Este pensamiento, además, puede ser comunicado y transmitido de diversas formas a infinidad de oyentes, sean o no músicos profesionales, conozcan o no el sistema de notación musical: a través de gestos, movimientos, frases, modulaciones del sonido, independientes de cualquier lenguaje formal, como lo es el lenguaje musical por notación. Resulta evidente, en el caso de una orquesta juvenil, que no hay necesidad de conocer formalmente el sistema de notación musical, aunque sí resulte una referencia muy útil, para participar y entender ciertas normas, convenios e indicaciones, para entonces poder ejecutar una pieza a partir de estos parámetros.

Al igual que Schutz considero que el pensamiento musical no sólo puede identificarse por su comunicación y mucho menos en el caso de que ésta se identifique únicamente con un lenguaje musical restringido a la notación musical. Esta última no es el fundamento social del proceso musical, por lo que, si se habla de una teoría social de la música, ésta debe basarse en todo lo que implica la cultura musical, no únicamente en el carácter convencional de los signos visuales (notas).

- El pensamiento musical y su origen social

“Es más sencillo aprender las notas que aprender las letras. Porque la música se trae en la sangre; es decir, antes que articular palabra ya seguimos el ritmo de nuestro caminar, que sigue el ritmo de nuestro palpitar. De hecho, lo más bello de las letras es su sonido. Es suficiente con pronunciarlas para que de inmediato la música se manifieste.” (Ruvalcaba, 2007, p. 40)

Además del lenguaje, interesa también abordar el origen social del conocimiento musical por el hecho de convertirse en un *escenario* para un tipo de relación social en la que el ejecutante entra y toma parte.

¿Cuál es el origen social del conocimiento musical?

Durante la ejecución de cualquier obra musical, escrita hace tiempo o recientemente, existe algo que Alfred Schutz (1964/2003) llamó conocimiento previo, que funciona como un esquema de referencia que los músicos utilizan para interpretarla. De esta forma el intérprete utiliza este esquema para anticipar lo que encuentra escrito en la

partitura. Por ejemplo, es posible que se conozca el *tipo* de pieza, y por esta razón la lectura y la interpretación se efectúan de manera más natural y sencilla. Esto mismo podría compararse a cuando conocemos a una persona y deducimos el *tipo* de persona que puede ser y conforme a esta deducción actuamos. En el momento en el que el ejecutante se enfrenta con una pieza, independientemente de que la conozca o no, lo hace siempre desde una situación determinada históricamente, siempre respaldado con un acervo de experiencias musicales en el que influyen muchas personas, pasadas y presentes, que han contribuido a construir el conocimiento del que hace uso. De esta forma, al momento de tocar, están presentes el autor, el ejecutante, el oyente, el maestro, el maestro del maestro, el intérprete favorito del ejecutante, las personas afectivamente relacionadas a una pieza, y todos aquéllos que, a través de sus actos, directa o indirectamente, han influido en el bagaje cultural, en el acervo de conocimientos, pensamientos, actos y afectos del intérprete. Es por estas razones que se puede hablar de un origen social del conocimiento musical, como lo es el origen de cualquier conocimiento. Esto no sucede únicamente en el caso de un músico que se enfrenta a una partitura, sino también en oyentes, sean o no músicos profesionales. Habrá muchos *no-músicos* que también cuenten con este bagaje histórico y cultural y que, sin leer una partitura, puedan anticipar momentos, fragmentos e ideas de la pieza escuchada.

Otro componente esencial en la música es el *ritmo*, en el que se evidencia el componente social de la misma. Según Halbwachs, el ritmo es un producto de las relaciones sociales porque el individuo aislado no hubiera sabido inventarlo. (como se citó en Dufour, 2006). Bien se sabe que hay gran cantidad de fenómenos que sugieren ritmos en la naturaleza, sin embargo, los ruidos que nos llegan sólo encuentran una secuencia a partir de una medida o una cadencia que es producto de una convención exterior, humana. Halbwachs considera que esta convención, es decir, el ritmo mismo, tiene la función de coordinar el movimiento de lo relacionado al tejido de la vida social; un claro ejemplo sería el lenguaje hablado. Según esta visión, el hombre aisladamente no podría describir las divisiones rítmicas de un espacio sonoro por tener que ser una convención compartida. Ésta es la explicación que se le da al hecho de que una persona sin formación musical, cuando asiste a un concierto con obras complejas, retenga en la memoria los fragmentos que pueda volver a cantar, es decir, lo que más se parezca a aquéllos fragmentos ya conocidos y reconocidos por su ritmo. Esta memoria Halbwachs la ubica no sólo en lo individual y cognitivo, sino en lo corporal, en lo social y en lo

colectivo, argumentando que el oído es capaz de unir ritmo con movimiento, cadencia, balanceo, es decir, con referencias colectivas externas a la música misma y que le resultan familiares. (como se citó en Dufour, 2006)

Halbwachs ubica a los músicos como una sociedad particular dentro de la cual la memoria debe ser más extensa y segura que en cualquier otro grupo interesado en la música por tener que manipular combinaciones rítmicas más abstractas y más complejas. En este sentido la partitura desempeña el papel fundamental de apoyo material del cerebro. Halbwachs considera que el ritmo de los músicos no tiene relación con los demás ritmos que corresponden a actos, como el caminar, bailar e incluso la palabra, sino que, por el contrario, el músico debe poseer una concepción más abstracta del ritmo, como si se tratará una "cinta invisible" que marcara divisiones artificiales sin relación directa con los ritmos familiares de la naturaleza para computar el tiempo musical. Los compases se definirían como intervalos idénticos de tiempo, como marcos vacíos de tiempo que soportan un espacio sonoro y una sociedad de hombres que sólo se interesa por los sonidos. Yo coincido con el hecho de que necesariamente el ritmo en los músicos profesionales deberá trabajarse de una forma más compleja y abstracta, aunque no pueda deslindarse su relación con el ritmo natural del cuerpo y de la naturaleza. (como se citó en Dufour, 2006)

Tomando el afecto como parte de lo social y lo social como parte de lo afectivo, José A. Abreu, fundador del Programa de Coros y Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela, comenta lo siguiente: “¿El ritmo es un fenómeno musical? No, el ritmo es un fenómeno espiritual. El tiempo es el pulso interior del alma, de manera que la música lo que hace es sublimar el pulso interior del alma y expresarlo en forma armoniosa, sutil, en forma invisible y transmisible sin palabras a los demás seres humanos. Es el arte de lograr concertar voluntades, y almas y espíritus para generar un mensaje y unos valores óptimos que transforman profundamente el espíritu de ese niño y ese muchacho que hace arte. ¿Qué es lo que la gente siente? Una revelación. (...) algo que es inefable, algo que es impenetrable para la racionalidad, que sólo es penetrable por la intuición. Es ese joven penetrado por la música desafiado por el discurso musical y por la tarea de la orquesta, comienza a transformarse él también psicológicamente. Tenemos que dejarnos invadir por ese arte que nos une a través de la música, de la plástica, de la literatura, del cine y comenzar a reconocernos a nosotros mismos en nuestra esencia, en nuestra

identidad a través del arte que es el único mundo en el que podemos realmente encontrar la revelación auténtica de nuestro ser. El ser auténtico lo revela el arte como portador de la belleza.” (Abreu, como se citó en Arvelo, 2004, min. 55:37 - 57:37)

1.3.2 Relaciones durante una ejecución musical

¿Qué tipo de relaciones podemos encontrar durante una ejecución musical, además de la evidente entre ejecutantes?

- Relaciones no tangibles durante una ejecución musical

El ejecutante de música comienza por entablar una relación con el compositor de la obra que ejecuta, capta su pensamiento musical, recreando y reinterpreándolo. Lo mismo sucede entre compositor-ejecutante como entre compositor-oyente. El espectador (oyente/ejecutante) utiliza su acervo de conocimiento para comprender el pensamiento del autor a la hora de interpretar su obra. Este conocimiento puede involucrar o no la vida personal del autor. La obra por sí misma se convierte en una entidad significativa independiente de la vida personal de su creador y el vínculo que se establece entre los dos elementos (compositor/espectador) se da por el hecho de que el espectador participa en las experiencias del compositor, recreando la expresión de sus pensamientos musicales y su intención de comunicarlos.

En este sentido, ambos van a vivir, aunque en distintos momentos de la historia, un mismo tiempo: la *durée* de la obra, como llama Henri Bergson a lo que Alfred Schutz (1964/2003) denomina *tiempo interior*. La pieza está compuesta por un flujo de tonos con un ordenamiento provisto de sentido para el compositor y el espectador, que se desarrolla en el llamado *tiempo interior*.

¿Cómo se ordena y se escucha una obra?

La obra la ordena el compositor de tal forma que todas sus partes son interdependientes entre sí y la pieza, al escucharla o ejecutarla, se recorre desde el primer compás hasta el último y al mismo tiempo del último al primero; cada compás es relativo a sus antecedentes y a sus precedentes. “La conciencia del espectador es conducida a referir lo que oye en el momento a lo que prevé que seguirá, y también a lo que acaba de oír y a lo que ha oído desde que comenzó esa pieza musical.” (Schutz, 1964/2003, p. 163) Yo

agregaría que esta conducción de conciencia sucede constantemente a lo largo de nuestras vidas, en cualquier esfera en la que nos movamos.

Aquí vuelve a evidenciarse este *tiempo interior* antes mencionado. Como *tiempo interior* se entiende el tiempo en el que el oyente, ejecutante y espectador viven la pieza musical; es un tiempo subjetivo, relativo y no mensurable, no divisible en partes homogéneas y totalmente independiente del tiempo exterior, el cual sí puede ser dividido en horas, minutos, segundos y que puede medirse con metrónomos o relojes. El *tiempo interior* o la *durée*, es lo que Schutz llama “la forma misma de existencia de la música” (Schutz, 1964/2003, p. 163), una dimensión temporal cualitativa. Un movimiento lento en una pieza se vive de otro modo que el movimiento rápido incluso cuando duran, en tiempo exterior, la misma cantidad de minutos. Mientras escuchamos o ejecutamos, vivimos una dimensión temporal paralela e independiente de cualquier tiempo mensurable. Este tiempo está cargado de componentes de subjetividad y afectividad importantes.

Gustavo Dudamel, un joven director de 24 años formado en el programa de Orquestas y Coros Juveniles de Venezuela, comenta lo siguiente durante su ensayo de dirección con niños de dicho programa:

“El tiempo es relativo. ¿Por qué? ¿Qué sucede? Stravinski decía en una conferencia que el tiempo está en el espacio y cuando el músico va a hacer música lo toma del momento en que lo está viviendo. No es que yo llego aquí y digo: ‘un, dos, tres cuatro’, sino que es una cosa que está ahí y no sabemos qué es. Ése es el secreto, ésa es la magia de la música. Con la música es igual, si yo digo ‘mi re do re mi sol la sol’, no digo nada, si yo digo ‘miii, reee, doo, ree, miii, soooool, laaaaaaaa, soool...’”(Dudamel, como se citó en Arvelo, 2004, min. 59:09 - 59:53) [fraseando con mucha expresión]

Desde mi punto de vista, es precisamente ése tiempo el que causa esa magia, esa esencia experimentada y exclusiva del fenómeno social y afectivo que es la música. Ése es, a mi parecer, el tiempo que compartimos los espectadores/oyentes y ejecutantes con los compositores. Es aquí donde se vincula y se entabla una relación social en la que, aunque separados por cientos de años, el compositor y el espectador se unen en una dimensión temporal común a ambos. El segundo participa de modo casi simultáneo en

una parte de la conciencia del primero cuando articula el pensamiento musical de éste. Esta relación sigue teniendo las características de una relación *cara a cara* (aunque sea abstracta y no visible) porque, aunque no se encuentren ambos en un mismo espacio físico, sí comparten un espacio de *tiempo interior* en el que se ubica la pieza. Schutz habla de la reconstrucción de un presente vívido, una casi simultaneidad. Ambos actores comparten un flujo de experiencias del otro en el *tiempo interior* y el ser y estar en un presente vívido común es precisamente un claro ejemplo de lo que Schutz (1964/2003) llama *relación de sintonía mutua*, la fusión de los actores en un *nosotros*, algo que, a mi parecer, sucede en todo tipo de comunicación. Lo que caracteriza a la comunicación del proceso musical es que el flujo de los sucesos, como las actividades por medio de las cuales son comunicados, se ubican en la dimensión del *tiempo interior*.

Ésta es la relación social que se da entre el compositor y el oyente, en la que se comparte el flujo continuo del contenido musical, sin necesidad de los signos visibles de notación musical. El ejecutante se coloca en una nueva posición, entre el compositor y el oyente y al recrear el proceso musical, participa en la *corriente de conciencia* del compositor y en la del oyente. De esta forma el oyente puede participar en la articulación del flujo de *tiempo interior* que constituye el sentido de la pieza. Esto sucede tanto si se da una relación cara a cara física, como si se escucha la pieza a través de dispositivos mecánicos. El público también puede ser una persona, pocas o muchas, estar o no en el mismo espacio. En todas estas circunstancias el ejecutante y el oyente están sintonizados el uno con el otro, “envejeciendo juntos mientras dura el proceso musical” (Schutz, 1964/2003, p. 167). Esto *sucede en una dimensión del tiempo exterior*, ya que al tratarse una ejecución de un acto de comunicación, implica hechos del mundo exterior, como los sonidos audibles. Por otro lado, *se experimenta* el suceso en una dimensión del *tiempo interior*. Es por esto que Schutz comenta que la relación social entre el ejecutante y oyente “se basa en la experiencia común de vivir simultáneamente en varias dimensiones temporales”. (Schutz, 1964/2003, p. 167) En una acción conjunta habrá una experimentación de un tiempo interior compartido en los márgenes de un tiempo exterior.

Ahora bien, esta relación mutua de la que Alfred Schutz habla, es también característica de la ejecución conjunta y dada entre los co-participantes. Una orquesta es, en mi opinión, una excelente ejemplificación de la elaboración de una acción conjunta. Retomemos lo que Herbert Blumer menciona acerca de que “la vida en toda sociedad

humana consiste necesariamente en un proceso ininterrumpido de ensamblaje de las actividades de sus miembros. Este complejo de continua actividad fundamenta y define a una estructura u organización.” (Blumer, 1969/1982, p. 5)

Todas estas estructuras necesariamente implicarán un proceso de formación y un funcionamiento a través de acciones (comportamientos, actitudes, etc.), pero precisamente por esta caracterización de la estructura a través de sus acciones, sería importante abordar el ensamblaje de la orquesta vista como una acción conjunta posible de estudiar sin necesidad de fragmentarla. La orquesta como una colectividad que realiza una acción conjunta, ejecutando (una sinfonía, una pieza), viviendo, siendo, formando, haciendo. Formada a partir de conductas particulares que se ensamblan e interconectan para formar una sola acción. Entonces se puede contemplar a todo el grupo humano como un sistema, compuesto de distintas actividades ensambladas en un funcionamiento único, en una dinámica que puede observarse sin prestar una atención particular a cada uno de quienes participan en ella, siempre y cuando no se niegue la importancia de cada individuo. Esta desindividualización es común en el funcionamiento de cualquier institución, empresa y organización (sobre todo cuando es muy grande). Como ejemplo recuerdo el comentario de algún músico que en una ocasión comentó “somos músicos, no musicantes”, es decir, que cada uno creaba por sí mismo un proceso y, en conjunto con los demás, formaba parte de un proceso colectivo, no funcionando como una tecla más del gran instrumento llamado orquesta tocado por el director.

La acción conjunta estará entonces constituida por el ensamblaje de líneas de conducta de los distintos participantes en una situación y un momento dados, creando intencionada y conscientemente, no mecánicamente, este entrelazamiento y esta articulación de actos en colaboración con el resto de los participantes de mismos y diversos niveles grupales. Juntos, a pesar de sus diferencias técnicas y de experiencia, determinan el acto social en el que se disponen a participar, interpretando y definiendo los actos ajenos, también dispuestos a lo mismo. Aquí también subrayaría un factor intuitivo no racional, un componente afectivo capaz de empapar y conectar las ejecuciones individuales inserto en todos los procesos que suceden simultáneamente.

Hablar de grupos humanos, sociedades, organización, individuos y sus relaciones, significados, afectos y música, implica considerar disciplinas como la psicología y la

sociología, y por supuesto, la disciplina artística musical. En el siguiente apartado veremos cómo estas tres ramas convergen inevitablemente en este estudio.

1.3.3 La música, la psicología y la sociología

Para Max Weber, la psicología, desde lo individual hasta lo colectivo, se refiere a la conducta o comportamiento humanos, mientras que la sociología tiene como objeto las formas de organización social y la relación de estas formas con la acción social, entendida como la conducta real o hipotética orientada significativamente en su curso y en su resultado. (como se citó en DeNora, 2001) DeNora describe el quehacer de la sociología como lo referente a la acción, a la intersubjetividad, a la producción de cultura y conocimiento, instituciones, organizaciones y sus convenciones, y las implicaciones de todo esto en la vida social y en las oportunidades de vida de los individuos. (2001)

Desde mi punto de vista, cualquier disciplina de las ciencias sociales deberá considerar, como parte del comportamiento humano, las formas de organización y de relación colectivas, ya que cualquier colectividad y grupo social implica formas de organización, implica comportamientos individuales y colectivos. En este sentido, la visión sociológica es inherente al estudio de cualquier sociedad, como lo es, en este caso, el grupo orquestal.

En este estudio, además, parto de la idea de que ningún fenómeno social está deslindado de elementos pasionales y siempre tendrá un carácter afectivo de identificación.

Tia DeNora comenta que a partir de los años 80's, la dimensión afectiva en el estudio sociológico se incorpora y se destaca el rol de las emociones en relación a la acción y a la estructura social. Surge entonces una tendencia que considera a la motivación y a la emoción tanto en relación con contextos sociales – situaciones, ocasiones, instituciones y organizaciones,- como dentro del terreno macro referente a lo colectivo y a la acción institucional. En este sentido, la sociología se acercó mucho a los tópicos tradicionales en la esfera de la psicología social. (DeNora, 2001)

Un estudio psicosociológico de cualquier grupo partiría entonces de una exploración, del acercamiento a su experiencia interior, entendida aquí como la percepción y la auto percepción de esa experiencia, delineada a partir de categorías convencionales,

culturales e históricas que ayudan a articular y a contener esta experiencia. (DeNora, 2001) Indudablemente, una de las mejores formas de exploración y acercamiento, es a partir de la esfera emocional. “Agregar música a esta exploración, es aún más útil, ya que permite explorar más a fondo las cuestiones sociológicas centradas en la agencia” (DeNora, 2001, p. 162). Por agencia, la autora entiende la capacidad para, la habilidad para formular acción y experiencia.

La exploración de un grupo orquestal implicará acercarse a sus significados, acercarse al significado de la música misma, y por otro lado, la interacción implicada en y a través de la música, nos dejará ver elementos esenciales y poco visibles en cualquier otro tipo de interacción social.

Por todo lo anterior, el antecedente de vida y la historia del grupo resulta de igual forma parte fundamental de esta exploración. El siguiente apartado está dedicado a conocer la aproximación metodológica que sustenta la exploración, así como a conocer el contexto y las características de la Orquesta Juvenil de Tlalpan. El surgimiento del Programa de Coros y Orquestas Juveniles de México y sus antecedentes se anexan al final del trabajo. (Véase apéndice 1).

1.4 La aproximación metodológica

La metodología en este estudio empleada, es decir, la forma en que se enfocaron las situaciones, los actores y los escenarios de interacción siguió la perspectiva teórica fenomenológica, la cual tiene como objetivo la búsqueda de comprensión por medio de métodos cualitativos tales como la observación participante, la entrevista en profundidad y otros que generan datos descriptivos. (Taylor & Bogdan, 1987) La palabra “comprensión” se refiere a los que Max Weber (1968 en Taylor & Bogdan, 1987) denominó *verstehen*, es decir, “comprensión en un nivel personal de los motivos y creencias que están detrás de las acciones de la gente”. (Taylor & Bogdan, 1987, p. 16). En este caso se trató específicamente de las interacciones y el mundo de objetos que circunda a los miembros constitutivos de la Orquesta Juvenil de Tlalpan.

Se tomaron como antecedentes y como parte del marco teórico, estudios basados en

métodos cualitativos como los de Becker (1963) y Goffman (1953, 1959 y 1963).

Se trató entonces de una metodología cualitativa, la cual se define como “la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable” (Taylor & Bogdan, 1987, p. 20). En este estudio se recogieron datos descriptivos como palabras, actitudes e interacciones de los actores, (Taylor & Bogdan, 1987) es decir, de los integrantes de la orquesta juvenil, y para ello se emplearon métodos y técnicas cualitativas como la observación participativa y la entrevista en profundidad¹.

Los escenarios fueron mayoritariamente las sesiones de ensayos en La Casa de Cultura de Tlalpan, así como las salas de concierto (la misma Casa de Cultura de Tlalpan, La Sala Silvestre Revueltas del Centro Cultural Ollin Yoliztli, la sala Hermilo Novelo del Centro Cultural Ollin Yoliztli), así como espacios circundantes en los que se entablaron conversaciones informales con los miembros de la orquesta.

1.4.1 Técnicas para la obtención de información, acceso y proceso de inserción

a) Observación participante

Una de las técnicas empleadas para recoger información y describir al grupo humano orquesta fue la observación participante que consiste en observar a la vez que se participa en las actividades del grupo con el que se trabaja. Taylor y Bogdan (1987) señalan que toda investigación social se basa en la capacidad humana de realizar observación participante. De esta manera, quien está a cargo de la investigación debe participar abiertamente o de manera encubierta de la vida cotidiana de personas durante un tiempo, viendo lo que pasa, escuchando lo que se dice, preguntando, es decir, recogiendo todo tipo de datos accesibles para poder arrojar luz sobre los temas que se han decidido estudiar.

En este caso fui yo quien incursioné como observadora participante con la intención de comprender a las personas dentro su propio marco de referencia y de ver las cosas como si ocurrieran por primera vez. La forma de aproximarme a la vida de

¹ Las entrevistas se efectuaron durante el periodo que comprendió de abril del 2008 a marzo del 2009.

El trabajo de campo, es decir, la observación participante y la elaboración de notas del trabajo de campo, se efectuó durante el periodo que comprendió de enero del 2007 a diciembre del 2009.

este grupo fue involucrándome en ella, primero como observadora, cumpliendo el papel de un espectador (no del todo ajeno a sus prácticas) y por un tiempo también como ejecutante, involucrándome con un instrumento (el violín) y en la ejecución orquestal por momentos. De esta forma pude mirar al grupo desde mi papel de músico e integrante de la orquesta, mirar y experimentar desde adentro a través de mis ojos y mis afectos, interactuando y relacionándome con los demás participantes durante aproximadamente 1 año. Durante este tiempo tomé registro de las visitas y ensayos a los que asistí, tomando nota de todo lo que creía oportuno incorporar a la investigación. He aquí un esquema del proceso de inserción:

Proceso de inserción

El proceso de inserción inició en enero del 2007 con una llamada telefónica a la coordinación de los Coros y Orquestas Juveniles de la Ciudad de México y una posterior visita y entrevista con el coordinador Ariel Hinojosa. A través de una breve conversación y un documento escrito en el que resumo mis objetivos de investigación, le presenté la intención del proyecto de tesis, solicitando de esta forma su permiso, asesoría y colaboración a lo largo del proceso. Así como en la primera plática vía telefónica mostró un gran interés en el proyecto y una enorme disposición.

La intención principal de este primer encuentro y entrevista fue obtener un conocimiento más profundo acerca de los inicios, el proceso de inserción y el funcionamiento del proyecto social de Orquestas Juveniles en nuestro país, su historia y su relación con el proyecto originario en Venezuela. De igual forma cumplió con el propósito de generar vínculos y facilitar mi inserción en el grupo orquestal.

Esta primera entrevista fungió como enlace para elegir y proponer la población orquestal que mejor se adaptara a las condiciones geográficas y al propósito del trabajo. El coordinador fue quien recomendó ampliamente la visita a la Orquesta Juvenil de Tlalpan, siendo una de las más accesibles, reconocidas y además la más cercana a mi ubicación. El coordinador mismo fue quien me proporcionó el nombre del director y los horarios de ensayo. Él mismo comentó previamente al director que yo iría a visitarlos pronto.

Pisando terreno: primer ensayo

El 16 de marzo hice la primera visita al ensayo de la Orquesta Juvenil de Tlalpan en la cual entregué la carta de presentación y de propósitos de estudio al director Antonio

Sanchís (apéndice 3), mismo que autorizó mi permanencia el tiempo que quisiera.

Visita al Ciclo de Primavera del Centro Cultural Ollin Yoliztli

En la primera entrevista con Ariel Hinojosa me comentó de la existencia de los cursos de primavera y verano en los que se reunían todas las orquestas y montaban una pieza en conjunto. Por medio de un correo electrónico volvió a recordarme y a invitarme al “Ciclo de Primavera” que se llevaría a cabo la semana del 9 al 13 de abril de ese mismo año.

Esa semana sería dedicada a ensayos diariamente que culminarían con la presentación (concierto) de las piezas montadas. Habría ensayos a nivel básico, medio y avanzado. Por cuestiones de tiempo, decidí asistir exclusivamente a los ensayos de nivel avanzado, pudiéndome presentar únicamente de lunes a miércoles, sin dejar de asistir al concierto ofrecido el viernes 13 de abril.

Este evento me permitió conocer de cerca las dinámicas de ensayo de las orquestas, ubicar a la población general del programa de orquestas, reconocer a miembros de la orquesta de Tlalpan y durante este periodo mantuve pláticas informales recurrentes con el coordinador y con uno de los integrantes de Tlalpan, a quien posteriormente entrevistaría formalmente; este acercamiento sirvió como enganche y familiarización y las conversaciones entabladas proporcionaron más datos y detalles sobre el funcionamiento y las dinámicas grupales.

Primer concierto como espectadora

El 13 de abril presencié el primer concierto como verdadero público.

Inserción como miembro de la orquesta

El 27 de abril continué con las visitas (cada viernes) a los ensayos específicos de la Orquesta Juvenil de Tlalpan, iniciando mi inserción como alumna de violín del programa para posteriormente comenzar a ejecutar en la orquesta el 11 de mayo, a tres ensayos de mi iniciación.

Durante mi estancia participé como ejecutante en un concierto de la Orquesta Juvenil de Tlalpan ofrecido en el ex-convento del Desierto de los Leones y asistí como espectadora a conciertos de la Orquesta Filarmónica Juvenil, agrupación formada por los miembros

avanzados y seleccionados de todas las orquestas del DF.

En este sentido, mi interacción, al ser parte de un público espectador y ser miembro de la orquesta, fue de modo natural y por lo tanto no intrusivo. Los efectos que yo como investigadora-observadora pude tener sobre los informantes, se consideraron como parte del estudio. (Taylor & Bogdan, 1987)

A través de una observación participante, se tomó registro y nota (bitácora y notas de campo) de todo lo sucedido en el escenario y en el espacio y tiempo elegidos. En total fueron aproximadamente 35 sesiones de participación (en promedio dos veces al mes durante aproximadamente un año), mismas que dependieron de mi disponibilidad de tiempos, los ensayos llevados a cabo (bastantes fueron cancelados), así como de mi propio criterio, el cual fue cambiando a lo largo de la investigación. El tiempo de observación de cada una de las sesiones fue de entre 2 a 4 horas, según la necesidad y la posibilidad.

El tiempo que permanecí en la orquesta me permitió convivir con los músicos en una relación de iguales y además de las pláticas informales durante ensayos, conciertos y otros escenarios como cafeterías o incluso algunos virtuales (como el *chat*), sentí la necesidad de profundizar en la narrativa y visión de los propios músicos.

b) Entrevista en profundidad

De ahí que, además de las notas y datos obtenidos a través de la observación, decidiera realizar una entrevista en profundidad con algunos de los miembros de la Orquesta Juvenil de Tlalpan, en la que se trató de ahondar en la manera de concebirse como grupo, como sociedad y en la manera de interactuar entre ellos y su entorno (público, familia, directores, otras agrupaciones...).

Estos relatos verbales se consideran unas de las mejores formas para adquirir conocimientos sobre la vida social, y para que realmente esto se logre, las entrevistas cualitativas (a profundidad) intentaron no ser directivas, ni estructuradas, ni tampoco estandarizadas; el formato de entrevista fue uno muy abierto y flexible. Por entrevistas cualitativas en profundidad, Taylor & Bogdan entienden “reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas,

experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras” (Taylor & Bogdan, 1987, p. 101). Por lo tanto, este tipo de entrevistas se realizaron siguiendo el modelo de una conversación entre iguales y no de un intercambio formal en donde únicamente se preguntara y se respondiera, sino en donde durante la trayectoria se aprendiera y se reajustara qué preguntas hacer y la forma de hacerlas. Si bien se utilizó una guía general de entrevista, el formato fue semi-estructurado y poco apegado al papel; más bien se trató de una conversación fluida con hincapié en ciertos aspectos. (Se anexa la guía al final del trabajo, véase apéndice 2).

Mientras que a través de la observación participante en situaciones de campo naturales se obtuvo una experiencia directa del mundo social, a través de la entrevista se obtuvieron datos indirectos de los relatos de otros, de modo que al usar ambos métodos no se dejaron fuera ni los escenarios naturales, en donde estaba implicada la interacción “natural” intra-orquestal y la interacción con el público al momento de presentarse, ni tampoco la interpretación y el significado que los miembros de la orquesta le han dado a sus interacciones, es decir, el modo en que los informantes se ven a sí mismos y a su mundo. Este mundo se refiere también a las otras personas y al modo en que se piensa que éstas perciben lo que pasa a su alrededor. “Las entrevistas en profundidad permiten conocer a la gente lo bastante bien como para comprender lo que quiere decir, y crean una atmósfera en la cual es probable que se exprese libremente”. (Taylor & Bogdan, 1987, p. 208). De hecho, a mi parecer, esta misma situación de entrevista es una situación “natural” más de interacción (con un otro miembro de la orquesta y al mismo tiempo con un espectador), lo que formaría parte del estudio y de la investigación mediante observación participante.

La entrevista en profundidad aquí fungió como una fuente adicional dirigida al aprendizaje sobre acontecimientos y actividades que difícilmente pudieran observarse directamente a través de la observación participante y como el esclarecimiento de la experiencia humana subjetiva. De esta forma se intentó incorporar, además de las situaciones presentes, muchos acontecimientos del pasado, historias significativas de los miembros de la orquesta, impresiones, significados y otros aspectos, ya que resultaría imposible contemplar todo el panorama de interacción al mismo tiempo. “A esto se debe que las entrevistas en profundidad vayan de la mano con la observación participante.” (Taylor & Bogdan, 1987, p. 105)

Las entrevistas se realizaron a tres integrantes clave de la orquesta, quienes tuvieran un tiempo considerable y fueran parte del grupo *núcleo*, es decir, quienes

difícilmente faltaran y tuvieran un nivel de compromiso, responsabilidad y ejecución importantes. Se entrevistó a dos hombres y una mujer, los tres con papeles y trayectorias destacadas en la orquesta. Con cada uno de los entrevistados fueron necesarias dos sesiones de entre dos y tres horas de duración.

A partir de lo que surgió en las primeras entrevistas se fueron acotando ciertas categorías y refinando las demás entrevistas. Con base en lo observado a lo largo del proceso y lo comentado en estas sesiones, se delimitaron las categorías analíticas presentadas en la tesis.

1.4.2 Análisis de datos

Lo más importante es que esta comprensión se trató de fundamentar a partir exclusivamente de los datos de los mismos actores (entrevistados y observados). En este caso, se utilizaron las descripciones (de entrevista y de observación) al mismo tiempo que la teoría; esta última y sus respectivos conceptos sirvieron para destacar rasgos y características de las personas y su escenario de modo que facilitaran la comprensión. Los casos que no se “ajustaron” a la teoría, llamados “casos negativos” por Taylor y Bogdan (1987), también se consideraron y se analizaron junto con el contexto en el que se dieron.

Yo fui quien recolectó, analizó y codificó los datos obtenidos, y la interpretación que de ellos se hizo estuvo siempre inmersa en un proceso dinámico, de refinamiento constante. De ahí que fuera muy importante conocer bien (“hacer míos”) los escenarios, los datos y las personas de manera que los fenómenos pudieran tener un sentido partiendo de los datos.

Taylor y Bogdan (1987) proponen tres etapas, las cuales tomé para darle un “cuerpo” inicial al análisis, pero que no adopté de manera definitiva ni rigurosa. De cualquier forma, esta manera de análisis es en sí misma un “bosquejo” con mucha flexibilidad y poca rigidez, de ahí que sólo fuera tomado como punto de partida. Muy brevemente describiré estas fases.

En la primera, llamada etapa de “*descubrimiento*”, se identificaron temas y se desarrollaron conceptos y proposiciones, básicamente al mismo tiempo que la recolección de datos (observación y entrevista, nutriéndose ambos procesos entre sí). En la segunda fase (“*codificación*”), cuando los datos ya se recolectaron, se realizó una codificación de ellos y se intentó refinar la comprensión del tema. En la última fase,

denominada “*relativización*” de los datos por Deutscher y Mills (1940, en Taylor y Bogdan, 1987), se intentó interpretar y comprender los datos en el contexto en que fueron recogidos (Taylor y Bogdan, 1987).

Particularmente, para recolectar y organizar los datos de la entrevista, me apoyé en el método de S. Kvale (1996) para investigaciones que implican la entrevista como técnica. La razón por la que seleccioné este método como base es que pudo ser usado para organizar los textos de la entrevista, para condensar la información y los significados, de tal forma que fueran más manejables, y para trabajar sobre los significados implícitos de lo que se dijo. Este método únicamente fue utilizado en cierta medida en cuanto a la entrevista en profundidad, posterior a la fase de descubrimiento y seguido de la etapa de codificación que implicó todos los datos en conjunto, tanto los de la entrevista como los de las notas de campo durante la observación participante.

El análisis general, abarcó los ejes temáticos y las categorías analíticas: la relación de los participantes con su *instrumento*, su relación con la *música*, la concepción que tienen de *sí mismos* y del ser *músico*, el significado del concepto *orquesta*, la representación de la figura de un *director*, su relación con el *público* y con otros grupos externos mas no ajenos a ellos (relaciones familiares, amistades, relaciones institucionales, etc.), entre otros puntos que surgieron de forma espontánea y natural durante las pláticas.

Aun cuando los entrevistados dieron su consentimiento para aparecer a lo largo del trabajo, por razones de confidencialidad y para mantenerlos en reserva, no fueron citados con sus nombres verdaderos. Se usaron las denominaciones “Entrevistado 1, 2 y Entrevistada 3” para diferenciarlos entre sí.

La población objetivo de este estudio fue la Orquesta Juvenil de la Delegación Tlalpan. El hecho de que la mayor parte de sus integrantes fueran jóvenes y no fueran, en apariencia o en términos formales, músicos profesionales, justifica mi interés por este tipo de orquesta en particular. Considero que estas características pudieron facilitar mi empatía y, por lo mismo, mi capacidad de asumir papeles ajenos y lograr una familiarización y reconocimiento de los objetos y los significados de su mundo. De ahí que sea indispensable conocer el contexto de este grupo.

1.4.3 Población: La Orquesta Juvenil de Tlalpan

La Orquesta Juvenil de Tlalpan forma parte del programa de Orquestas y Coros Juveniles de la Ciudad de México y, en general, del programa de Orquestas y Coros Juveniles de México. Esto necesariamente implicará una relación a diversos niveles institucionales.

Vínculos

Indirectamente, por el hecho de que sea muy poco frecuente que los miembros de la orquesta tengan un contacto directo con ellos, existe un vínculo (relación de dependencia) con el gobierno de la Ciudad de México.

La Secretaría de Cultura es la instancia que financia el proyecto.

El Centro Cultural Ollin Yoliztli funciona como sede de la Coordinación del Programa de Coros y Orquestas Juveniles y brinda el escenario de muchos de los conciertos y cursos brindados a los participantes. En él se llevan a cabo otros programas académicos y culturales y se han formado orquestas de distinta índole. Eventualmente se organizan eventos en los que participan todas las orquestas vinculadas al Centro Cultural Ollin Yoliztli, como el Encuentro de orquestas Ollin Yoliztli y es aquí donde varios de los miembros, como parte de la Orquesta Filarmónica Juvenil, interactúan con otras orquestas, externas al programa, pero con características en común.

La Coordinación del Programa de Coros y Orquestas Juveniles de la Ciudad de México es el nivel más alto con el que se tiene una relación directa aunque no sea frecuente, cuyo responsable es el maestro Ariel Hinojosa.

El director y los maestros forman parte de esta red, cuyo contacto resulta ser el más directo y frecuente.

El contacto con otras Orquestas Juveniles es inevitable y de una importante influencia en la forma en la que la Orquesta Juvenil de Tlalpan se autodefine.

Por otra parte, no sólo habrá interacción con orquestas juveniles de la Ciudad de México, sino con orquestas juveniles de otros estados de la República Mexicana.

Los Maestros y directores de otras orquestas juveniles también participan en eventos y conciertos.

La Orquesta Filarmónica Juvenil es la orquesta que reúne a los más avanzados de

todas las orquestas delegacionales y resulta una orquesta de importante referencia.

Por otro lado, en un nivel más imaginario, ideal pero no menos real, se encuentra la relación que los jóvenes de la orquesta tienen con orquestas profesionales, funcionando éstas como un ideal a seguir. La Orquesta Filarmónica Juvenil Carlos Chávez, es el ejemplo más concreto por ser, además, producto de este programa de Orquestas Juveniles de México.

Población

Según los datos que proporcionó la Coordinación del Programa de Coros y Orquestas Juveniles de la Ciudad de México, en 2008 la Delegación Tlalpan contaba con 52 alumnos inscritos, 4 maestros de instrumento, 1 director y daban presentaciones por lo menos una vez al mes.

De los datos accesibles, la edad promedio fue de casi 16 años.

45% Mujeres, 55% Hombres. La mayoría (30%) provenientes de la Delegación Tlalpan, 22% de la Delegación Coyoacán. Otras delegaciones de las que vienen algunos participantes son la Delegación Álvaro Obregón, Venustiano Carranza, Miguel Hidalgo y Benito Juárez. Casi la mitad (40%), a partir de la información accesible, era ejecutante de violín. (Hinojosa, 2008)

Actividades regulares¹

Durante mi estancia en la orquesta, la Casa de la Cultura de la Delegación Tlalpan fue el escenario de ensayos de la Orquesta Juvenil de Tlalpan llevados a cabo cada viernes de 7 a 9 pm aproximadamente. Durante estas horas se reunían todos los integrantes de la orquesta. Previamente, quienes integraban el grupo de música de cámara, asistían, además, de 5 a 7pm. Durante la semana, cada uno de los integrantes de la orquesta se comprometía a tomar clases de instrumento con sus respectivos maestros (uno o dos maestros por instrumento). Todas estas sesiones, tanto ensayos como clases, no tenían costo alguno, y cualquier niño, niña o joven entre 8 y 18 años podía ser recibido,

¹ Esta información es producto del trabajo de campo (notas y observación participante)

siempre y cuando lo inscribiera algún tutor (y aval) y mostrara interés, disciplina y compromiso hacia el proyecto, cumpliendo los lineamientos y normas establecidas por sus profesores y por el director.

Durante mi estancia, que inició en junio de 2007, quien dirigió esta orquesta, una de las más numerosas y reconocidas orquestas delegacionales, fue el maestro Antonio Sanchís. El grupo orquestal estuvo bajo su batuta alrededor de 16 años, siendo suplido un breve periodo por el maestro Héctor Cananedo y finalmente por el maestro Rodrigo Elorduy, quien permaneció en la dirección formalmente a partir de mediados del año 2008.

Después de contemplar los componentes de las interacciones en sociedad y de conocer el antecedente de vida del grupo orquestal, resulta inminente adentrarnos a las prácticas concretas y los discursos de y desde los miembros de la orquesta. A esto dedicaremos el siguiente capítulo, en el que ciertos aspectos de un estudio de Howard Becker de 1963 (1971), del que se retoman algunos conceptos de grupo y cultura, se presentan como punto de partida para focalizar a este grupo como sociedad y comenzar a sumergirnos en el quehacer cotidiano de la Orquesta Juvenil de Tlalpan. Este es en sí mismo el objeto de estudio: la interacción al interior de la vida en este grupo humano orquestal.

2. LA VIDA EN EL GRUPO HUMANO ORQUESTA

2.1. *Conformación del grupo orquesta y sus objetos*

2.1.1. Antecedentes: La conformación de un grupo y su cultura

“En la medida en que el grupo social nos penetra, <se nos hace inmanente en parte>, <es la parte mejor de nosotros mismos...>. <La moral que nos ordena sumergirnos en el medio nutricio de la sociedad nos hace al mismo tiempo alimentar nuestra personalidad...>” (Tarde, 1901/1986, p. 11)

Al ser este estudio, uno acerca de un grupo determinado, de la Orquesta Juvenil de Tlalpan, que se vincula evidentemente con el grupo de *los músicos*, revisaremos las características, costumbres, formas y patrones que Howard Becker (1971) identificó en esta subcultura, en general de músicos profesionales y particularmente de músicos profesionales de jazz, en un estudio realizado en 1963 denominado en un capítulo *La cultura de los un grupo desviado: los músicos profesionales de las orquestas populares* dentro del libro *Los extraños: sociología de la desviación*.

Becker retoma la definición que el antropólogo Robert Redfield hace en 1941 del concepto *cultura*, descrita como los acuerdos convencionales que se manifiestan en los actos y en los objetos característicos de una sociedad. “Al hablar de cultura nos referimos a los acuerdos convencionales, que se manifiestan tanto en los actos como en los objetos que caracterizan a las sociedades. Los acuerdos son los significados que se atribuyen a los actos y los objetos. Estos significados son convencionales, y por lo tanto culturales, en tanto que han llegado a ser típicos para los miembros de esa sociedad, en virtud de la intercomunicación entre los mismos. Una cultura es, por lo tanto, una abstracción: es el tipo al cual tienden a amoldarse los significados que un mismo acto u objeto tiene para los diferentes miembros de una sociedad. Los significados se expresan en la acción y en los resultados de la acción, a partir de los cuales podemos inferirlos; de un modo que podemos identificar la “cultura” con el grado en el cual la conducta convencionalizada de los miembros de la sociedad es la misma para todos.” (Redfield, como se citó en Becker, 1963/1971, p. 79)

Tomando en cuenta la concepción de Blumer (1969/1982), la sociedad sólo puede verse

a través de acciones. También contempla a los objetos del entorno como producto del significado adquirido a través de la interacción entre los miembros de la sociedad. Para Becker, la cultura implica igualmente acciones, de las cuales surgen los acuerdos y los significados que se atribuyen a demás actos y objetos. Estos actos resultan entonces convencionales, y por lo tanto culturales, ya que llegan a ser típicos de los miembros de cierta sociedad a través de la intercomunicación entre ellos. Para Redfield, la cultura resulta una abstracción (coincidiendo con la idea de *concepto* de Blumer), ya que se describe como “el tipo al cual tienden a amoldarse los significados que un mismo acto u objeto tiene para los diferentes miembros de una sociedad. Los significados se expresan en la acción y en los resultados de la acción, a partir de los cuales podemos inferirlos.”(como se citó en Becker, 1963/1971, p. 79) Así que, tomando en cuenta ambas teorías, la de Redfield y la de Blumer, los significados son expresiones *de* y a la vez son elaborados e inferidos *por* las acciones propias y las de los demás. La cultura se identificaría entonces “con el grado en el cual la conducta convencionalizada de los miembros de la sociedad es la misma para todos”.(como se citó en Becker, 1963/1971, p. 79)

Becker retoma esta concepción de organización de acuerdos comunes mantenidos por un grupo y la considera aplicable a grupos menores que componen una sociedad. “Los pequeños grupos (étnicos, religiosos, regionales, ocupacionales) tienen indudablemente cierto tipo de acuerdos comunes, y en consecuencia, poseen una cultura propia.” (Becker, 1963/1971, p. 80)

“Siempre que algún grupo tiene un poco de vida en común con un mínimo de aislamiento de los demás, un rincón propio en la sociedad, problemas comunes y tal vez un par de enemigos comunes, allí surge la cultura. Puede ser la extraña cultura de los infelices que, habiendo adquirido la adicción de la heroína, comparten un placer prohibido, una tragedia, una batalla que, al enfrentarse con los mismos padres todo poderosos y arbitrarios, desarrollan un lenguaje y costumbres propias que persisten incluso cuando llegan a ser tan grandes y poderosos como los padres. Puede ser la cultura de un grupo de estudiantes que, ambicionando llegar a ser médicos, deben enfrentarse con los mismos cadáveres, exámenes, pacientes difíciles, profesores y decanos.” (Hughes, como se citó en Becker, 1963/1971, p. 80)

Así como Becker, muchos otros autores, como Albert. K.Cohen en 1955, Richard A.

Cloward y Lloyd E. Ohliln en 1960, Blanche Geer, Everett Hughes y Anselm L. Strauss en 1961, coinciden en que la cultura surge a partir de una problemática en común en un grupo de personas, quienes interactúan y se comunican entre sí de forma efectiva. (Becker, 1963/1971)

Cuando se comparte el significado que se le da a ciertas actividades entre un número reducido de personas y estos significados no son compartidos o no son aceptados como *buenos* por el resto (mayoría) de la sociedad circundante, se habla de actividades desviadas y de grupos desviados que sufren una especie de anomia social. Aunque esta anomia puede no implicar una connotación totalmente negativa, a veces marca una diferencia que incluso puede parecer atractiva, más que rechazada. A través de la interacción de este grupo de personas es que se construye una cultura propia del grupo. Es por eso que el grupo de los músicos profesionales puede considerarse desviado y poseedor de una cultura propia. Estas culturas particulares no están fuera de la sociedad en general, pero sí se diferencian en características generales y típicas, por lo que puede llamárseles subculturas. (Becker, 1963/1971)

Parto de esta idea para considerar a los grupos orquestales como una pequeña subcultura, teniendo un poco de vida en común, con aislamientos ocasionales, un rincón propio un espacio propio, enemigos o competencias comunes, placeres, costumbres, lenguajes y objetos propios.

Es difícil pensar que en este caso el grupo orquestal se considere negativamente desviado, ya que en muchos de los casos, los instrumentistas están ahí por placer y como un pasatiempo, más que como una carrera o un trabajo profesional. Por otro lado, sí podría catalogarse como un grupo distinto, con cualidades no tan convencionales (no cualquiera toca un instrumento), además de tratarse de jóvenes que dedican toda una tarde del viernes a esto, y no a otras actividades estereotípicas de estas edades (viernes sociales, con amigos, fiestas, cine...). En este sentido, sí podríamos hablar de un tipo de desviación social sin implicar necesariamente connotaciones negativas.

2.1.2. La vida cotidiana en una sociedad musical: los placeres, intereses y el mundo de objetos de una orquesta.

Para indagar acerca de estas ideas sobre la identidad del grupo y su vida cotidiana, compartiendo y teniendo objetos, placeres e intereses en común, quise abordar los

siguientes puntos en las entrevistas de manera directa o indirecta:

¿Hasta dónde llega o impacta la vida de orquesta en la vida cotidiana de sus miembros? (estudios, prioridades, círculo de amigos, etc.)

¿La conducta convencionalizada resulta la misma para todos los miembros de esta pequeña sociedad?

Los objetos significados también son fundamentales para caracterizar y describir las formas y la vida de un grupo. Por lo tanto, en este estudio se abordaron aquéllos que, a juicio personal y a partir de algunas pláticas con músicos, se consideraron como parte de la gama de objetos de un ejecutante musical.

2.1.2.1. El objeto “música” y su significado

“La definición más concisa y quizá más precisa de la Música ha sido dada, resumiendo toda la doctrina de la Antigüedad, por San Agustín: <<La Música es el arte de mover bien>>. (Sobreentendidos, los sonidos y los ritmos.) Hasta los tiempos modernos no se ha hecho apenas más que repetir y comentar esta deficiencia. En el siglo XVII, Descartes pintó excelentemente la finalidad de este arte: <<El motivo de la Música es el de encantarnos y despertar en nosotros múltiples sentimientos>>, mientras que en el siglo XVIII, Leibnitz, analizando la esencia íntima de la Música, afirmó que era <<un ejercicio de aritmética secreto para el alma que no sabe cómo definirse>>. También la Música es, en todo tiempo, valorada según sus diversas procedencias, de acuerdo con el destino particular que se le da, ya sea por la emoción que produce, ya por los medios en ella empleados.” (Brenet, 1976e, p. 341)

▪ La música, la emoción y la sociedad

“Es evidente que la música tiene que ser reconocida como un elemento de sociabilización, como un elemento de desarrollo social en el más alto sentido porque transmite los más altos logros sociales: la solidaridad, la armonía y la mutua compasión, y la capacidad para unirse toda una comunidad y expresar sentimientos.” (Abreu, como se citó en Arvelo, 2004, min. 36:04 - 36:29)

La orquesta no sólo es un ejemplo claro del ensamblaje de acciones que deriva en una acción conjunta. Tiene, además, la característica particular de estar vinculada a, e

interactuando a través del objeto *música*.

En cualquier acción social, la afectividad es intrínseca. La música es una forma de interacción, identidad, identificación y unificación, en la que esta esfera se hace evidente, sin implicar que cualquier otro tipo de interacción carezca de componentes afectivos. Resulta imprescindible considerar a las emociones como parte del paradigma psicosociológico, y resulta coherente abordar la vida de un grupo desde sus propios objetos centrales de comunicación, que además fungen como la vía de transmisión de esta afectividad; la música involucra, sin duda, ambas esferas, tanto la emocional como la comunicativa, así como la transmisión de lo sentido.

Un grupo orquestal construye identidad y se construye, entre otros objetos, a partir del objeto musical y resulta, entonces, un caso ideóneo para abordar y comprender las formas de interacción, organización y comunicación en un grupo–sociedad, entendiendo el concepto de sociedad como *Gesellschaft* (DeNora, 2001), es decir, como lazos sociales construidos, no sólo a partir de fundamentos comunales, tradicionales y personales, sino emocionales.

Surgen diversas líneas en la sociología que adoptan un enfoque dirigido al juego interactivo entre emociones implicadas en la experiencia vivida y las formas culturales, y es a partir de este marco que la sociología de la música puede vincularse e interactuar con este enfoque sociológico. El énfasis de la sociología de la música se ha volcado en preguntas concernientes al papel de la música como ingrediente activo de la formación social, su papel tradicional y de sentido común como medio por excelencia para la construcción de las emociones. (DeNora, 2001)

Muchos estudios han tomado a la música como un objeto delineado por las relaciones sociales. Sin embargo, queda implícita su función dinámica como medio, o como lo que la música puede hacer en, a, o por las relaciones sociales en las que se incrusta. El énfasis se ha hecho principalmente en las formas en que los gustos y valores musicales, y las prácticas de escucha han fungido como lazos simbólicos en lo referente al estatus grupal y a las diferencias de estatus. (DeNora, 2001) Esta esfera no debe dejarse a un lado, ya que forma parte de la gama de objetos y de los mundos compartidos que los comprenden y que vinculan a los miembros de un grupo. Sin embargo, el interés y la importancia radican también en la experiencia musical en sí misma, como experiencia y

situación, como forma, como medio y como fin de interacción.

En los últimos años, se ha restaurado el papel de la música como un ingrediente activo en la formación social y en la subjetividad. Desde esta nueva sociología musical de las emociones es posible conceptualizar el objeto musical como un dispositivo para la constitución de la acción emotiva dentro y a través de un amplio rango de escenarios sociales. Esta preocupación por la construcción de las emociones a través de la práctica musical, ofrece una posibilidad para las recientes preocupaciones de la sociología respecto a las dimensiones no cognitivas de la agencia social, es decir, su dimensión emocional; por otro lado, resalta la relación entre la cultura y la agencia social. La teoría de la música de Adorno incluso la contempla como medio de la organización social. (DeNora, 2001)

Entonces veríamos que la música se involucra en la vida social como objeto, como medio de construcción afectiva, y además resulta ser, en sí misma, una situación, un acto y una práctica social.

Veremos entonces, qué significa, desde el interior del grupo, el objeto música para los miembros de la orquesta, tanto en su vida cotidiana, en la situación orquesta, así como en un mundo afectivo personal, histórico y social.

- ¿Qué significa *la música* para quienes la practican?

En uno de los casos, la música se describe desde un punto de vista audible, es decir, la forma en que la música aparece en la naturaleza.

“...pues yo siento que es todos los sonidos, ¿no? Hasta la naturaleza es música. Todos los sonidos mezclados es música, ¿no? Pero no sé, no sé cómo definirlo en sí...”

(Entrevistado 1, 2008)

Aparece de inmediato una dificultad evidente para definir específica y concretamente el concepto porque sin lugar a dudas estamos *intentando hablar* de un acontecimiento afectivo que trae consigo una imposibilidad de explicar sus razones y motivos. Como menciona Pablo Fernández, “...en sí misma, la afectividad es silencio, por eso es ciertamente difícil hablar de ella, como si el lenguaje que tenemos no bastara, no se adaptara bien al tema.”(Fernández, 1999, p. 13) En la música sucede lo mismo: el lenguaje verbal es insuficiente, como lo menciona J.A. Abreu, cuando se refiere a lo que la gente siente al hacer música, describiéndolo como “algo que es inefable, algo que es

impenetrable para la racionalidad, que sólo es penetrable por la intuición (...) la música lo que hace es sublimar el pulso interior del alma y expresarlo en forma armoniosa, sutil, en forma invisible y transmisible sin palabras a los demás seres humanos.” (Abreu, como se citó en Arvelo, 2004, min 55:46 - 56:51)

Por eso mismo, durante las entrevistas y durante las explicaciones hubo una necesidad de forzar y acoplar un poco las palabras; entre ellas aparecen, como se verá más adelante, términos afectivos como el sentimiento, el ánimo, emociones, sensaciones, etc.

“...vivimos en una sociedad afectivizada, que se mueve más por la estética que por la lógica, más por los silencios que por palabras...”(Fernández, 1999, p. 15)

Otra forma de describirla, es considerándola una forma de lenguaje, y se reitera la concepción de la música como un lenguaje universal.

Pues yo siento que es como otro tipo de lenguaje, ¿no? Yo siento que es como bien general, como que todo el mundo lo conoce, todas las partes del mundo conocen la música y el lenguaje musical es como bien universal. Ya sabes que cuando estás tocando, aunque sea en japonés pero ya saben de quién es, cómo se llama la obra y acá en México también. Ninguna habla el mismo idioma que nosotros, pero si escuchan música, hasta los japoneses tocan salsa, ¿no? (Entrevistado 1, 2008)

Inevitablemente aparece el componente afectivo y la música como una experiencia espiritual, fuera de lo mundano. Uno de los miembros de la orquesta describe a la música como un vehículo para transportarse a distintas dimensiones afectivas, y por lo mismo no traducible a la palabra. Algo “aparte”, fuera de lo cotidiano.

Al preguntársele, qué es la música para ti, se trata de desvincular la parte racional en el discurso explicativo. La falta de adjetivos y la falta de traducción de las emociones implicadas para describir la vivencia, es una característica en común. Incluso yo, al momento de poner en palabras este apartado, me encuentro con esta dificultad de conceptos.

“no sé, es como estas personas del Tibet que dicen, a la hora de ponerse así en contacto, que se van a otras dimensiones, con contacto con la vida, la naturaleza y eso. Pues algo así, porque, o sea, estoy enojado, estoy triste, estoy confundido, estoy feliz, estoy lo que sea, y me pongo a tocar y es otra cosa...no, noun, una nueva emoción que no existe ...que no lo puedo decir, o sea, ...así, no le puedo decir: que me siento feliz tocando, que me siento enojado, que me siento triste o melancólico, o inspirado, o

sea, no, no, no, o sea, es...es algo, un no sé qué, pero...opaca todo, o sea, siempre ...” [comentando lo que dicen sus amigas:] “O sea, te vemos que estás súper clavado y todo, y cuando terminas con tu novia no estás así aventándote al metro ni nada, ¿no? Pero pues no porque, aunque sí me sienta así en cierto momento, me pongo a tocar y se me olvida, o sea, total y completamente aparte, ¿no? ...por eso catalogo así como...aparte...o sea, no, no no...no sé qué sea...pero o sea, dentro... o sea, están las personas que me gustan, etcétera, y está Mayra, o sea, ...aparte. Es como un ente, un algo simbólico...o sea, ya no es tanto ella, sino lo que representó en algún momento, no sé qué, que es así como que...estoy tocando y pienso en ella, en cierto sentido, ¿no? Por eso siento que está totalmente aparte...de todo lo demás. O sea, no es tanto de que ahorita así de que quise andar con ella o algo así, ¿no? Sino, es algo ahí raro... es como mi vehículo de inspiración en ese momento, pero para algo que me hace olvidarme de...de lo que supuestamente representaría, ¿no? ella... Por eso está muy raro, pero pues sí, la música es como que ...es mi vehículo para ... Eso es lo que es la música, para mí. O sea, en sí, todo lo que tiene que ver con la música es padre ... O sea, podría ser feliz todo el tiempo... O sea, más bien eso es lo que hago, más bien...O sea, todo el tiempo busco estar haciendo algo con la música. (...) por ejemplo ahí en New Orleans que todos son músicos, y son felices todo el tiempo.” (Entrevistado 2, 2008)

Indudablemente la música está, en todo momento, tocando lo simbólico, lo afectivo y las dimensiones de la subjetividad. Aparecen nociones como *otras dimensiones, algo simbólico, algo raro, algo aparte*, etc.

El concepto de inspiración también aparece constantemente en el discurso de un artista. Estos momentos de inspiración sugieren aparecer fuera de la voluntad, más como algo espontáneo y no controlado racionalmente, sin duda, un acontecimiento afectivo que trae consigo “...una fuerte dosis de lo que se denomina irracionalidad, una ausencia notoria de lógica, de posibilidad de explicar sus razones y motivos.” (Fernández, 1999, p. 12)

Uno de los entrevistados, comenta:

“Una entrevista que le hicieron por ejemplo a Brahms, que le preguntaron, algo así como ‘¿qué es la inspiración?’, o ‘¿cómo es inspira usted?’, ‘¿qué es lo que utilizas para inspirarte?’ (...) ‘para empezar es, es esta concepción de los griegos, (...)que en todas sus obras al principio y esto, claman a las musas y ellos dominan un lenguaje perfectamente y saben que lo que les está saliendo no son ellos en sí, sino ya es la inspiración. Entonces no son ellos, está tan perfectamente bien elaborado, perfectamente bien (...) preparado y domino este lenguaje, que ya esta fuerza se puede

apoderar de mí y a través de mí ya puede hacer las cosas,' ¿no? Entonces este, .es lo que decía Brahms. (...) No es de que 'ahorita me voy a inspirar' y ya me siento y me pongo a escribir algo." (Entrevistado 2, 2008)

Pero parte de este *dejarse llevar* es factible una vez que se tiene dominio del lenguaje a tratar. Como lenguaje, entraríamos en la discusión de si se centra en un lenguaje de notación musical o en un lenguaje afectivo, corporal y no verbal, que es sin duda, parte del lenguaje musical.

"No, sino que tú no sabes ni cuándo te va a llegar, pero hay muchas personas que se inspiran...pero nooooo...no hacen nada, o sea, o sea hacen algo así, casi nada, comparable con nada je, porque no dominan ese lenguaje lo suficiente como para poder descifrar eso que hay, que están imaginándose, con lo que se inspiran, ¿no? (...) antes de inspirarte, antes de pensar en inspirarte, primero tienes que dominar lo que haces, ¿no? Ya después, ahora sí piensas en, en inspirarte y hacer algo.(...) Entonces (Brahms) contesta: 'pues porque estudié mucho' ..jaaa ...O sea, no decía: 'me inspiro con Dios'... O sea, este Beethoven decía que hablaba con Dios, ¿no? Por eso, por ejemplo, a eso se refería, a que es eso, ¿no? Ya lo domino tanto que así me puedo poner a tomar unas chelas con él y me pongo a escribir en base a eso, ¿no?(...)Las partituras de Mozart no tenían ni un borrón!! O sea, así como se le ocurría, óoorale...Bach cómo hacía una cantata cada domingo!" (Entrevistado 2, 2008)

▪ La música, ¿para qué?

El significado y la importancia de la música para los entrevistados puede entenderse desde la historia de la música en su vida o de su vida en la música, así como desde la proyección que los integrantes de la orquesta tienen a futuro en relación a ella.

[Y luego, ¿qué piensas hacer?]

"Pues estudiar todo el tiempo. Pues sí, como que nunca acabas. Y este, me gustaría conocer otros lugares, estudiar de todo tipo de música, aunque sea un poco, empaparme un poco y ...me gustaría estudiar música clásica en otros países, estudiar Jazz en Estados Unidos, estudiar música cubana en Cuba, el son cubano y esas cosas...estudiar jaranas y esas cosas, estudiar jarocho, me gustaría estudiar tangos también...que también son la onda. (...) Pues más bien creo que hay poca vida para tanto que hay que estudiar...Sí, me gustaría estudiar toodo..." (Entrevistado 1, 2008)

¿Qué lleva a una persona a decidirse por dedicarse a la música? ¿Qué propósito tiene para los miembros de la orquesta hacer o practicar música?

Los motivos por los que entran a una orquesta o se dedican a la música, en varios casos,

están vinculados a una tradición familiar (cercana o lejana) y a un gusto coloquial por la música, es decir, que en los entrevistados el gusto por la música puede generalizarse como variado y no exclusivamente se enfatiza en la música clásica. Coinciden en tener gustos en común por el rock, por el jazz, etc.

“...más que nada entré porque me empezó a interesar un buen el jazz y mi tío también tocaba jazz. Me empezó a interesar, empecé a estudiar música con mi hermano a tocar guitarra. Mis papás me decían ‘ve con tu tío que tiene discos’ y me empecé a acercarme a él y me empecé a interesar y una amiga Mayra me dijo que prestaban instrumentos en las orquestas y por ella fuimos y me prestaron el contrabajo, en mi caso.” (Entrevistado 1, 2008)

“Pues llevaba tocando como cuatro o cinco años el bajo eléctrico, pero pues no sabía nada, ¿no? Más bien tocaba música así de punk y rock y esas cosas. No, pues por mi cuenta, todo por mi cuenta. (...) pues empezamos mi hermano y yo, y él empezó con guitarra y yo también ahí como siguiéndolo. Y luego yo me empecé a interesar por el bajo, y ya pues empezamos a hacer una banda de punk...jaa...bien chistoso, ¿no? Y así pues de metal y todas esas cosas, ¿no? Y más bien por eso...” (Entrevistado 1, 2008)

El gusto y el placer están implícitos en los motivos del quehacer musical. Nunca resulta ser una necesidad, a menos que se vea como una expectativa de tradición familiar. En este gusto aparece una vez más la expresión de los afectos.

“Pues primero que nada porque me gusta un buen, ¿no? Y es una forma de expresar algunas cosas que puedes tocar bien bonito y también puedes tocar horrible pero sabes que lo estás haciendo horrible. O también muchas sensaciones, ¿no? Por ejemplo, cuando estás tocando y estás haciendo un solo en música de jazz, es más eso de que puedes explayarte como quieras y puedes tocar cosas horribles pero tú sabes que no queda y estás de necio tocando lo mismo, así como que ‘no me importa y yo sé que no me importa’ que no va aquí, pero no me importa y yo sé que lo estoy haciendo y me gusta, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

“Pero como la mayoría de las cosas son cosas que me gustan, ya no son cosas que son de estudio, sino que más bien de tocar. O sea, en general es lo que más hago, tocar. Por gusto, o sea, dedico, haz de cuenta, no sé, media hora a estudiar, todo lo demás estoy tocando. Sí, ya empiezo a, agarro y así libros de canciones así que me gustan, y tengo así un montón de pistas, entonces tienes así a toda la banda así tocando de acompañamiento y ya tú nada más la melodía. Y me gusta hacer mucho eso, y eso sí te va dando condición y un montón de cosas. Y aparte es algo que te gusta. En realidad ése es el chiste de la música, como tal, ¿no?” (Entrevistado 2, 2008)

Resulta un gusto, un quehacer voluntario que se practica a pesar de que, como dijo un entrevistado, *“clasificado mundialmente, la música es una actividad de alto riesgo para la salud, porque se te deforman huesos y cosas así. Son posiciones antinaturales.”* (Entrevistado 2, 2008)

Parte del sentido de aprender música, uno de los entrevistados lo expresa como el de poder compartirla, como un saber afectivo y colectivo que debe comunicarse a los demás, no como una cuestión meramente individual.

“Entonces la neta, ése es el chiste, ¿no? Compartir, ése es el chiste, si vas a estudiar música, yo te comparto lo que sé, te enseño lo que quieras, porque ése es el chiste. Para mí, ése es el chiste de la música, pasar de una a otra y jamás va a quedar en ti, porque si tú te lo guardas, hay miles de maestros más, ¿no? De los cuales aprender, y pues si quieren aprender de ti, pues qué mejor, es como que , qué chido, tú ya hiciste muchas cosas y hay alguien que lo está reconociendo y que sabe que estás haciendo algo chido.” (Entrevistado 1, 2008)

La música, por lo mismo, no se contempla sólo desde la perspectiva profesional. Siempre está vinculada a una práctica social común y de la que tanto ellos (músicos) como los demás (no músicos) pueden sacar provecho: como diversión, como distracción, como relajación, como forma de recordar bonitos momentos (relaciones amorosas, amistosas, etc.), como forma de conocimiento, como memoria social y colectiva,

“Yo siento que para sacar el estrés a veces, para ir a bailar, como que para divertirse, pero todo el mundo está escuchando música, quieras o no. También para recordar momentos bonitos. Escuchas una canción y te acuerdas de un momento con tu pareja o en la escuela o lo que sea. También yo siento que te desestresa, como que te relaja, si más bien yo siento eso, si están bien tensos y escuchan música. Bueno, también depende del tipo de música y todo ese rollo pero sí como que si les gusta se relajan más y como que más tranquilos,(...) es como una terapia bonita.” (Entrevistado 1, 2008)

La música clásica en particular, se relaciona invariablemente con un estado de relajación.

“Pues yo creo que más bien para relajarse, la música clásica la utilizan mucho de relajación o de estar estudiando y estar utilizando la música clásica. O mucha gente nada más porque se oye bonito. O muchos temas ya son muy conocidos, entonces nada más conocen esa parte, pero todo lo demás ya no, ...” (Entrevistado 1, 2008)

El papel de la música clásica sigue teniendo una particularidad. Este género está muy relacionado con una exigencia técnica, una disciplina muy particular. No resulta un gusto coloquial. Sigue siendo una esfera privilegiada enmarcada en una serie de normas muy específicas y en una perfección exigida.

“Y estudiar música clásica a mí me gusta un buen por el aspecto de conocer tu instrumento y dominar el sonido y la perfección en el instrumento, ¿no? No es tanto de ‘a ver, toca y ya’, si no en la clásica yo siento que es más conocer el instrumento y como meterte más de instrumentista que de otra cosa, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

“Él se metió al DIM pero igual está yendo con maestros de clásico para tener el sonido y poder controlar el contrabajo y no que el contrabajo lo controle a él. O sea, porque igual, en el DIM lo único que te enseñan, o más bien, en el mundo del jazz en general, nada más te enseñan a tocar, pero lo suficientemente bien para poder sobre improvisación y ver acordes, y notas, pura teoría, teoría y teoría.” (Entrevistado 2, 2008)

Otro de los integrantes de la orquesta, durante una conversación, comentó alguna vez que en la orquesta no había mucha libertad, pero que por eso estaba ahí, para aprender a hacer *bien* las cosas.

Hablar de música puede hacerse desde un concepto muy general aunque la música comprenda muchos estilos y géneros. Evidentemente, en este caso, la música clásica aparece como música por excelencia para la ejecución en orquesta, y alrededor de ella ideas, creencias y representaciones sociales muy características.

- La música clásica

“Pues la música clásica yo siento que es...está loco chón...yo siento que es como la música de orquesta.” (Entrevistado 1, 2008)

En la representación de quienes ejecutan, se deslinda del carácter popular.

“Y en general sí es música popular porque no es música clásica.” (Entrevistado 2, 2008)

“Mi papá siempre nos ponían música culta, o bueno, que se conoce como música clásica.” (Entrevistado 3, 2009)

El carácter no popular está vinculado con la demanda de consumo. Aquí entraría la noción del consumidor como un *otro* generalizado que desconoce, ignora y por lo

mismo no comprende y no sabe apreciar la *música culta*. En este sentido también entra la noción de la música como un servicio.

“Más porque ya no está teniendo mucha demanda ese tipo de música, ¿no? O sea, el oído en general de la población, sí está viendo hacia otras cosas, pero pues no consumen. Antes, lo único más allá de lo popular, era el clásico, entonces, si querías algo diferente, ibas a una sala de conciertos y ya. Pero ahorita ya, te compras discos o más bien, bajas música y no bajas nada más lo clásico, o sea, hay cosas así muy que su comprensión musical es muy difícil y todo eso, pero no es tan aburrido, para ese tipo de personas, como el clásico”. (Entrevistado 2, 2008)

La música clásica es nombrada como la “verdadera”, “la buena”, “la culta”, “la seria”, “la intelectual”. En la concepción de los miembros de la orquesta, la música clásica resulta ser exclusiva para los conocedores, sin embargo, no la única buena música. Esta idea la ubican más que nada entre los músicos clásicos profesionales y en una concepción generalizada de lo que esta música implica.

“O sea, aunque hayas acabado diez carreras juntas, si no has tocado en ninguna orquesta, si no has tenido de veras ese acercamiento con la música de a de veras, lo que de veras tienes que hacer; no lo que está en los libros....” (Entrevistado 2, 2008)

“Pero pues como lo ven tocando música clásica pues ya lo ven con más respeto. Pero pues yo creo que es lo mismo exactamente. Como que también, por verlos de traje, ya dicen ‘oh, ya es alguien’, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

“Pues yo creo que sí porque pues haz de cuenta, ves al músico clásico y lo ves así como que ‘oh, toca música clásica’ y ya, desde ahí lo ves así como que ‘ohhh, intelectual, y va de traje’. (...) Y pues la neta, son instrumentistas, ¿no? Son instrumentistas bien pesados y es la misma música.” (Entrevistado 1, 2008)

Lo privilegiado de la música aparece en la explicación de los miembros de la orquesta como vinculado al origen eclesiástico (no popular) y elitista.

“Sí, es por cómo empezó la música: como empezó en la iglesia, todo era así muy, muy hacia la iglesia, hacia lo religioso”. (Entrevistado 2, 2008)

Lo perfecto y exigente de la música clásica se ve también como algo cuadrado y poco flexible. La mayoría de los miembros de la orquesta están familiarizados con otro tipo de música y en ese sentido son concientes de la rigidez de normas de este género.

“...como también estoy estudiando jazz ves mucha diferencia. En el punto de que la música clásica hasta cierto punto es muy cuadrada. Y muchos maestros me han dicho eso. Como que en la música clásica se “avocan” a un papel y en el jazz es todo lo contrario. Más bien, si tienes buen oído, te “evocas” en tu oído y no necesitas papel. Y en la música clásica de instrumentistas están bien pesados, de técnicas de todo, desde las manos, manejo del instrumento bien chido, las mañas también para el instrumento y todo eso, pero se “evocan” mucho en el papel y lo que dice el papel es lo que debe de sonar. Y en el jazz es todo lo contrario. Pero en la clásica sí son más cuadrados en cierto punto, dependes mucho del papel y si hacen otra cualquier cosita te perdiste y ya, acabaste con la música. Y pues sí, lo veo un poco, hasta cierto punto más cuadrado, ¿no? porque también tienes que (...) interpretar mucho las piezas, como que no nada más es lo que ... tiene que sonar lo que está en el papel pero también es mucho de interpretación. Eso es más interesante, es más la interpretación que lo que puedes leer, en algunos músicos. Algunos sí leen lo que está en el papel y ya y les vale lo demás, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

“Pero yo siento que si la música clásica ya está escrito desde hace millones, bueno, no, desde hace un buen de años, como que ya está especificado cada anotación, ¿no? Para qué es y cómo es y cómo se hace y qué significa en cada idioma.” (Entrevistado 1, 2008)

La ejecución *perfecta* contempla incluso a la emoción expresada. La reproducción de una pieza clásica implica, para quienes la ejecutan, en este caso, para los ejecutantes de la Orquesta Juvenil de Tlalpan, la transmisión musical y emocional de su autor. No se limita únicamente a la réplica de una secuencia melódica, rítmica y armónica; implica además un querer transmitir pensamiento y sentimiento del autor. En ese sentido, despegarse de la emoción propia del intérprete y adoptar la *supuesta* emoción, la emoción que se traduce a partir de la música y del contexto histórico del autor. Aquí aparece lo que anteriormente mencionamos acerca de las relaciones abstractas (no tangibles) que se viven durante una ejecución, en la que el intérprete comparte una dimensión temporal con el autor, “la *durée*”. En este sentido, también resulta coherente con lo que A. comenta acerca de ser una dimensión afectiva “*aparte*”, fuera de lo cotidiano y distinto a su estado emocional del momento.

“Sí, yo siempre le encuentro algo nuevo, siempre aprendo algo, el cómo se tocan las cosas, bueno, o sea, un intérprete no es...o sea el tocar tal, el leerlo, es de veras devolverle, hacerle como el que lo escribió pensaba, ¿no? Ése es el chiste de la música clásica en sí... O sea, si él se sentía triste, pues lo tocas triste, no lo quieres hacer

alegre, no importa cómo te sientas. Ésa es una de las muchas cosas que yo digo 'wow' con algunos solistas, ¿no? O sea, se les acaba de morir el perro o la mamá o la esposa, así todo, y al día siguiente tienen presentación y no lo pueden cancelar. Tienen que ir y tocar. Y si es una cosa así súper bien bonita, alegre, pues ni mooodo, lo tienen que tocar a fuerza, así tiene que sonar. Eso es, se me hace como bien padre.” (Entrevistado 2, 2008)

Sin embargo, al momento de reproducir este estado emocional, además de respetar líneas melódicas y lo escrito en partituras, aparece la interpretación del ejecutante, en la que sus emociones invariablemente también emergen, de forma que no resulte un repetir sin-sentido, sin-sentir, sin-sentimiento.

“Pues yo creo que depende muchísimo de uno. Aunque esté escrito pues sí depende de uno yo creo. Y además también como a veces la música clásica lo que también te enseña a respetar líneas, acabar cadencias y esas cosas, como que eso es luego lo interesante, como que respeta mucho el motivo melódico, respeta mucho lo que está en el papel pero muchos maestros también te dicen que no todo lo que está en el papel es cierto, sino que también tienes que ponerle un poco, más bien de interpretación, nada de improvisación ni nada de eso, pero sí es más de interpretación. Yo creo que sí depende mucho de uno, depende del estilo, también es conocer un poco el estilo para poner la interpretación.” (Entrevistado 1, 2008)

A pesar de ser una sola música, las normas de ejecución del instrumento a tocar y del lenguaje son parte intrínseca de la manera de entender la música clásica a diferencia del jazz, uno de los estilos que los entrevistados también practican.

“En el jazz, siempre tienes que estar acompañando a todos los solistas, pero cuando tú vas a hacer solo, nadie te acompaña, porque tú tienes que tener la vuelta bien clara, tienes que también tener los cambios de compás, tienes que saber el tiempo con que vas, la rítmica, como en qué parte va de la melodía, cómo entrar y salir del solo. En el aspecto de lo clásico, es también saber estar tocando lo tuyo pero también estar escuchando a los demás siempre, estás tocando lo tuyo, pero estás escuchando la melodía o estás escuchando pues toda la armonía que se hace. Y eso también está bien chido. Y es como, es como lo más sencillo pero lo más complicado también. Yo lo veo así, como lo más sencillo porque a veces tocan puras fundamentales y ahí se acabó tu trabajo, ¿no? Pero lo más complicado porque es saber acompañar chido y matizar bien chido.” (Entrevistado 1, 2008)

En la improvisación del jazz,

“Ahí lo que menos cuenta es saber leer en sí, o sea, no ves casi las notas, o sea es

acorde, pff y vas y tocas, acorde y vas y tocas...” (Entrevistado 2, 2008)

“Son dos idiomas total y completamente diferentes...” (Entrevistado 2, 2008)

A pesar de entenderse la música de forma universal, a cada estilo y tipo de música, se le distingue con un lenguaje propio y muy característico.

Así como la música puede ser catalogada desde la sociedad en general y desde la sociedad de músicos en particular, el actor *músico* también vivencia un proceso de etiquetación, tanto desde el resto de la sociedad, como desde sus propios compañeros. El siguiente apartado se refiere a las convenciones del músico para referirse a sí mismo, para referirse a otros músicos y cómo éste es considerado desde otros sectores de la sociedad.

2.1.2.2. *El concepto del “músico” y el músico como objeto de sí*

Músico, ca. m y f. “Persona que ejerce el arte de la música o que toca algún instrumento.” (Brenet, 1976f, p. 354)

Ya comentamos anteriormente la importancia que Herbert Blumer le otorga a la definición de los objetos que circundan el mundo de cada individuo y de su comunidad. Aquí se ubica también la autodefinición, contemplando al ser humano mismo como un objeto más y protagónico de su repertorio.

Considerando las características del grupo orquestal (algunos recién inician, otros se dedican profesionalmente a la música, otros pretenden hacerlo en un futuro no muy lejano, etc.), es posible que muchos de sus miembros se consideren *músicos* y algunos otros únicamente aficionados o encaminados a esa etiquetación. De ahí que se indagara la forma en que los miembros de la orquesta describen a los *músicos* y a los *no-músicos* (aficionados, principiantes, etc.) y en qué papel se colocan, es decir cómo se ven a sí mismos.

A la pregunta, “¿cómo te defines?” y “¿qué categorías son para ti importantes de lo que haces en la vida?”, uno de los entrevistados contestó definirse como

“¿Estudiante? Y como músico [puesto en cuestión]. Yo creo que soy músico, contrabajista, bajista, me gustan los dos.” (Entrevistado 1, 2008)

A la pregunta de considerarse músico o no, contestaron lo siguiente:

“...pueees.....más bien estudiante de...; músico músico, no. Más bien me considero estudiante de música. Porque músico...pues más bien, ¿quién es músico? Pues músico...está cañón...de plano sí está más locochón. Sí es envolverte en un buen de cosas, porque no nada más por tocar un instrumento ya eres músico, ¿no? Más bien, como que ahí eres instrumentista. Pero músico es el que sabe todo, bueno, muchos instrumentos, es el que te puede hablar de armonía bien, el que te puede, no sé, escribir bien, como que envuelve más, ¿no? No nada más es el que toca y ya, como que más bien es el que se interesa en la música, puede ser historia, armonía, todas esas cosas relacionadas...” (Entrevistado 1, 2008)

Entonces aparece un poco la idea y concepción de lo que implica ser músico: se requieren conocimientos amplios, teóricos y prácticos para ser un músico profesional. Sin embargo, a pesar de pertenecer a la categoría de *músico*, sale a flote, en muchas ocasiones la categoría *no profesional*. Aflora la idea de pertenecer a un grupo de no-profesionales como característica particular de la orquesta.

“De que más bien esa orquesta pues no es profesional, entonces todos estamos aprendiendo poco...como que no nos podemos decir músicos porque pues todavía no somos profesionales...” (Entrevistado 1, 2008)

Sin embargo, el concepto de la profesionalidad también toma otro sentido, en el que los miembros de la orquesta sí se contemplan en una proyección a futuro:

“Pues yo creo que Sanchís [el director] nos enseñaba a ser profesionales aunque ninguno éramos profesionales. Nada más el único profesional era él y Candanedo casi casi. Él nos enseñaba esos aspectos para ser profesionales y como que sí he sentido diferencia en eso ...” (Entrevistado 1, 2008)

Lo profesional, en su discurso se refiere a algo más allá de una exigencia de ejecución o de la práctica laboral; implica un trato, una actitud y una formación, un objetivo a futuro y una esfera en la que se van visualizando, por lo tanto ya forma parte de su identidad.

“Más bien yo creo que él nos trataba como profesionales aunque no lo fuéramos. Pero siempre era así, más bien nos estaba formando para ser profesionales. Porque sí nos decía, no tocábamos como profesionales pero sí nos decía a veces muchas cosas como profesionales o cómo teníamos que comportarnos como profesionales. Nos trataba a algunos como profesionales aunque no lo fuéramos, ni lo somos...Aún.” (Entrevistado 1, 2008)

Su proyección a futuro los coloca de cierta forma ya en este papel de músico profesional.

[¿Y luego qué piensas hacer?] “Pues estudiar todo el tiempo. Pues sí, como que nunca acabas. (...) Y este, me gustaría conocer otros lugares, estudiar de todo tipo de música, aunque sea un poco, empaparme un poco y me gustaría estudiar música clásica en otros países, estudiar Jazz en Estados Unidos, estudiar música cubana en Cuba, el son cubano y esas cosas, estudiar jaranas y esas cosas, estudiar jarocho, me gustaría estudiar tangos también, que también son la onda. (...) Sí, me gustaría estudiar toodo...” (Entrevistado 1, 2008)

En la propia definición de los roles que los entrevistados se autoadjudican, además del ser o no músico, surge la de ser él mismo escucha, audiencia, crítico de su propia ejecución.

“Porque pues más bien la autocrítica es la mejor. Tú sabes hasta dónde llegas y qué hiciste mal y qué hiciste bien. Es como dicen muchos maestros: realmente el maestro eres tú mismo y eso es lo más importante, yo creo. Saber qué hiciste bien y qué hiciste mal y analizarte tú y si la gente disfrutó, pues la neta qué buena onda y qué chido, pues para eso vas, ¿no? Y por eso gozas y disfrutas de la música.” (Entrevistado 1, 2008)

Más adelante se abordará más acerca de lo que el objeto de audiencia y *público* significa para los músicos.

Los entrevistados principalmente se autodenominan en su discurso cotidiano, a grandes rasgos y según ciertos criterios, músicos. Por esta razón y por el hecho de que este concepto forme parte importante del entorno de la vida de cualquier grupo que se relacione con el quehacer musical, resulta esencial su definición, es decir, la definición del concepto *músico*. Evidentemente será fundamental y prioritaria la definición tomada de quienes integran la orquesta, sin embargo, como antecedente, también se presentarán algunas ideas y definiciones que Howard Becker dedujo y sustrajo durante su estudio (1963) en constante interacción con los miembros de un ensamble profesional de jazz del cual era parte.

- La concepción del músico en la sociedad

“Se concibe al músico como a un artista que posee un don artístico misterioso que lo

diferencia del resto de las personas...”(Becker, 1963/1971, p. 84)

En términos generales, para los miembros de la orquesta, el ser *músico* implica lo siguiente:

“Pues yo creo que es alguien loco...jaa...la verdad, porque pues como que el músico, yo he visto o yo pienso que como que a veces no está en donde está...como que está pensando en música, o en las partes que está tocando, o está escuchando música en su cabeza, o trae audífonos puestos. Siempre está relacionado con la música. Como que no le puedes decir a nadie que es músico que no sea músico, sí como que lo ves y (...) ya sabes si es dedicado o no es dedicado a la música, por lo mismo de que está, y también pues sí es bien cansado, ¿no? Siempre están bien atareados y siempre están haciendo cosas. Algunos saben un buen de música, otros pus la neta no tanto, o más bien se nos olvida. En mi caso como que me dicen un buen de nombres y jamás, siempre se me olvidan las cosas. Y pus como que también, el músico músico, yo creo que tiene mucha dedicación a lo que está haciendo, o sea no lo toma como un hobby ni nada, sino ya es como su modo de vida, su educación, pus lo que estudió realmente para trabajar en eso, ¿no? No es cualquier persona que...Es como una profesión, realmente, como que lo ves y dices: ‘ah...él seguro es músico’.” (Entrevistado 1, 2008)

El ser músico aparece como un modo de vida y el *músico* como concepto aparece como en estado de construcción, y no sólo éste sino la propia identidad de los instrumentistas y la constitución de un *self* vinculado a esta categoría y etiquetación.

Por un lado, sí hay una identificación dentro del grupo de músicos a pesar de que los entrevistados rompan con ciertos estereotipos característicos del músico profesional.

La concepción que la sociedad en general tiene del músico, está siempre en constante ambivalencia. Por un lado, el músico es un ser privilegiado y de un sector culto; por el otro, es alguien “fuera de lo normal”, que vive lejos del ideal occidental: tiene problemas económicos, vive de noche, está “loco”, posiblemente se droga, etc.

Existen, entonces, connotaciones negativas provenientes tanto de los mismos músicos como de personas externas al grupo. Como ejemplo del primer caso está un comentario interesante que, durante su estudio, Howard Becker escuchó acerca de la concepción que los músicos tienen de sí mismos:

“Al fin y al cabo, dejemos de engrupirnos a nosotros mismos: la mayoría de nosotros no somos músicos, no somos más que instrumentistas.” (como se citó en Becker, 1963/1971, p. 105)

Esta forma de ver a la figura del músico, más como instrumentista que como músico y todo lo que implica esta profesión, muy fácilmente puede aparecer en un grupo orquestal de aficionados o estudiantes de música.

Entre los comentarios de los entrevistados, aparecen dos versiones: la primera, en la que el instrumentista es valorado y ponderado como músico.

“...ves al músico clásico (...) y pues la neta, son instrumentistas, ¿no? Son instrumentistas bien pesados y es la misma música.” (Entrevistado 1, 2008)

“Pues yo creo que músico es todo, ¿no? Hasta yo creo que también desde lo que les pegan a los tambores ya hacen un cierto tipo de música. Hay unos más intelectuales que otros que se van más por la teoría y la historia y esas cosas, o hay otros que son más clavados en cuestión de armonía y esas ondas, ¿no? Pero pues yo creo que más bien, músico es saber. Yo creo que el instrumentista es músico, ¿no? Pero el músico hasta cierto punto debe de conocer un poco de armonía o interesarse en eso, o saber otros instrumentos aparte del que él domina, ¿no? Tan siquiera para tener un poco de idea. Y pues solito, si quieres realmente ser músico, vas aprendiendo cosas de todos, ¿no? Y vas aprendiendo hasta lo que no te corresponde. Por ejemplo las notas más graves y más agudas de las trompetas, o de los saxofones, te aprendes la diferencia en los saxofones, cómo escribir para saxofones, cómo escribir para trompeta, qué tienes que hacerle, cómo pasar de registro, pues lo que es, ¿no? Pues yo creo que un instrumentista es músico. Porque también está haciendo música y el instrumentista yo sí siento que es más dedicado, mucho más dedicado a todo su instrumento que a ...y tocar chido y todo eso, que en cuestiones teóricas, ¿no? Pero pues yo siento que sí, un instrumentista es un músico al fin y al cabo...” (Entrevistado 1, 2008)

[“Entonces no crees que se le vea de forma despectiva a alguien que se dedique a eso?”]

*No, yo siento que no, además todo tiene su chiste, ¿no? Además pues ser instrumentista también está bien difícil..jaa...Por el aspecto de que tienes que dominar **muy** bien tu instrumento, no nada más al ‘ahí se va’ y ya. Un instrumentista conoce toodo su instrumento, más que de otra cosa...” (Entrevistado 1, 2008)*

Por el otro lado, aparece también la idea de que ser instrumentista no implica ser un músico “de verdad”, ya que este concepto implica un saber más holístico y requiere de más habilidades, como las ubicadas en un músico compositor.

[Ser músico] *“Sí es involucrarte en un buen de cosas, porque no nada más por tocar un instrumento ya eres músico, ¿no? Más bien, como que ahí eres instrumentista. Pero*

músico es el que sabe todo, ...” (Entrevistado 1, 2008)

En una de las conversaciones coloquiales con uno de los músicos, me comentó que el hecho de tocar en una orquesta no implicaba ser *musicante*. Con esto quiso decir que en muchas ocasiones se toma a la orquesta como si fuera un gran instrumento en el que cada ejecutante puede verse como una tecla más, como un musicante y no como un músico que participa, como individuo, en un conjunto.

Howard Becker (1963/1971), siendo él mismo un miembro más del grupo de los músicos, define al grupo de los músicos profesionales de la siguiente manera: “El músico profesional (...) [*cuya cultura o subcultura estudia*] puede definirse simplemente como una persona que toca música popular por dinero. Su trabajo consiste en una prestación de servicios, y la cultura en la que participa obtiene su carácter de los problemas comunes a toda prestación de servicios.” (p. 81) Según Becker (1963/1971), profesionalmente hablando, el músico toca música popular por dinero y su trabajo consiste en prestar servicios, de ahí que tenga los problemas característicos de cualquier servicio que implique un consumidor o cliente para el cual realiza el trabajo. A partir de esta problemática se construye una cultura en particular. En este caso, el cliente es el público, del cual va a depender el músico/ejecutante de manera informal o formal. Al cliente se le concede entonces un cierto poder y control sobre el músico, ya que puede aplicar ciertas sanciones como mostrar disgusto o retirar el patrocinio económico cuando no le parezca la forma de trabajar del músico, es decir, la forma de tocar o el estilo de música que toque. En muchos de los casos, el prestador del servicio considera que el cliente no es capaz de juzgar el verdadero valor del servicio, y de ahí que surja cierta hostilidad hacia él. Sin embargo, y un tanto contradictoriamente, el éxito convencional sólo se logra al complacer al público, en el caso de los músicos, por lo que se genera un conflicto ante lograr este éxito o mantenerse firme en cuanto a los principios artísticos como lo sería tocar buena música aunque no sea del gusto coloquial.

Si bien una orquesta juvenil no depende económicamente del público, sí podría hablarse de una dependencia moral, ya que el rechazo o gusto por lo que interpretan sí representa en gran medida una de sus prioridades al dar presentaciones. Además, muchos de los miembros participan en otros espacios como músicos y la práctica musical sí se vincula con el aspecto laboral y con ingresos económicos, aunque directamente su participación

en la orquesta juvenil no implique una práctica laboral remunerada.

En este sentido, resulta importante conocer también la concepción que se tiene del espectador y la forma de considerar su juicio. Aquí aparece una nueva ambivalencia: por un lado, el juicio del espectador es valorado, ya que también se trata en muchas ocasiones de entornos familiares, conocidos o amigos. El aplauso es importante y la ausencia del mismo sí resulta una especie de fracaso. Por otro lado, el criterio de la audiencia es subestimado y no tomado en serio. Más adelante se ahondará en el concepto de *público* dentro de la Orquesta Juvenil de Tlalpan.

- La representación social del estatus económico del músico (Relación música y retribución económica en el músico)

En cuanto a la relación *música y retribución económica*, los miembros de la orquesta comentan que, en muchos casos, el esfuerzo mínimo de ejecución de los músicos va dirigido a tener un trabajo retribuido económicamente, es decir, el llamado *hueso* (el trabajo, o “la chamba” por excelencia de los músicos). Sin embargo, entre los objetivos de estar en la OJT no está el interés económico; el éxito y el objetivo van dirigidos hacia el aprendizaje y el desarrollo de habilidades para llegar a ser músicos.

“...no nada más tener la teoría y nada más saber tocar. Saber, poder leer una partitura y leer las notas, o sea, que sea de veras todo, ¿no? Porque la mayoría que hace eso, es para ir al hueso, tocar cualquier cosa y ya. Y poder leer cualquier partitura, improvisar y ya, y que te paguen. Estoy en la orquesta para de veras yo hacer algo.”
(Entrevistado 2, 2008)

Bien comentamos que el eje principal que rige el quehacer musical es el placer por la música misma. En este sentido, el placer y el disfrute van a ser también parte del pago simbólico.

“... ‘no, pues los más divertidos eran ustedes los contras’...jaaa. ‘Sí, yo sí les pagaría’.
Sí porque pues la neta, ése era el chiste, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

La concepción del músico en el ambiente laboral está inmersa en ciertos estereotipos que emergen en el lenguaje cotidiano de la sociedad, particularmente del sector que no se dedica a la práctica musical profesionalmente. Es común escuchar que “como músico te mueres de hambre”.

[“Y a tu familia, aparte del ambiente que les preocupaba, la cuestión económica lo ven como algo preocupante o no?”]

“Pues antes sí, antes sí me decían así de ‘no, te vas a morir de hambre’. Una vez mi papá me dijo que así, hasta estaba pensando que se estaba preocupando un buen por mí, ¿no? Porque decía que nadie me iba a hablar a tocar y así como un poco de miedo en ese aspecto, ¿no? Pero pues ahorita que está viendo que sí estoy tocando así con varia gente, ya como que dice, tan siquiera va a trabajar en algo, ¿no? Y pues también depende en qué rollos estés metido, ¿no? Pues el dinero a veces es lo de menos, pero a veces se necesita para comer. Pero pues si te gusta lo que estás haciendo, se nota y luego luego te van a llamar, y el dinero solito llega, ¿no? Sí pus sí., tú estás haciendo lo que te gusta y ya solito te hablan y solito te llega el dinero, y solito te llevan de gira a otros lados, y solito te hablan para que toques, y cosas así, ¿no? (...)No siempre. Depende el instrumento también. Por eso soy bajista..jaa...”(Entrevistado 1, 2008)

En la práctica, los miembros de la orquesta toman dos posturas respecto a las posibilidades laborales de un músico: por un lado se desmiente el mito de “como músico te mueres de hambre” y como en muchos ámbitos, depende del interés y la capacidad del que busca el trabajo. Por otro lado, salta a la vista la dificultad de encontrar espacios dignos para que el músico ejerza plenamente su profesión.

[“Y por ejemplo, esta idea de que el músico se muere de hambre, ¿tú crees que siga vigente?”]

“Pues yo creo que también por lo que no saben. Las personas dicen que te mueres de hambre, pero pues más bien, te mueres de hambre porque quieres, ¿no? Porque pues sí hay muchos lugares dónde tocar y sí hay lugares donde pueden pagarte. Más bien yo creo que eso de morirte de hambre es porque también se toman el papel de ‘ay, soy músico y no puedo hacer nada’. Porque es lo mismo, así con que tengas un talento bien chido, si no lo explotas o no buscas con quién, o eres bien prepotente o bien sangrón, pues muchos no te hablan por eso, ¿no? No puedes tocar con todo mundo por lo mismo, porque ya te clasifican dentro de la música, no te hablan porque dicen ‘ah, ese maestro es lo peor’, ‘es bien sangrón’.” (Entrevistado 1, 2008)

“Ese güey [un maestro de la escuela de música] toca así impresionante la flauta, pero como es bien prepotente, muchos no le hacen caso. Pero muchos no lo saben tratar, entonces ése también es el problema, porque ese maestro, es lo que quieras, ¿no? Es todo un rock-star en el jazz. Como que está con todo el mundo, está con chicas, se droga a gran cantidad, llega bien tarde a los conciertos....bueno no, no llega tarde, sí es serio en su trabajo pero pues es músico de jazz, ¿no? Y sí se toma el papel así de ‘no, pues esto no te deja nada’, pero más bien es por lo mismo. También, si te conocen,

pues cada quien atrae lo que quiere Si te conocen y saben que tocas bien y eres bien chido, te van a hablar siempre y te van a llegar propuestas de todos lados, y hasta de las que no pienses, te van a llegar. Entonces la neta, ése es el chiste, ¿no?”
(Entrevistado 1, 2008)

Específicamente en el caso del músico clásico se desmiente el mito y se habla también de una autenticidad y una capacidad requeridas para encontrar un trabajo digno, que en este caso sería uno del agrado del músico y fuera de lo común, es decir, que no todos o que no cualquiera haga.

“Y también en la música clásica yo creo que no te mueres de hambre, pero tienes que ser bueno también, como que tienes que tener tu toque y ser como, no seguir a todos, porque si sigues a todos, seguro te mueres de hambre y no tocas más que en lugares así bien comunes, ¿no? Y no te invitan a otras partes por lo mismo. Pero yo creo que si tienes un toque chido o ya te das a conocer, y si eres individual y no sigues a ninguno, pues eso está bien chido, es como lo que le da el toque a la banda. Y eso de morirte de hambre es bien subjetivo. Sí, pues también el músico se muere de hambre porque quiere. Porque pues lo que ganan de dinero a veces se lo gastan en drogas, jaa, entonces ‘me muero de hambre pero con una botella bien chida.’” (Entrevistado 1, 2008)

Aquí apareció la idea del músico como alguien que constantemente rompe normas sociales y está inmerso en un mundo de vicios, que más adelante se abordará.

En otro extremo apareció evidente la dificultad del músico, exclusivamente clásico, para encontrar espacios de trabajo en México. Y en este sentido se explica a partir de un déficit de demanda de la sociedad por este género musical. Desde esta perspectiva cabría el concepto de clientela que, al no valorar ni demandar este género musical, impide dar cabida a la actividad profesional del músico clásico.

“...un músico clásico totalmente clásico, no vive bien. O sea, no hay los espacios suficientes para un músico clásico.(...) O sea, hay un cuate que estudió con un maestro que se fue becado de aquí y él llenaba así salas y era como el más wow de todos, y es el único que ha impresionado a un maestro alemán que vino, y le decía ‘ay, ahora toca tal cosa, y ahora tal cosa’ y así. Y parecería que el cuate no tenía límites y seguía tocando y obviamente se lo llevaron becado rapidísimo y estudió creo en Londres y estuvo tocando con la Filarmónica de quién sabe dónde por allá en Europa y regresó y ahorita tiene problemas para comprarse un departamento en Toluca, o sea, cosas así, por ejemplo. Y si ese tipo de persona, tan preparada, tan genial, tiene

problemas, imagínate alguien mortal, normal que toque cualquier cosa, hijole. O sea, sí está muy, muy mala la calidad de vida de un músico, total y completamente clásico, ¿no? Más porque ya no está teniendo mucha demanda ese tipo de música, ¿no? O sea, el oído en general de la población, sí está viendo hacia otras cosas, pero pues no consumen. Antes lo único más allá de lo popular; era el Clásico, entonces, si querías algo diferente, ibas a una sala de conciertos y ya. Pero ahorita ya, te compras discos o más bien, bajas música y no bajas nada más lo clásico, o sea, hay cosas así muy que su comprensión musical es muy difícil y todo eso, pero no es tan aburrido, para ese tipo de personas, como el clásico.(...)Pero sí, o sea, en general el músico clásico, completamente clásico, que nada más se dedique a música clásica, no la arma. La calidad de vida está muy baja, la verdad.” (Entrevistado 2, 2008)

En este sentido, para algunos miembros de la orquesta, el ingenio y la versatilidad del músico para tocar varios géneros musicales resultan habilidades profesionales y cotidianas necesarias para ampliar posibilidades y los escenarios de trabajo.

Desde su mirada externa, es decir, desde el lente del sociólogo y no del músico, Becker considera que aunque las actividades del músico se encuentren formalmente dentro de la ley, su cultura y su forma de vida salen de las convenciones y resultan suficientemente extrañas para ser considerados marginales desde el punto de vista de los miembros más convencionales de la comunidad. Por todas estas características y peculiaridades, Becker (1963/1971) considera al grupo de los músicos profesionales como un grupo desviado, y como tal, es estable, duradero y desarrolla una forma de vida característica. En este caso, este grupo de ejecutantes puede o no considerarse formado por *músicos* en el sentido estricto y por el hecho de que sólo algunos de ellos se dedican a ello profesional y económicamente. Sin embargo, con el simple hecho de involucrar a la música en su quehacer colectivo, pueden identificarse peculiaridades y extrañezas similares y muy características del grupo en relación a otros grupos sociales.

- Músico clásico. Estereotipos y ambivalencias: la formalidad y la bohemia.

El músico por lo general se asocia, incluso desde la perspectiva del mismo grupo de músicos, a un estilo de vida particular: su trabajo por lo general es de noche, no tiene horarios fijos, toca en bares y por lo mismo y por otros motivos puede ser asociado con alguien vividor, consumidor de alcohol, de otras drogas, etc.

“Porque pues lo que ganan de dinero a veces se lo gastan en drogas...” (Entrevistado

1, 2008)

En el imaginario común, el quehacer del músico, por tratarse de algo que por sí mismo le provoca placer, se asocia con una práctica que no implica un esfuerzo, un compromiso, un trabajo o una profesión seria. En este sentido el músico puede ser considerado alguien “flojo”, que sólo se dedica a divertirse, pasársela bien, a tomar, a drogarse, etc.

“...tienen la idea errónea de que el músico es alguien flojo o que entrar al mundo de la música es porque es el mundo de la perdición, el mundo fácil. Porque sí tienes todo al alcance. Y cualquier cosa, todo mundo le hace a todo, entonces es la buena vida, pero a la vez la mala vida de vicios, la vida nocturna...”(Entrevistado 2, 2008)

“Porque todos tienen una ideología [idea] del músico como que a veces es un drogadicto, alcohólico, y también así dentro de la orquesta es así, ¿no? Así como que los contrabajistas son los alcohólicos. Sí, así te lo dicen. Sí, son los alcohólicos de fiestas y pues desde ahí también los ves, ¿no? Como que te ven de otra forma, o te ven ya para la fiesta o algo así. Y con cada instrumento es diferente. (...)La gente lo “idealiza” [asocia al músico] más con algo negativo. Porque piensan que son drogadictos y alcohólicos y borrachos, y como viven de noche, todos sus conciertos son de noche, pues por eso mismo. Y sí, la neta sí en ese ambiente, la mayoría todos fuman mota, se drogan, alcohol, tabaco, entonces como que también, hasta cierto punto es eso, ¿no? Como ven a todos, pues “idealizan” [catalogan] a todos los músicos como tal. Y pues la neta no todos somos así. O sí lo hacemos pero sabemos cuándo, ¿no? Pero hay muchos que sí son bien cínicos, jaaa. Porque así en una tocada, en el intermedio, se van al baño, se meten sus líneas y salen a tocar, y eso está feo. Bueno, más bien ya cada quien. Entonces por eso la gente los “idealiza” [asocia] más bien con lo negativo, porque también como viven de noche tienen que estar despiertos y están tomando y, ¿cómo están despiertos? Pues con drogas ...”(Entrevistado 1, 2008)

Los mismos músicos confirman esta idea y este estilo de vida se convierte en una norma social de conducta para encajar en el grupo, una especie de permiso y pretexto para el consumo o para las conductas que salen de las normas sociales y que resultarían moralmente incorrectas en el imaginario común.

“...yo creo que muchos lo ven así. No, más bien yo creo que todos son bien cínicos. Más bien lo hacen y dicen ‘ah, pus qué, yo puedo estar drogado y te voy a comunicar más drogado’, y lo hacen por lo mismo, fumar mota o meterse unas líneas de coca o alcohol o lo que sea. Pero muchos también ya tienen la “ideología” [idea,

prejuicio], ¿no? Si eres rock-star, tienes que estar todo el tiempo con puras chicas y vivir de noche y tomar un buen, si no, no eres rock star, ja. Y pues tampoco es el chiste, la neta. Pues eso ya depende de cada persona. Más bien es como el pretexto para hacerlo...jaa...realmente..."(Entrevistado 1, 2008)

Esta representación del músico, esta construcción del músico como objeto de sí, indudablemente permea sus actos y sus actitudes. En este sentido podemos ver que hay un efecto de la representación sobre la visión que el músico tiene de su grupo y sobre las prácticas y la actuación que le corresponden a esta visión.

Esta misma concepción del músico en general puede generar conflictos en la relación del músico con su entorno social, especialmente con quienes no formen parte de este sector.

"El problema más bien sí fue alguna vez con la última [novia] que tuve. No era nada de la música, de hecho al principio era así como que, con su familia: 'ay, ¿y qué vas a estudiar, a qué te vas a dedicar?' O sea, '¿qué estás estudiando?' – 'Pues música' – '¿No, una carrera de a de veras!' - jaaa, o sea, y yo así 'chale', pues sí es de a de veras, ¿no?" (Entrevistado 2, 2008)

[Por ejemplo en tu familia, ¿cómo ven que te dediques a la música? Les preocupa, o les da orgullo ¿o qué?]

"Ja. Pues al principio no querían, de plano. Sí veían, también con mi tío que tenía problemas de alcoholismo y eso, pues mucho menos. Porque mi mamá vio todo ese proceso, desde ir a fiestas de jams y eso hasta ir a las granjas con mi tío, entonces de ahí me dijeron: 'no, músico no...' Pero pues ya poco a poco lo fueron entendiendo y ahora pues sí les agrada, hasta van a conciertos y toda la cosa. Como que sí apoyan, ¿no? Porque pues también ya ven el ambiente, que no todo es así y sí lo hay, ¿no? Hay drogadictos y alcohólicos y todo (...) pero pues sí, al principio no querían y al final ya, ya me apoyan más bueno, mucho más." (Entrevistado 1, 2008)

El *músico clásico*, sin embargo, se distingue de cualquier otro tipo de músico. A pesar de formar parte del grupo general de los *músicos*, como grupo rebelde que no sigue normas sociales convencionales, se relaciona contradictoriamente con un quehacer serio, por el tipo de música que toca (música culta, intelectual, la "buena" música), los lugares en los que toca (salas de conciertos, eventos importantes, etc), aspecto incluso visible desde su forma de presentarse en el escenario (siempre de negro, o usando traje, vestidos, etc.).

“Dentro del mundo de músicos. O sea, ir a tocar ciertos géneros, se relaciona con tal o cual manera de vivir. O sea, normalmente así como que digo, qué bueno que mi familia no estudió música clásica de principio porque entonces serían así muy de ‘ay, ¿qué es eso del jazz? ¿Qué es eso del rock?’, ‘La buena música es tal’ [refiriéndose a la música clásica]. Así es mi prima. [cuando le preguntas:] – ‘¿qué escuchas?’ – ‘la mejor música del mundo.’ ¡Aaay, dios mío! ¡Date un tiro por favor! O sea, a mí lo que más me gusta es el rock progresivo.” (Entrevistado 2, 2008)

[Y por ejemplo, como músico clásico? Crees que la concepción sea muy distinta?]
“Sí, yo creo que sí es bien distinta para el público, ¿no? Pero dentro, es igual, jaa. Porque haz de cuenta, para el público dicen ‘no, toca música clásica, ya es alguien’, ¿no? Pero pues son igual de borrachos, alcohólicos, drogadictos, o más tal vez, ¿no? Pero pues como lo ven tocando música clásica pues ya lo ven con más respeto. (...) Como que también, por verlos de traje, (...) pero pues lo ven atrás y con sus cervezas, jaa, con su cigarro de mota (...)” “Eso en una orquesta buena. Pues yo creo que sí cambia en ese aspecto. Siento que en el de jazz también es, y en el de rock y en el de funk, son más en esos aspectos de que trabajas de noche y estás moviéndote a cada rato y toda la cosa, y el de la orquesta es como, a veces los conciertos de noche pero de gala, son conciertos, como la OFUNAM, ¿no? Que son en la noche pero todos van así señoras y bien arregladitos, y en medio día que todos van así como de familia, pero de todas maneras van así bien arregladitos. Y pues sí he ido a conciertos así de clásico y de repente ves a señoras de traje y todos así bien elegantes. Es como a veces una hipocresía, ¿no? Hasta cierto punto, porque pues tú no eres así pero estás haciendo que eres así...” (Entrevistado 1, 2008)

Aceptación de estereotipos (injustificados).

A pesar de considerarse parte del grupo de los músicos, no implica que concretamente los miembros de la orquesta cumplan con estos estereotipos antes mencionados. Por un lado, aparece la idea de que el hecho de ser músico no da mayor licencia para llevar un estilo de vida diferente o fuera de los convencionalismos.

“Pues yo siento que no, que ser músico es algo más bien personal, ¿no? Yo siento que es más personal y no te da derecho de pasar sobre las personas o de meterte cosas porque eres músico. [En otras palabras, de pasar límites y códigos sociales.] Más bien eso lo hacen por gusto y por otras cosas. Más bien el músico es como, personal, bueno yo lo veo así; yo lo siento así y lo creo así, que es más bien algo de sentimiento que lo compartes y no de lo que estás pasando que lo compartes; no de los problemas que tienes por drogarte y otras cosas, no lo tienes que compartir, o sí lo compartes, pero musicalmente, ¿no? Y no tienes que demostrarlo. Yo creo que el músico debe ser como

cualquier persona. Si lo hace, pues que lo haga en su casa o en, no sé, y no es tanto por cuidar la imagen, ¿no? Porque pues cualquiera, cualquiera puede drogarse, la neta, y pues tiene todo el derecho del mundo, bueno no tanto porque es ilegal, ¿no? Jaa. Pero para él es lo más normal, ¿no? Y yo no digo que por ser artista, por ser músico o pintor, escritor, tengas el derecho de hacerlo.” (Entrevistado 1, 2008)

Además, aun incluyéndose como miembros de este grupo social, salen y se desprenden de la norma y del estereotipo social en convivencias y eventos sociales.

“O sea, es algo que me gusta, por ejemplo, de llevarme con Kaska. O sea, toda la gente con la que se junta van a fiestas. A Mayra sí le vale y se pone a tomar con todos y se pone así hasta atrás y todo bien rápido, ¿no? Pero Kaska igual no. O sea, no me siento mal de decir que no porque por lo menos tengo a alguien que me está apoyando que también dice que no. Sí, o sea, no me siento mal de no tomar; ya dejé de ser así de que ‘a lo que hagan los demás me tengo que acoplar y yo también lo hago’, ja. Antes siempre era así de, ay, ‘a ver qué están haciendo y yo también lo hago’, para encajar”.
(Entrevistado 2, 2008)

Sin embargo, desde otra perspectiva, como se comentó al inicio de su definición, el carácter del músico sigue vinculándose al comportamiento diferente, extraño, poco común y con “derecho” a no seguir patrones o deberes comunes.

Precisamente esta desviación forma parte de su identidad, ya que el quehacer musical es considerado un privilegio exclusivo para unos pocos y en sí mismo una forma extraordinaria de relacionarse con el mundo.

“Pues yo creo que [el músico] es alguien loco, jaa, la verdad.” (Entrevistado 1, 2008)
“Porque no muchos podrían tocar el contrabajo y no muchos podrían tocar un instrumento...”(Entrevistado 1, 2008)
[al cargar un instrumento:] *“...como que ya no eres uno de los comunes, ¿no? Así como que ya no estudias administración o algo así. Yo creo que también todos ellos [de otras carreras y profesiones] también se ponen su chaqueta, ¿no? Como los chefs, cuando están vestidos y los médicos...”(Entrevistado 1, 2008)*

Este privilegio se afirma desde la forma en que *los otros*, quienes no son músicos, miran al músico y cómo entre los mismos músicos se identifican y se miran a sí mismos.

“Si tú tocas un instrumento, pues también sientes así como que órale, o como que si te ven con tu instrumento ya te ven diferente, y más si es uno enorme como el contrabajo,

jaa. Pero pues sí, yo creo que sí, te ven bien diferente. Una vez me tocó que iba con mi arco y de repente iba pasando un coche y hasta me pitaron. Qué chido que reconocieron ...”(Entrevistado 1, 2008)

Esta necesidad de distinguirse de los demás, aparece incluso entre los distintos instrumentistas. Además de ser diferentes por tocar un instrumento, resulta un privilegio y una mayor distinción tocar un instrumento que no sea común entre la misma comunidad de músicos.

“O sea, si sabía que no quería tocar un instrumento que tocara todo el mundo, o sea, nunca hubiera tocado violín, y pues tengo piano desde que nací, igual guitarra y no los agarro para nada, porque es algo así como muy pop, o sea, todo mundo, lo más básico pero todo mundo lo agarra. Y pues la trompeta sí es como muy ruda...”(Entrevistado 2, 2008)

“Pero por eso así el oboe es como importante. Y quien sabe de su importancia como instrumentista que toca oboe, así como que se la cree. [Es rara la gente que] así como Aurora, que es así bien chida, ¿no? Así de ‘ah, no me importa, equis, soy igual que los demás, soy un músico más’. Y eso está bien padre.” (Entrevistado 2, 2008)

▪ La exclusividad y divinidad en los músicos

Esta exclusividad, este ser especial que logra algo que no cualquiera es capaz de hacer, puede llevar a que la prepotencia sea una característica descriptiva común en este ambiente.

“Como que muchos músicos son ahí como que más prepotentes que buenos músicos. Entonces la neta yo sí he visto a muchos así como de ‘ah, yo toco un buen de cosas’, ‘oh, yo toco en una orquesta’, ‘yo soy el primer violín’.”(Entrevistado 1, 2008)

Vuelve a suceder que estas preconcepciones ocasionen conflictos en las relaciones que los músicos establecen con sus familiares, amigos, compañeros, etc.

“Y hasta te dicen: ‘no, ya no vas a platicar porque ya vas a ser famoso.’ Y eso es bien absurdo, ¿no? Así como que, ay, aunque toque con medio mundo, pues vas a ser mi amiga igual, ¿no? O sea, con más experiencia en otros aspectos pero pues es lo mismo, ¿no? Somos amigos como en la prepa y esas cosas...”(Entrevistado 1, 2008)

Según uno de los entrevistados, comenta que entre las conversaciones más frecuentes entre músicos es la de estar comentando constantemente lo que en ese momento están poniendo en su repertorio, en un sentido presuntuoso y competitivo.

“Diana es así como bien alivianada. Llego, toco bien mi parte así y ya, sigo platicando con los demás, y así me llevo. Así, jamás toca el tema de la música ni nada, o sea, todo el tiempo es más así, como persona. Y al contrario de Daniel, el otro que iba, el grandote, sí era así de ‘soy músico y ...’, la verdad sí me cae mal.” (Entrevistado 2, 2008)

Por varios comentarios se puede suponer que parte de su personalidad es la de ser protagonista, hacerse notar en la vida cotidiana como alguien diferente, como un músico, o hacerse escuchar al momento de tocar con otros músicos.

“...me gusta más el sonido a lo bonito, no a lo potente, o sea, no grande porque vaya a sonar. Hay un modelo de trompeta que va a salir, un modelo Yamaha, que es la maquinaria igualita a una que cuesta 20mil pesos, nomás que ésta cuesta 43mil. El material de la hechura, que no varía mucho, pero aparte tiene una súper campanota. Lo único que hace, es que suena mucho más fuerte, no suena ni más grande, ni más bonito, ni más proyectado, sino más fuerte. Y cae gordísima esa gente que, o sea, es que hay muchos que lo hacen para eso,...” (Entrevistado 2, 2008) [es decir, buscan un instrumento para destacar y sonar más fuerte]

Romper esquemas es parte de la conducta cotidiana del músico, y en este caso del músico en la orquesta:

“Pero a mí por ejemplo sí me gusta ser considerado dentro de los que echan mucho relajo dentro de las trompetas.” (Entrevistado 2, 2008)

Este rompimiento de reglas y expectativas sociales pueden incluso reflejarse en otras situaciones de la vida cotidiana; en uno de los casos saltó a la vista el poco interés por cumplir con patrones sociales estereotipados, típicos del mundo occidental como estudiar para obtener un título de licenciatura, etc.

“...mi papá me dice: ‘oye, es que primero que nada tienes que tener un título, de lo que sea, pero un título’, pero pues o sea, ya no me interesa terminar una carrera de clásico...” (Entrevistado 2, 2008)

En un sentido más convencional, incluso hay una rebeldía por seguir y cumplir los

quehaceres cotidianos más triviales

“Ellos [refiriéndose a sus padres], no sé, me levanto así a comer y me voy y me pongo a tocar y ‘ay, lava tu plato, ay, tiende tu cama, ay, lava tu ropa’, nada [nunca lo dicen]. O sea, todo el tiempo así estás”. [¿En lugar de pedirte lavar trastes te piden tocar?] “Sí, sí, más bien, estás tocando y ¡no puedes hacer nada más que eso! O sea, es absorbente totalmente, ¿no? Los primeros años; después ya todo es por gusto.” (Entrevistado 2, 2008)

En este sentido, aparece también evidente una necesidad de independencia y poco sometimiento en el quehacer musical de uno de los integrantes. Algo que podría contradecirse con el estilo del músico clásico, quien continuamente debe seguir al pie de la letra indicaciones, lo que esté escrito en el papel, lo que pida el director, el compositor, etc.

Como músico clásico: “dependes mucho del papel y si hacen otra cualquier cosita te perdiste y ya, acabaste con la música. Y pues sí, lo veo un poco, hasta cierto punto más cuadrado, ¿no? Porque también tienes que (...) interpretar mucho las piezas, (...) tiene que sonar lo que está en el papel pero también es mucho de interpretación. Eso es más interesante, es más la interpretación que lo que puedes leer, en algunos músicos. Algunos sí leen lo que está en el papel y ya, y les vale lo demás, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

Resulta entonces congruente que los jóvenes de orquestas juveniles se introduzcan, simultáneamente en otros géneros musicales, como el jazz y el rock, siendo éstos objetivos a futuro en su quehacer profesional. De esta forma encuentran una independencia y una libertad de expresión descatando normas rígidas. Bien existe el dicho de “ser joven y no ser revolucionario es una contradicción hasta biológica”, y desde mi concepción, el jazz resulta la forma rebelde y revolucionaria de hacer música clásica.

“Por eso me interesa mucho hacer yo algo que yo haga, o sea, para que nadie me diga ‘lo estás haciendo mal’, o sea, eso es lo que yo quiero hacer. Yo lo inventé, o sea, nadie me puede decir que está mal tocado. Y cada vez lo puedo cambiar a como se me antoje.” (Entrevistado 2, 2008)

Este ser diferente y esta identidad de no seguir normas sociales, incluye el no preocuparse mucho por su forma de vestir en la vida cotidiana. Sin embargo, al

momento de tener presentaciones, como en otras profesiones, el uniforme no es negociable.

“Pero pues el músico, en su forma de vestir no tiene mucho chiste, ¿no? No tiene mucho interés, aunque las chicas a veces son más delicadas. Es lo que menos les pasa por la mente; como que lo primero que se encuentran ahí se lo ponen, para ir a la escuela o para ir a trabajar. Pero pues también depende de a donde vayas, ¿no? Porque también un músico profesional pues si va a un trabajo serio, pus también hay uniforme para eso, ponerse el traje y verse bien ante el público para no impactarlos, para no malinterpretar, no malinterpretar lo que es la profesión.” (Entrevistado 1, 2008)

Para identificar la imagen representativa del músico desde un nivel visual (vestimenta, forma de arreglarse, etc.), se le pidió a uno de los entrevistados representar, en dibujo, la imagen de lo que para él era un músico. En primera instancia dibujó a un *músico* (en términos generales, la primera idea que le viniera a la mente), y mientras dibujaba comentaba algunas cosas. Su dibujo consistió en un hombre, de sexo masculino (representación ligada a hombres, varones), con una guitarra *“porque todo mundo las conoce”*, detallando particularmente el instrumento:

“la persona es lo de menos, personas hay muchas, jaaa”, “la cara, cantando. Es que hay un buen, hay diferentes tipos de músicos.” “Pues yo creo que la guitarra y las notillas son lo más importante.” (Entrevistado 1, 2008)

Al preguntársele si el músico clásico sería representado de esa misma manera, contestó que el músico clásico tendría que ir *“con traje”* y no con una guitarra,

“yo diría más bien que un violín en vez de guitarra y bien peinadito y con lentes, bien diferente a lo que dibujé...”(Entrevistado 1, 2008)

Aquí se corrobora una vez más la concepción del músico clásico con la seriedad y la formalidad, además vinculada con una figura masculina. De ahí también el hecho de que el músico generalizado es fachoso, aunque las mujeres no cumplan con esta característica. La figura femenina no se incluye en la representación social del ser *músico*.

- El concepto de “éxito” para el músico de la OJT

La concepción de éxito para el músico

Por un lado, el músico, al dedicarse a algo que le da placer, espera siempre poder tocar lo que a él más le apasione. El éxito del músico, en este sentido, es lograr esa libertad de tocar lo que más quiera y de la forma que a él más le inspire, como observamos en el comentario anterior:

“Por eso me interesa mucho hacer yo algo que yo haga...nadie me puede decir que está mal tocado.” (Entrevistado 2, 2008)

Sin embargo, el músico vive en una constante ambivalencia en cuanto a su noción de éxito. Un segundo punto relacionado con el éxito abordaría la concepción general de la sociedad: el éxito del músico consiste en llegar a ser famoso, conocido y reconocido.

“Pues hay muchas amigas que dicen: ‘¡ay, ya vas a ser famoso!’, ¿no? Y ‘voy a ser tu amigo para salir’, desde un punto bien materialista, ¿no? Pero pues también como que muchos pues sí les agrada, ¿no? y son así de ‘órale, pues qué chido que estés haciendo lo que te gusta’ y ‘qué chido que estás bien metido’, ¿no? Y otras chicas es así como ‘órale, ya voy a ser más tu amigo porque ya vas a ser famoso.’” (Entrevistado 1, 2008)

En una orquesta juvenil, sin embargo, el concepto de éxito puede salirse de las expectativas comunes de un músico profesional. Esto se abordará más adelante.

Como característica de cualquier grupo humano, el concepto de *músico* se verá definido también a través de los exogrupos con los que interactúa. A lo largo del escrito se irá tratando este concepto a partir de su relación con el público y con quienes no participan en la ejecución pero que indudablemente forman parte de esta red grupal particular. En relación a estos grupos y al significado del éxito, un tercer punto incluye el juicio de la audiencia y del espectador. Esta controversia se tratará más adelante cuando se hable sobre el objeto *público* en el mundo de los músicos de la Orquesta Juvenil de Tlalpan.

Todos estos entornos y grupos en los que se mueve y con los que interactúa la orquesta forman parte de una comunidad. Una comunidad que le da lugar y que la influye en muchos sentidos. Una comunidad que la aprobará o no y que influirá en la noción que se tenga del éxito o del fracaso. El concepto de *éxito* y su definición forman una parte importante del mundo de objetos de los instrumentistas y afectan su quehacer, además

de estar vinculados a toda esta red revisada anteriormente.

En palabras de Howard Becker (1963/1971), “El músico concibe el éxito como un desplazamiento a través de una jerarquía de trabajos disponibles.” (p. 99) Becker encontró que la definición de éxito entre los músicos profesionales de jazz, toma en cuenta los ingresos que producen sus empleos, las horas de trabajo y el grado en que se siente y se manifieste el reconocimiento del éxito por parte de la comunidad, que de alguna forma funciona como escala para evaluar sus logros.

Por comunidad podemos entender, en primera instancia, (1) la comunidad orquestal; dentro de ella habrá representantes que cumplan el papel de jueces: el director, los instrumentistas más experimentados, los maestros que también son parte de la orquesta, etc. “...los actos y gestos de los colegas tienen un importante papel en la determinación del resultado de la carrera de un individuo dado.” (Becker, 1963/1971, p. 98) (2) La comunidad de músicos, profesionales o no, otras orquestas y ensambles, podrán también ser un parámetro de comparación para evaluar el éxito o fracaso, según sea el caso. (3) En un tercer plano, está la comunidad externa al grupo que serían los círculos cercanos a los integrantes, es decir, familiares, amigos, conocidos, público en general, etc.

Considerando una vez más que el proceso de definición de un objeto se desarrolla en el seno de la interacción social y que resulta de suma importancia considerar el proceso definitorio para comprender los actos de una persona (Blumer, 1969/1982), es importante conocer el modo en que los miembros de la orquesta definen el concepto *éxito*, ubicado como uno más de los objetos que circundan su mundo y alrededor de los cuales girarán sus acciones: su actitud frente al público, frente al director, frente a sus compañeros, su dedicación al instrumento, su asistencia a los ensayos, a los conciertos, a las clases, su compromiso hacia el proyecto y hacia el grupo, etc. Sabemos que el significado y la naturaleza de cada objeto dependen de la orientación y de la acción de las personas entorno a ellos. En este caso el éxito puede funcionar como un objeto clave y poderoso, y en cierto sentido como objeto blanco u objeto meta en relación al impacto sobre las actividades de los miembros de la orquesta. Como menciona Blumer (1963/1971), a partir de este significado, no sólo actuarán y responderán, sino que podrán planificar, organizar, trazar un plan de acción, pensar, reflexionar, inspeccionar, meditar respecto a otros objetos de su entorno, nunca dejando a un lado el componente móvil de estos significados que da lugar a una posibilidad de cambio y de

transformación en la vida de este grupo humano llamado *orquesta*.

El cambio del significado del concepto *éxito* a lo largo de la estancia en el grupo resulta muy claro. Muchos de los chicos, por lo que pude observar, han llegado con la intención y la impresión de entrar a una orquesta grande, estricta, selectiva que contempla el éxito de una manera más tradicional del mundo de la música. Sin embargo, conforme se van involucrando y van conociendo el proyecto, se dan cuenta de que el éxito en este grupo puede colocarse en otro sitio distinto al acostumbrado; no en la perfección y calidad artística, sino en la participación y en el compromiso colectivo. Además es importante diferenciar el éxito personal del éxito colectivo dentro del grupo, que a pesar de que el primero se dé dentro del segundo y viceversa, tienen una ponderación distinta.

Como ejemplo de esta transformación de significados, está una conversación de una joven recién integrada al grupo con el director.

<Al parecer ella llevaba tocando el violín desde hacía algún tiempo. Después de concluido el ensayo, se acercó al director y comenzó a argumentar que, desde su punto de vista, su nivel era lo bastante bueno y avanzado para poder tocar el “primer violín” (la melodía principal y generalmente más difícil que tocan los violines) y, sin embargo, el maestro, sin haberla escuchado individualmente antes para conocer sus capacidades, la había colocado como segundo violín. Incluso comentó que antes de ingresar estaba nerviosa pensando que le harían una pequeña audición para su admisión y colocación dentro de la orquesta, pero que nadie la había escuchado y por lo tanto no conocían su nivel. El director comentó que para él todos los violines, sean primeros, segundos o terceros, eran igualmente importantes y no se preocupaba por eso. Mencionó haberla puesto como segundo violín por el hecho de que tenía pocos segundos violines y no porque ella no tocara suficientemente bien.>¹

En este momento, el concepto que ella tenía de *éxito* se contrapuso al del director, cuyo discurso es el que se maneja en el programa general de orquestas y coros juveniles. Hubiera sido interesante que, a partir de una entrevista, se platicara con ella y se pudiera ver cuál es su concepto de éxito después de ingresar a la orquesta, sin embargo ella salió de la orquesta no mucho tiempo después. Es posible que sus objetivos individuales de mucha exigencia artística, no coincidieran con el objetivo grupal y esta incongruencia la hiciera abandonar el grupo.

Platicando con otros miembros de la orquesta se percibe el lugar en el que colocan el

¹ Información obtenida durante el trabajo de campo (notas de campo y observación participante, 2007)

éxito que en estos casos se encamina más al aprendizaje, a formas de acercamiento y conocimiento musical, es decir, la estancia en la orquesta y el éxito que ahí puedan obtener es más un camino hacia la vida musical profesional, que una vida profesional en sí misma. Y el éxito radica en el aprendizaje individual de ser en un grupo, y por lo tanto, en un aprendizaje colectivo. Por esa razón es que se comentó que el concepto de *éxito* puede salir de las expectativas comunes de un músico profesional.

“...si no has tocado en ninguna orquesta, si no has tenido de veras ese acercamiento con la música de a de veras, (...) entonces sí es así como muy importante la formación para el músico de veras profesional, y más la de Tlalpan, que de veras sí enseña a los que están ahí, ¿no?” (Entrevistado 2, 2008)

▪ Ideal del *músico* en la OJT

El interés de sobresalir en ciertas áreas, expone lo que para los miembros de la orquesta resulta el ideal del músico, es decir, lo que un músico debe ser: alguien con libertad de acción, de ejecución y que *“le pueda dar la intención a cualquier cosa”* (Entrevistado 2, 2008) En su mismo círculo serán catalogados y etiquetados por sus compañeros de acuerdo a sus capacidades.

“Pero o sea, yo no quiero eso, no quiero ser encasillado como ‘improvisa súper padre’ o ‘toca padre esto, pero no sabe improvisar’, el chiste es que cualquier cosa que me pongan lo pueda tocar y le pueda dar la intención a cualquier cosa.” (Entrevistado 2, 2008)

Una capacidad importantísima para un buen músico profesional, algo difícil y poco común, es la capacidad de adaptación, la versatilidad en cuanto a entender distintos tipos de lenguajes musicales e ir más allá de lo técnico.

[O sea, ¿entiendes el lenguaje de todo tipo?]

“Sí, rápido. Más bien, no el lenguaje en sí completo, sino más bien la intencionalidad del lenguaje que están manejando en ese momento. O sea, más bien por obra. Hay muchos que dominan un lenguaje nada más. O sea, por ejemplo en bandas de guerra, marcan a la perfección todo como robots, o sea, nunca van a poder tocar algo bonito, para nada. Pero pues ese otro lenguaje lo manejan súper bien. Y pues alguien que toca bonito va a intentar tocar eso y lo va a tocar mal. Bueno, lo más seguro es que lo toque mal, a menos que sea alguien súper wow, ¿no? Y es que por eso quiero aprender cómo le hacen, porque pues a mí me funciona cualquier cosa que me expliquen, lo hago y ya. Eso siempre ha sido desde chiquito, ¿no?” (Entrevistado 2, 2008)

Con un ideal en mente, en relación a la formación de un músico, uno de los entrevistados comenta que parte de los requisitos para llegar a ser un verdadero músico, es ejecutar colectivamente.

“O sea, aunque hayas acabado diez carreras juntas, si no has tocado en ninguna orquesta, si no has tenido de veras ese acercamiento con la música de a de veras, lo que de veras tienes que hacer, no lo que está en los libros, ...” (Entrevistado 2, 2008)

De esta forma empezamos a introducirnos al concepto *orquesta*. Todos los objetos anteriormente mencionados, y otros que se irán tratando a lo largo del recorrido, serán parte de la creación y conformación del objeto *orquesta* como situación que implica *música*, *músicas*, *músicos*, un grupo, *directores*, *ensayos*, *conciertos*, *público*, *instrumentos*...

2.1.2.3. El concepto / objeto “orquesta” y sus actores

Las orquestas se definen como “agrupaciones musicales instrumentales o vocal instrumentales con diferentes tipos de instrumentación, número de integrantes, repertorios y actividad social.” (Ruiz, 2001, p. 194)

Desde los miembros de la OJT, una orquesta implica y se describe como:

“...un conjunto de individuos que tocan un instrumento cada quien y se juntan para hacer música. Más bien, para interpretar obras que están hechas para ese conjunto, ya definido desde hace muchos siglos, ¿no? Que siempre es como el mismo. Varía a veces porque tiene más violines, o con coro a veces, pero normalmente siempre está así por secciones, cuerdas, alientos, etc. Y siempre es música en conjunto, nunca, o muuuuy raras veces así como que alguien sea el importante solito...”(Entrevistado 2, 2008)

“...un conjunto de músicos que tocan diferentes instrumentos típicos de una orquesta y que tocan principalmente música clásica; también hay contemporánea y eso, pero principalmente clásica”. (Entrevistado 1, 2008)

“...un conjunto de personas que están haciendo un trabajo en equipo para poder expresar algo en común.” (Entrevistado 3, 2009)

[¿Qué es lo primero que viene a la mente al decir la palabra orquesta?] *“Primero que nada la música: música clásica. Todos los instrumentos que son la orquesta. Director*

lo principal. Mucha música clásica, cuerdas alientos, percusiones,...” (Entrevistado 1, 2008)

Es decir, la representación de la orquesta implica un conjunto de instrumentos e instrumentistas, implica una comunidad en el objetivo del quehacer orquestal: “*es música en conjunto*”, “*trabajo en equipo*”, “*expresar algo en común*” e implica la figura de un director y una dotación particular de instrumentos, así como un género de música en particular, en este caso, la música clásica.

Hay ensambles de otros géneros musicales catalogados como *orquesta* y la palabra no implica estrictamente un género musical al definirse como un “grupo de músicos que interpretan obras musicales con diversos instrumentos.”(Real Academia Española, 2011)

A pesar de tener estas acepciones indefinidas en cuestión del género musical interpretado, el concepto se asocia, en primera instancia, al conjunto que interpreta, exclusivamente, música clásica.

Por lo mismo, así como se mencionó anteriormente acerca de la asociación que la música clásica tiene con lo “bueno” y lo “fino”, la práctica orquestal también se relaciona con lo “recatado” y con reglas y normas estrictas y aparentemente rígidas de ejecución: tocar lo que está en el papel y tocar como lo indica el director, no más ni menos.

“No tanto así de ‘ay voy a tocar bien bonito y bien perfecto’ sino que más bien es dejarse llevar...” ¿Y en una orquesta puedes dejarte llevar? “Pues no, en la orquesta es más recatado. Porque pues sí es ‘lo que está’...” [refiriéndose a lo que está escrito], “...y como contrabajo, tienes que ser como el fundamento y tienes que dar todos los armónicos para que los demás se afinen. Sí es más relajo, la neta. Además, como muchos son instrumentos no atemperados, como el violín y el violonchelo y esas cosas, pues también tienes que dar bien la nota para que todos se agarren de ti”.
(Entrevistado 1, 2008)

Los músicos de orquesta son catalogados en este sentido, como ya lo vimos en la concepción del músico clásico,

“...ves al músico clásico y lo ves así como que ‘oh, toca música clásica’ y ya, desde ahí lo ves así como que ohhh, intelectual, y va de traje...” “...y el de la orquesta es

como, a veces los conciertos de noche pero de gala, son conciertos, como la OFUNAM, ¿no? Que son en la noche pero todos van así señoras y bien arregladitos, y en medio día que todos van así como de familia, pero de todas maneras van así bien arregladitos.” (Entrevistado 1, 2008)

Una orquesta implica, además, la organización y la homogenización de importancia en cuanto a los miembros e instrumentos que la componen y que participan activamente en ella, implicando la creación de un *todo*, y de un solo cuerpo.

“Pues es como organizar todas las partes de los violines, de los fagots, cosas sencillísimas puedes, pero al fin y al cabo pues son parte de un todo, ¿no? (...) Y sin algunas cositas no se oye igual la obra y pues todos tienen importancia igual, ¿no? Así como que si falta algo, pues sí se siente o te lo tienes que imaginar porque no hay instrumentistas que lo hagan. Es organizar un buen de personas para que una pieza salga lo mejor posible, tampoco digo excelente, porque está difícil, pero lo mejor posible con respecto a las personas y organizar todo eso para que se oiga bien chido.” (...) “...estás tocando tú algo, pero ya estás escuchando el tema y el acompañamiento, escuchando ya todo, ¿no? No nada más tu parte y san se acabó, sino que más bien ya es parte de un todo, es como reunir todas las cositas para hacer algo más grande...”(Entrevistado 1, 2008)

La importancia igualmente distribuida de todas las partes en cualquier orquesta, no incluye al actor, que, en palabras de los miembros de la orquesta de Tlalpan, es la figura más destacada e insustituible.

*“...no es que sean más importantes, porque si no están unos, no suena, y si no están los otros, tampoco. Lo que sí de plano no suena, es cuando no está el director. Y bueno, para mí sí el director sería como **el** importante. O sea en una orquesta profesional sí, para mí lo más importante, sería el director, ...” (Entrevistado 2, 2008)*

▪ Actores y funciones

Aparecen en escena - sobre el escenario - al menos dos tipos de actores: el director, como la figura que destaca, y el grupo de instrumentistas que componen un solo actor como conjunto, con sus respectivas funciones e instrumentos, igualmente ponderados.

El instrumento que acompaña al instrumentista, comparte importancia, pero las funciones de cada uno son muy particulares y diferenciadas de los demás. Por ejemplo, en el caso de un contrabajo:

“...en la orquesta es compartir una melodía o acompañar; en mi caso, porque soy el contrabajo, acompañar la melodía y saber cómo respetar ciertas cosas que tal vez en el estudio no las oigo.” (Entrevistado 1, 2008)

Pero además de las características y funciones al momento de ejecución, al interior del propio grupo de músicos de orquesta, del mismo modo que sucede con el grupo de músicos en general, aparecen etiquetaciones y catalogaciones sociales. Se forman subgrupos que se distinguen por elementos, personalidades, formas de ser, defectos o cualidades que caracterizan y que supuestamente predominan en los miembros que los componen.

“Porque todos tienen una ideología [idea, concepción] del músico, como que a veces es un drogadicto, alcohólico, y también dentro de la orquesta es así. Así como que los contrabajistas son los alcohólicos, sí, así te lo dicen. Sí, son los alcohólicos de fiestas y pues desde ahí también los ves, ¿no? Como que te ven de otra forma, o te ven ya para la fiesta o algo así. Pero yo creo que sí, sí es diferente el trato. Y con cada instrumento es diferente ...” (Entrevistado 1, 2008)

Sucede que la diferencia no se busca únicamente entre los grupos de instrumentos. En las orquestas sinfónicas y filarmónicas, parecen presentarse con frecuencia, al interior de los mismos grupos de instrumentistas, problemáticas y conflictos de poder entre iguales. Aparece con frecuencia la pelea por el prestigio, por <ser el mejor entre mis semejantes>. Esta disputa por ser el *primer instrumento* aparecerá como un suceso común en el comportamiento orquestal generalizado, sin embargo, se presentará de distinta manera en la orquesta de Tlalpan, aspecto que se tratará más adelante.

“...sí es horrible. Sí así como que los violonchelos, los violonchelos también son un caos, los violines. Los contrabajos no, a los contrabajos les vale, nos vale dónde estamos y ‘yo toco solo hasta atrás, no me importa.’ (...) Sí, porque si pones a un chelo que toca más o menos pero que ha llegado a todos los ensayos, si lo pones como principal, los demás te dicen: ‘no, yo quería ahí’. O sea, como que están bien peleados todos los instrumentos, más en los que son un buen. (...) En las trompetas yo creo que también, sí se pelean eso y pues, ¿cuál es el chiste, no? Todos sonamos. (...) Yo creo que en los violonchelos hay un buen de conflictos. (...) Porque si uno sabe más y pone las arcadas, pues las tratas de seguir tan siquiera y no lo contradices, pero pues ellos no, ellos así como que ‘ah, no pues esta arcada quedaría chido.’ (...) Yo creo que también los violines, muchísimo, pero muchísimo. La pelea de atriles es a morir. De las

violas pues no conozco a nadie que diga, pues es que también por lo mismo de que amigos que te platican , así de 'ah, me peleé con quién sabe quién.' O también ves cuando están los descansos, o antes de empezar, que de repente llegan unos chavos y desafinan el violín, y se van como si nada. O lo cambian de lugar y tú así como que 'chale'..."(Entrevistado 1, 2008)

Cada instrumento con su respectivo instrumentista tiene un lugar muy particular y definido en la estructura orquestal, no sólo hablando en términos de valor, sino desde su componente visual. La distribución y la forma de acomodar y colocar los instrumentos resulta ser, por lo general, una estandarizada. La razón de estas formas responde a una estética tanto visual como auditiva.

"De las orquestas como, el aspecto estilístico, cómo se ponen los contrabajos, cómo se ponen todos, cómo se ponen lo chelos, cómo se ponen alineados, cómo se ponen las violas, los violines, los clarinetes, los fagots, la tuba, los trombones, trompetas, cómo se ponen todos alineados para que se vea estilísticamente bonito, ¿no? Y también para el sonido y eso, pero es como ya un estándar de orquestas que se hace en varias partes, no nada más aquí. Es como un estándar, porque también hay otros estándares medio raros para nosotros, pero muy chidos para los demás. Y pues muy sabios también, muy interesantes y hasta cierto punto muy buenos. Cuando se ponen los contrabajos hasta atrás y se ponen las percusiones al lado de los contrabajos y los chelos así como están, pero los contrabajos hasta atrás, eso está interesante porque pues todos los contrabajos avientan el sonido. Y no nada más viene de una parte, sino que viene de todo atrás así como apoyando un buen y todos escuchan el mismo volumen, y no unos más que otros, en diferentes distancias. (...)En las juveniles también, yo creo que en la Sinfónica también están así, yo creo que en la OFUNAM también están así." [como la orquesta de Tlalpan] (Entrevistado 1, 2008)

Esta forma de estructurar visual y auditivamente la agrupación está pensada principalmente para una de las dos situaciones en las que se ubica y actúa una orquesta ordinariamente: los conciertos. Sin embargo, el ensayo resulta ser, a mi parecer, la situación por excelencia, ya que es el espacio en el que se conforma y congrega la comunidad orquestal, como preámbulo, preludio o preparación al espacio de conciertos.

Estas situaciones, actores y objetos implicados en una orquesta en general son sólo elementos característicos que aparecen como estereotípicos de cualquier tipo de orquesta. Cada orquesta los vivirá y los abordará de distintas formas. Otro actor, no mencionado pero vinculado a la situación concierto, es el *público*, *objeto* que se abordará posteriormente.

Ahora bien, en el caso de la Orquesta Juvenil de Tlalpan, los objetos y actores *músicos*, *director*, *instrumento-instrumentista*, *público* y las situaciones *ensayo* y *concierto*, participan en la conformación y en la construcción de identidad de la agrupación.

- Subgrupos en la sociedad orquestal: clasificación de las orquestas

“Las personas en sociedad establecemos *categorías sociales* en base a un determinado conjunto de características. Con frecuencia cada una de las personas nos damos cuenta de que no alcanzamos el nivel de exigencia. Si la distancia con la meta consensuada es grande o si perdura en el tiempo a la persona le resultará difícil integrarse de nuevo y se producirá su aislamiento y exclusión del grupo de los normales para hacerse miembro de una subcomunidad de los que son como ella.”(Goffman, 1963/1986, p. 85)

Anteriormente se comentó la forma en que se subcataloga en diversos grupos a la comunidad de los *músicos*. La clasificación de los músicos también va a darse y hacerse de acuerdo al tipo de música que toquen, de acuerdo al ensamble al que pertenezcan, al instrumento que toquen, en el caso de los músicos profesionales, de acuerdo a su entorno laboral y profesional o, en este caso, de acuerdo al tipo de orquesta en la que practican, es decir, de acuerdo a los diversos objetos que los envuelven. Por lo tanto, dentro de los mismos grupos de *músicos* y de *orquestas* habrá subdivisiones y se formarán subgrupos.

En su experiencia como músico profesional de jazz, Howard Becker (1978) realizó una subdivisión del grupo de los músicos profesionales, en general, de acuerdo a los lugares de exhibición: bares y tabernas, salones de baile o clubes nocturnos. Hay también quienes no trabajan en ningún lugar fijo sino con orquestas que tocan en eventos privados así como quienes tocan en estudios de radio y televisión, ubicando en el nivel más alto a quienes tocan en orquestas “de nombre”, conocidas en todo el país. Naturalmente los problemas a los que se enfrentan estos músicos serán de distinta índole dependiendo del entorno y del ambiente en el que trabajen y en el que se tengan que desplazar.

En este caso, la pregunta se centraría en ¿qué tipo de orquesta se considera que es la Orquesta Juvenil de Tlalpan? Para abordar este punto fue elemental tomar en cuenta la

concepción que los miembros tienen del grupo al que pertenecen. Con este fin se indagó acerca de cómo los miembros de la orquesta conciben a “La orquesta de Tlalpan”, qué toman de referencia para describirla y categorizarla, etc.

2.1.2.4. La “Orquesta Juvenil de Tlalpan” como objeto de sí

Encontramos que formas de conocer la concepción que los integrantes tienen de su grupo es comparándolo con otras orquestas juveniles, con orquestas profesionales (o conocer si conciben a su orquesta como profesional), con orquestas de otras partes del país, etc. Resultó pertinente retomar el conocimiento que se tiene de la historia de la agrupación, además de preguntarnos ¿qué tipo de orquesta es La Orquesta Juvenil de Tlalpan? Si se trata de una orquesta profesional, amateur, principiante, de novatos, de músicos o de no-músicos. ¿A qué aspiran sus miembros estando en la orquesta o a partir de ella? ¿Aspiran estar en otras orquestas? ¿Piensan tomar la práctica orquestal como estilo de vida o incluso como un trabajo? ¿Quiénes integran la orquesta? ¿Por qué deciden entrar a la orquesta?

Una estrategia de aproximamos a la forma en que los miembros de la orquesta visualizan esta agrupación es indagando acerca de su historia y trayectoria, es decir, recobrando la memoria de la orquesta.

▪ La memoria de la orquesta

“Pues bien poquito, pero pues sólo sé que empezó como hace un poco más de 14 años, un poco más. Y que había músicos ya dedicados y cuando entró el maestro Sanchís, les hizo una audición y muchos no se quedaron por lo mismo, porque ya era como la audición. (...) Había otro director y lo cambiaron y fue cuando entró el maestro Sanchís, y fue cuando empezó a hacer audiciones para ver quién se quedaba, o sea ya como una orquesta profesional realmente. Y este, muchos sí dijeron: ‘no pues yo entré por gusto’, o no sé. También muchos lo tomaban como hobby, entonces si ibas a una audición con un director ya profesional, con profesionales, pensaban que no se iban a quedar y esas cosas, y muchos sí se fueron antes de la audición, y muchos se quedaron para la audición y también se fueron (...) Pero pues es eso, y que ha estado, pues más bien, que así ha estado un buen de rato esa orquesta.” (Entrevistado 1, 2008)

Resulta interesante la forma en que se divide la historia de vida de la agrupación, a partir de dos factores: a partir de quien la ha dirigido y a partir del lugar de ensayos del que se ha dispuesto. Según lo comentado, podemos ver que la orquesta pasa por los

siguientes momentos clave: su fundación - en la que dirigía “otro maestro” (llamado textualmente así, sin nombre ni apellido) - el momento en que entra el maestro Sanchís y el periodo actual, cuando el maestro Sanchís sale y entra Rodrigo (antecedido durante un muy corto periodo por el maestro Cananedo). Además aparece como referencia temporal el cambio de escenarios en los que se han llevado a cabo los ensayos. Todos estos sucesos no fueron del todo vividos por todos los entrevistados sino que se fueron transmitiendo a partir de una tradición oral desde quienes han estado más tiempo. Al respecto, quienes han estado ahí desde su fundación pudieron aportarnos algunos datos más concretos:

“...pues entramos y estaba un maestro que se llamaba Rafael Nava, y bueno, él estuvo un año, estuvimos ahí, fue un ambiente que a mí me encantó musicalmente y socialmente, y bueno, a raíz de esa fecha pues yo tengo ya 19 años en la orquesta. Estuvimos un año con este maestro, y después entró el maestro Antonio Sanchís Cuevas, que fue el que realmente estuvo más tiempo con la orquesta e hizo muchísimo por la orquesta. Cuando yo me enteré de esta orquesta estábamos por el Centro de Tlalpan, enfrente del panteón de Tlalpan, en unas oficinas que eran como un auditorio pequeño escalonado, entonces se prestaba muy bien para que fueran ahí los ensayos. Al fondo había salones. Había uno chiquito que era el del director y ya en los demás ahí se impartían clases. Entonces iban algunos maestros una vez a la semana a darnos las clases de instrumento. Primero fue aquí en Congreso, donde te acabo de mencionar. Después de algunos años pasamos al ISSSTE (...); nos prestaron instalaciones que están aquí en San Fernando y bueno, pues ya ellos nos prestaron una instalación muy bonita que tiene una capilla preciosa, y al fondo era la capilla y había un espacio amplio en la entrada; se podían poner sillas o las podían quitar y bueno, había jardines muy bonitos. Eran unas oficinas aquí en el ISSSTE en San Fernando y ya estuvimos ahí algunos años y después nos prestaron ahí en la Casa de la Cultura en Tlalpan, donde es ahorita, donde estamos por el momento. En la Casa de la Cultura pues ya tenemos, yo creo que unos, aproximadamente unos diez años, yo creo ya. Sí, más o menos. En la primera sí estuvo la Orquesta como unos 5 o 6 años, estuvimos como otros tres o cuatro años en el ISSSTE y ya después en la Casa de la Cultura de Tlalpan. De hecho estuvimos mucho más tiempo aquí, ahorita, y en Congreso.”
(Entrevistado 3, 2009)

- Estética visual y sonora: sus normas como parte de la formalidad.

A pesar de relacionarse el quehacer orquestal meramente con lo auditivo, la estética visual de una orquesta y la distribución de instrumentos, además de influir en aspectos

acústicos, también le otorgan cierta identidad y pertenencia a un cierto grupo o tipo de orquesta. En cuanto a su distribución y estructura física, la orquesta de Tlalpan parece seguir las normas de cualquier orquesta filarmónica o sinfónica tradicional.

“Sí, en la de Tlalpan sí ya hay como ese aspecto de los contrabajos hasta la derecha del director, ¿no? Sí, también en las orquestas yo creo que, en las juveniles también, yo creo que en la Sinfónica también están así, yo creo que en la OFUNAM también están así. Muchos.” (Entrevistado 1, 2008)

Sin embargo, el número de instrumentistas y el tipo de instrumentos parecen no concordar con la formalidad tradicional.

“...yo creo que hay mucho menos. Pues hay como tres saxofones, tres trombones, a veces, como dos trompetas, como un contra, como seis chelos, hay como dos violines primeros, y hay como diez segundos, ¿no? Hay más. Y percusionistas, pus además el Nacho yo creo jaa...porque los demás son niñitos y pues están aprendiendo...”(Entrevistado 1, 2008)

Hablando de que se trata de una orquesta sinfónica, podemos decir que exige, en su idea generalizada, estas últimas características: perfección y virtuosismo técnico. Uno de los jóvenes incluso comentó, durante una conversación fuera de entrevista, que en la orquesta no había mucha libertad (de interpretación, de improvisación), pero que era precisamente por eso que él estaba ahí, para aprender a “*hacer bien las cosas*”.

- Construcción del sentido de pertenencia de los miembros de la orquesta

En este caso se indagó, además, acerca de las habilidades requeridas para estar en la Orquesta Juvenil de Tlalpan y cuál era la opinión de los miembros al respecto. Según lo comentado, la incursión al grupo depende únicamente de los “altos mandos”, tanto del director como de la coordinación general del programa y no de sus integrantes. Los requisitos no parecen contemplar habilidades musicales previas.

“Y las facilidades son muchas, ¿no? Vas y nomás presentando ahí cualquier papel de alguien que te, si te roban el instrumento, lo paga, ya te lo prestan y las clases son ahí y son muy baratas. Entonces está como que muy al alcance.” (Entrevistado 2, 2008)

Por lo que nos comentaron quienes han estado en la orquesta desde su fundación, en un principio sí se hacían audiciones de ingreso. Actualmente se hacen ocasionalmente y

únicamente para colocar a los participantes en el nivel apropiado (básico, intermedio o avanzado).

“...muchos querían entrar a la orquesta de Tlalpan por el maestro y por cómo estaba la orquesta en sí. Y por eso ya, siempre que entrabas, te preguntaba [el maestro] : ‘¿Has estado en otra orquesta?’ Porque si estabas en otra orquesta, no te permitía entrar. Y si no estabas pues sí, porque tenía que ser la primera en la que hubieras estado.” (Entrevistado 1, 2008)

Institucionalmente, los criterios de ingreso se centran más en la zona en la que los participantes viven, su edad, el permiso de sus tutores, la disposición de tiempos y el compromiso de asistir a clases, ensayos y conciertos.

“Es preferentemente que, que vayan mmm, las personas que viven cerca de estas delegaciones.” (Entrevistado 3, 2009)

Aparece otro requisito determinante y distintivo, fuera de lo oficial pero muy particular de las orquestas juveniles: sin importar la trayectoria musical, el requisito principal habla de un gusto, un interés, un amor por la música, aspecto que definirá también las características y el perfil de sus miembros.

“Siempre ha sido la persona que realmente quiere y tiene el amor a la música, siempre ha sido bienvenido. En cuestión para entrar tú puedes entrar sin saber nada, e igualmente siempre se han abierto las puertas para este tipo de personas. Aquí lo que tú requieres es, bueno, ser perseverante, ir; bueno, si no puedes ir a veces a todos los ensayos o a todas las clases, ir llevando al menos una continuidad.” (Entrevistado 3, 2009)

A pesar de las normas oficiales en cuestión de ubicación geográfica, aparece la primera de las tantas excepciones y características que distinguen a la orquesta.

“En nuestro caso vienen personas de nuestras delegaciones pero también vienen personas de otras delegaciones a nuestra orquesta. Porque les gusta y de hecho tenemos un chico que viene desde, hijole, desde Coacalco, me parece. Entonces viene hasta acá a Tlalpan. Y bueno, pues no es el único. Hay varias personas que, la gran mayoría es de Tlalpan, pero estamos hablando como del 70% que es de Tlalpan. El otro 30% más o menos es gente que viene de fuera de Tlalpan y bueno, vienen, te repito, por el amor a la Orquesta y a la música.” (Entrevistado 3, 2009)

A partir de las entrevistas, pudimos inferir que, precisamente, la locación geográfica de

la orquesta es una de las características que influye en la construcción de su esencia y particularidad. Entre otras cuestiones, uno de los entrevistados atribuye la distinción de los miembros de la orquesta, y por lo tanto de la orquesta, al lugar geográfico y cultural en el que se ubica: en el sur de la ciudad, cerca de zonas culturales y de la Delegación de Coyoacán que no cuenta con orquesta juvenil propia y en la que se ubican escuelas de música importantes. Todos estos factores influyen en las características y perfil de sus integrantes.

“O sea, si estaba formando músicos desde el principio, ¿no? No era así como que ‘ay, ahorita no es muy profesional que digamos’. No, o sea, aunque fuera así al nivel que sea, pero lo hace seriamente, ¿no? Entonces creo que ésa es como la diferencia de la orquesta de Tlalpan y los demás. Digo, si hubiera una orquesta aquí en Coyoacán, creo que sería la de Coyoacán la que tendría esas características, pero los que vivimos aquí cerca pues nos vamos a Tlalpan, aunque nos quede más cerquita Benito Juárez, pero está bien fea esa orquesta” (Entrevistado 2, 2008)

Poco a poco iremos encontrando más comentarios similares a éste, en los que esta orquesta juvenil se destaca, por distintas razones, sobre sus semejantes. Aquí entraría lo que mencionamos en un inicio acerca de que “desde el momento donde uno se pone en una relación intergrupala entra en juego el papel de la identidad social y la necesidad, para los miembros de un grupo, de separarse de miembros de otros grupos...” (Jodelet, como se citó en Rodríguez, 2003, p. 126)

Hablando de las normas de participación del grupo orquesta en términos generales, encontramos una que caracteriza particularmente a las orquestas juveniles. Ésta es el hecho de que cualquier miembro de la orquesta, aún llevando muy poco tiempo y teniendo poco conocimiento musical, puede y debe participar en el conjunto, en ensayos y conciertos. Esta idea de priorizar la participación a un nivel colectivo es experimentada de distintas formas.

“Yo digo que está chido. Pues la neta para uno sí es bien impactante, ¿no? Y también a mí me pasó, que así como al tercer día ya me ponían a tocar casi casi y yo así como que ‘órale’, era bien raro, ¿no? Pero pues yo creo que está chido porque pues si te mandan al ruedo, bueno, está chido y a la vez no. Pues depende la persona, porque está chido si lo puedes sobrellevar si fallas o así, pero pues está mal porque también te puede traumar un poco, así como que ‘ah, no sé nada, no pude con esa pieza’. O no sé, cualquier cosa y se desaniman por eso. Pero pues yo creo que está chido, porque pues así es la vida, ¿no? No todo el tiempo hay mucho tiempo para las cosas, más bien es

[animarse], *sí, es la concentración más que nada...*”(Entrevistado 1, 2008)

“Sí, porque había una pieza, de los marineros rusos, que sí había una parte de contrabajos que sí estaba [pesada] y en esa parte, así, sí me aventaron al ruedo, porque yo no tenía tanta, tanto control ni velocidad, ¿no? (...) y pues yo no sabía qué; esa vez sí me aventaron al ruedo y bien feo ...jaaaa...”(Entrevistado 1, 2008)

Entre las normas de participación en la orquesta también está la asistencia y constancia tanto en los ensayos como en los conciertos. Del no cumplimiento de éstas se derivan ciertas consecuencias y correctivos impuestos por la figura de autoridad principal que es el director.

En términos generales, quienes integran la agrupación son niños, niñas y jóvenes. La edad por lo general se relaciona con estos propósitos antes mencionados. Pero, además de la edad, hay otros factores a considerar en cuanto a su diversidad y comunidad. Pudimos observar que la orquesta, aún componiéndose de una gran mayoría de jóvenes, comprende una heterogeneidad particular, no sólo de edades, sino de propósitos y motivos de la participación de sus integrantes.

Los propósitos de estar en la orquesta toman dos caminos: el primero, el de los más pequeños y/o que tienen poco acercamiento con la música y en el que el interés se centra precisamente en conocer y acercarse; otro camino, el de quienes entran con estudios previos y que por lo general son de mayor edad, cuyo interés se centra en el aprendizaje, perfeccionamiento, preparación y futuro profesionalismo.

“Alguien que ya entra así como más grande, sí está como más como hacia lo profesional.” (Entrevistado 2, 2008)

Para comenzar a delinear el sentido de pertenencia de los miembros de la orquesta en su agrupación, se preguntó acerca del porqué de su ingreso, estancia y permanencia en la orquesta, sus motivaciones e intereses. De ésta y otras formas, se pudo vislumbrar el perfil general de los integrantes, los gustos en común, sus formas de convivencia, los conflictos a nivel de socialización y a nivel de ejecución musical, las normas sociales a las que deben atender para pertenecer al grupo, las rupturas más comunes de estas mismas, las sanciones derivadas de este rompimiento, así como las formas de resolver conflictos.

¿Quiénes conforman la orquesta? ¿Cuál es el perfil de los miembros que la integran?

La característica más particular del tipo de orquesta juvenil es que muchos de los miembros entran sin saber música y tanto el espacio de ensayos como los espacios que de ahí se desprenden, resultan ser espacios pedagógicos y de aprendizaje, desde un nivel básico hasta un perfeccionamiento avanzado.

“...muchos que entraron ya venían de otras orquestas y pues ya sabían tocar algo, ¿no? Y muchos que entraron que son niños también. Yo creo que sí, más bien, entran más que no saben nada, de los que ya saben, los que ya están tocando.” (Entrevistado 1, 2008)

“Hemos tenido alumnos muy chiquitos y también hemos recibido gente ya adulta que llega y dice, y nos dicen, ‘es que yo toda la vida quise estudiar un instrumento y jamás tuve la oportunidad’, entonces siempre se les ha abierto las puertas a este tipo de personas, porque para nosotros no hay un límite de edad si quieres aprender un instrumento y para muchas escuelas sí hay un límite de edad porque pues te dicen que si no estudias desde niño, te puedes lastimar los huesos de la mano, que la postura, que esto, y bueno, esto tiene que ver, esto sí puede ser cierto si tú piensas estudiar profesionalmente la carrera, pero la mayoría de las personas que llegan adultas es simplemente por hobby. Entonces yo creo que la Orquesta de Tlalpan ha dado esta apertura,” (Entrevistado 3, 2009)

Algo que ya se había mencionado es la forma de autoconcebirse como músicos no profesionales. Por lo mismo, la orquesta misma se concibe como no profesional, pero como un medio de perfeccionamiento para un potencial profesionalismo, sobre todo en la población de los más grandes y más avanzados; ambas categorías están correlacionadas.

“Pues yo creo que hay estudiantes de música, más bien. Pues casi todos somos estudiantes de música, y hay bien poquitos que nada más van porque no hay otra cosa qué hacer o porque los obligan a ir o porque están ahí a fuerza, pero son bien poquitas personas (...) esa orquesta pues no es profesional, entonces todos estamos aprendiendo poco, como que no nos podemos decir músicos porque pues todavía no somos profesionales” (Entrevistado 1, 2008)

“Sanchís nos enseñaba a ser profesionales aunque ninguno éramos profesionales. Nada más el único profesional era él y Cananedo.” (Entrevistado 1, 2008)

“...sí tenemos muchos chicos que es como el brinco para entrar ya, por ejemplo a la Nacional, a la Ollin Yoliztli, al Conservatorio, pero también hay muchos chicos que van exclusivamente por hobby y bueno, se dedican a otras carreras. Tenemos, por

ejemplo, a la concertino de ahorita de Tlalpan, que bueno, ella tiene tres meses de concertino, yo fui muchos años concertino con el maestro Sanchís, pero bueno ya cedí el lugar, entonces, ella, por ejemplo, Adriana Botello, ella está en la Nacional, estudia ingeniería, está en la Filarmónica acá de la Ollin Yoliztli, en la Juvenil, está en Tlalpan y no sé cuántas cosas más hace. Entonces, sí hay algunos alumnos que están así. Ahora hay otro, por ejemplo, un chico trompetista que se llama Uriel, que él, por ejemplo, estudia trompeta, pero también se va a trabajar muchísimo, toca en misas con una cantante. Entonces, muchas veces esto de la orquesta, te, te, es como un puente tanto para trabajos, porque te ayuda y puedes conseguir trabajos también a través de lo que tú aprendes, te da puentes para estudio, para seguir la carrera musical, y también, este, también puede ser como hobby para que tú puedas seguir llevando una carrera normal independientemente de la música.” (Entrevistado 3, 2009)

Llama la atención que, a pesar de ser esta flexibilidad ante un desconocimiento musical previo un perfil generalizado de las orquestas juveniles, la orquesta de Tlalpan se caracteriza por tener un grupo fuerte de músicos dedicados al estudio musical, a pesar de no considerarse aún profesionales, pero que por lo mismo tienen un buen nivel individual derivado en un reconocido nivel como orquesta.

“Tlalpan, (...) está sonando mejor que las demás orquestas.(...) cuando han tenido algunos eventos por parte de la Ollin Yoliztli, y requieren la Orquesta Filarmónica Juvenil de la Ciudad de México, y no puede porque por algún motivo está de gira o, o, o no pueden asistir a ese concierto, normalmente mandan a Tlalpan para cubrir ese concierto, entonces eso para nosotros es, pues muy motivante. Yo no sé si esto cause roces con algunos directores, no lo sé, pero realmente como que siempre Tlalpan ha sido el ejemplo de, con las demás orquestas, pues de ser una orquesta pues que suena bien, que tiene buen nivel, y pues que siempre vamos a, en representación de todas las demás orquestas.” (Entrevistado 3, 2009)

Por lo tanto, según lo comentado, en términos generales y tomando en cuenta los propósitos de estancia de los integrantes en la orquesta, se marca esta diferencia de quienes están por mero placer (hobby) y quienes lo toman como parte de su formación musical. Particularmente, en la orquesta de Tlalpan, en comparación a otras orquestas juveniles y de mayor nivel (ejemplo: la Orquesta Filarmónica Juvenil), este segundo grupo de miembros más dedicados e interesados por el aprendizaje profesional parece ser mayor y una característica muy valorada de esta agrupación.

“Pues muchos muchos lo toman como hobby y otros tantos también estudian en la Nacional. Creo que sí muchos, bueno en mi orquesta, en la de Tlalpan, como que son

más dedicados, hasta cierto punto, como que sí son más enfocados a la música, algunos, ¿no? No todos. Pero pues en otras orquestas, bueno, en la de la ciudad [Orquesta Filarmónica Juvenil], yo he visto que muchos son de puro juego, más bien como son así de 'ah, yo voy a tocar porque voy a tocar' (...); dicen 'ay no qué flojera', y tú así de ¡¿qué les pasa?! O llegan bien tarde y esas cosas como que no está chido. Pero yo creo que a muchos sí, sí les interesa, principalmente eso. Muchos como que sí le saben. Muchos también, su familia también estudiaba o hacía música o lo que sea y tienen una cantidad de discos o también que se llevan mucho con los maestros y tienen cantidades de discos y escuchan un buen. Y a muchos sí les gusta la música clásica, entonces también están por algo, no están nada más por estar..."(Entrevistado 1, 2008)

La dedicación y compromiso también van a depender y a reflejarse en el tiempo de permanencia de los integrantes. Durante la dirección del maestro Sanchís, fueron varios los alumnos que lo acompañaron y que permanecieron gran parte de su estancia, algo que caracterizó y fue dándole elementos de referencia a la orquesta. Como veremos más adelante, la salida del director Sanchís fue seguida de la deserción de muchos miembros de base, por lo que el ingreso de nuevos miembros aumentó a partir de este momento.

"Pues yo creo que antes sí era un buen. Porque ya había chavos que ya tenían como 14 años ahí, otros que llevaban 5, otros que llevaban como 10, pues Nacho que llegó, estuvo antes de que estuviera Sanchís, jaaa. O sea, como que sí hay mucha gente que ha durado un buen, ¿no? Muchos se salieron, como César que ya llevaba como 10 años, cosas así que desde chiquitos están en esa orquesta y no se habían salido hasta ahorita casi casi..."(Entrevistado 1, 2008)

Uno de los entrevistados lleva dos años y medio, otro tres y la, actualmente, maestra entrevistada, lleva diecinueve años.

"...pues yo tengo ya diecinueve años en la orquesta. Entré como alumna, estuve como estudiante y bueno, ahora soy maestra también de violín." (Entrevistado 3, 2009)

El grupo orquestal está formado a partir de una variedad y diversidad de historias personales que se encuentran e intersectan en la situación que los vincula. Por eso, a pesar de las diferencias, no resulta casual que algunos antecedentes de vida, gustos, intereses y placeres sean compartidos por sus miembros.

"Como que desde que nos conocemos, ya tienes algo en común. No es de que te encuentres a alguien en el mercado y 'ay hola, cómo te llamas y tal', pero pues no

sabes qué vas a tener en común. Igual y a ti te gusta mucho el jazz y el otro va escuchando reggaeton, y así como qué onda, ¿no? Pero al menos aquí hay algo que tienen en común.” (Entrevistado 2, 2008)

Coinciden los comentarios en que el asistir a los ensayos implica más que únicamente ir a tocar.

“...no lo veo tanto como ir a tocar y ya, sino que las personas con las que convivo ahí son como las más como cercanas...”(Entrevistado 2, 2008)

“Porque ahí en la orquesta uno puede entrar sin saber nada. O sea, puedes entrar en ceros. Realmente yo lo veía como un hobby, algo, como desarrollar un recuerdo que tal vez yo tuve en mi infancia muy bonito, y nunca lo vi como que fuera a hacer algo yo, más adelante, profesionalmente. Yo siempre, cuando entré a la Orquesta Sinfónica, lo vi como hobby. Iba yo por amor a la música, por amor al arte, y por qué no, también para hacer más amigos, amigas...”(Entrevistado 3, 2009)

Las redes y amistades resultan un elemento fundamental para la consolidación del grupo.

“Eso es lo que me gusta. Como que el único lugar en el que sí funciona desde el punto de vista así social, de integración y todo, es la orquesta de Tlalpan...”(Entrevistado 2, 2008)

“...sí hay grupitos pero pues todos nos llevamos con todos.” (Entrevistado 1, 2008)

“Este, antes de que nacieran mis niños pues también fue una época pues de mucha amistad con, mucho compañerismo, era, éramos demasiado, exageradamente unidos en la orquesta, entonces, pues convivimos todo eso, nos la pasábamos muy bien, era un ambiente muy padre.” (Entrevistado 3, 2009)

Entonces resulta claro que la Juvenil de Tlalpan no es concebida como una orquesta profesional ni únicamente como un lugar de aprendizaje del instrumento; tampoco resulta ser una obligación o requisito curricular para ser músico. La Orquesta significa más a un nivel personal y afectivo, valorado especialmente por convertirse en lugar de convivencia y de aprendizaje de ejecución conjunta.

Algo fundamental que aparece en repetidas ocasiones es el énfasis que los ejecutantes ponen en la cuestión de valores inculcados por el director, el respeto, la perseverancia, la disciplina y el profesionalismo. En esto se profundizará más adelante, cuando se especifique acerca del papel del actor *director*:

Entre las similitudes de quienes pertenecen al grupo, como ya comentamos anteriormente, está el hecho de que muchos de los jóvenes de orquestas juveniles se introducen, simultáneamente en otros géneros musicales, como el jazz y el rock.

Muchos de los miembros de la orquesta coinciden en que la música clásica no es el único género de su interés, algo que en otro contexto podría tomarse como poco distintivo de los músicos clásicos “ortodoxos”.

“...como también estoy estudiando jazz ves mucha diferencia. En el punto de que la música clásica hasta cierto punto es muy cuadrada” (Entrevistado 1, 2008)

“A mi círculo, ahí en la orquesta, como que nos interesa a todos lo mismo, como en cuanto a eso, ¿no? O sea, todos escuchamos rock, pero...como que...todos coincidimos en un punto del rock, y pues ya de ahí se va a varios puntos, ¿no? O sea a mí me gusta mucho así el rock progresivo y eso...Pero de repente ya escucho así cosas que están de locos para “ciertas” personas, ¿no?(...) Igual Mayra con lo del trash y el punk...Y Kaska igual, lo que escucha mucho es jazz, ¿no? Entonces con Kaska me identifico más.” (Entrevistado 2, 2008)

“Llevaba tocando como cuatro o cinco años el bajo eléctrico, pero pues no sabía nada. Más bien tocaba música así de punk y rock y esas cosas...”(Entrevistado 1, 2008)

Sí resulta evidente que la introducción al mundo de la música ha sido similar en varios de los casos. Algunos, como ejemplo, han seguido tradiciones familiares y se han adentrado a partir de esta herencia cultural y familiar, teniendo padres músicos, hermanos que tocan, tíos músicos, etc.

“Bueno, entonces, de toda esta cuestión de la música, en mi caso, viene desde muy familiar.” (Entrevistado 3, 2009)

Caminos previos hacia la constitución y conformación del grupo

Además del gusto por la música, ¿por qué deciden entrar a una orquesta, a una orquesta juvenil y a la Juvenil de Tlalpan en particular?

“Pues al principio sí fue por el instrumento, ¿no? Porque sí fue así como que la curiosidad, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

Además de lo atractivo del programa y la facilitación de un instrumento, la inquietud principal resulta ser el interés de tocar “con otros”, de ejecutar en conjunto.

“También como que la comunicación con otros músicos y estar tocando con tantos músicos a la vez ...la misma pieza, pues también es bien interesante, como otro mundo.” (Entrevistado 1, 2008)

“No me voy a dedicar a eso”. [Pero] “Por eso me metí ahorita a una orquesta, para saber qué se siente y para tocar con otras personas.(...) yo empecé a los 8 años y hasta los 12 así como que fue la primera vez que me acerqué a tocar con otras gentes, ¿no? De hecho ya ni quería tocar trompeta porque para estar encerrado ahí en el cuarto nada más dale y dale, ...” (Entrevistado 2, 2008)

El grupo como práctica colectiva y como escenario de aprendizaje comienza a tener una esencia y una importancia particular en la vida de quienes lo conforman.

“...sí, la orquesta todavía tiene un lugar bien importante porque pues también ahí empecé, ahí empecé a estudiar como la música más, la música formal, ¿no? Digamos, y es como la onda. Y pues ahí están los maestros ...” (Entrevistado 1, 2008)

“... pues somos un grupo de personas que...pues que estamos ahí por amor a la música, nada más.” (Entrevistado 3, 2009)

“Entonces pues sí, es como muy padre, en especial esta experiencia, con estas orquestas...” (Entrevistado 2, 2008)

“...pues yo apenas iba conociendo la cuestión de la orquesta y ya después cuando cambió, cuando entró el maestro Sanchís, bueno, fue una época, para mí, en lo personal, fue la mejor época de la orquesta y bueno, es...yo como que fui creciendo también junto con la orquesta con ...El maestro Sanchís para mí fue y es como un papá. Como un padre, yo pienso que crecí mucho conforme él hizo que creciera la orquesta con él, (...) Entonces fue una época muy muy bonita.” (Entrevistado 3, 2009)

Los maestros y las figuras de autoridad y responsables del aprendizaje resultan también un enorme incentivo en relación a la permanencia. Se mira a la orquesta más como

“un puente para estudio(...) un puente para trabajos” (Entrevistado 3, 2009)

una vía alterna, un trampolín, un espacio de enseñanza y aprendizaje, además de un espacio de convivencia.

“...ah, pues sí, estoy ahí por los maestros, ahí van a seguir los maestros. Ahí empecé y pues es una, es una educación también realmente. Y ahorita pues yo creo que, no sé si esté preparado o no para una profesional o algo así, y pues la neta tampoco hay tiempo para una profesional, entonces más bien como que lo tomo ahorita como estoy

en la etapa de estudio, pues quiero dedicarme totalmente al estudio, más bien que otra cosa. Y en esa orquesta pues también aprendes un buen, más que nada.” (Entrevistado 1, 2008)

“Muchos sí están estudiando en la Nacional, o en otras escuelas. Como que a muchos sí se interesan y están tocando en otros cuartetos, o en otras cosas, y la orquesta sí es, es como otra vía, ¿no? Para aprender más. Y aunque ya hay personas que ya terminaron la carrera de composición en la Nacional, siguen yendo ahí por un instrumento.” (Entrevistado 1, 2008)

“...yo también empecé desde ceros, ¿no? Y pues también se puede, se puede empezar desde ceros y avanzar chido, pero también depende de la persona. Pero pues yo siento que sí, es una buena forma de acercarse un poco a la orquesta, tan siquiera para conocer o para ya quedarse ahí de plano, y ya moverse en orquestas profesionales y todo eso, pero pues yo creo que sí es importante, y es chido también eso...” (Entrevistado 1, 2008)

Una vez más vemos que a pesar del carácter no-profesional, la Orquesta de Tlalpan es concebida y caracterizada por una enseñanza hacia lo profesional, para ámbitos fuera de la misma orquesta. Esta característica y razón por la que muchos miembros han escogido y permanecido en la Orquesta Juvenil de Tlalpan, como una experiencia de aprendizaje, se asocia principalmente al director que la ha dirigido por más de 16 años.

“Bueno, es como muy chistoso. Si me hubiera metido a cualquier otra orquesta, no duraba ni seis meses y ya me salía, ¿no? Pero aquí en esta orquesta, como que era de veras, como el maestro Sanchís era el único que de veras estaba en contacto con una orquesta profesional, y aparte dirigía la del Politécnico, y aparte la de Tlalpan. O sea, la de Tlalpan no era su hobby, sino era amor por la música en serio. Él veía el potencial así como en tal o cual persona, y estabas ejecutando algo mal y te veía que podías y te decía cómo se hacía, (...) de veras te enseñaba. Ésa es mi experiencia por lo que me quedé, por lo que me gusta mucho. O sea, a nivel de aprender a leer notitas y de tocar, que suene la trompeta, no he aprendido nada ahí en la orquesta, pero nunca hubiera tocado música barroca o música de cámara, que era normalmente para oboes o para cuarteto de cuerdas, si no hubiera estado en la orquesta de Tlalpan. (...) O sea, no tocaría bo-ni-to, si no fuera por ahí, por la orquesta, porque o sea, ahorita, todo mundo es así, a cualquier lugar al que voy y eso, es así como que, todo mundo toca lo mismo, pero a Alan lo escogen para tocar el solo, para tocar tal cosa, porque toca bonito y es gracias a que, o sea [el maestro Sanchís] me puso a tocar con una flauta, con un oboe, un violín, un clarinete, un contrabajo y un chelo. Pero eso me sirvió demasiadísimo, o sea, en realidad, de tantos años que llevo tocando el instrumento, en el periodo en el que más he crecido y todo, no ha sido en sí por ir a la escuela de

música, sino por estar ahí en Tlalpan, o sea, por tener contacto de veras con lo práctico, ¿no? En la Nacional hasta el último año del nivel propedéutico llevas un conjunto instrumental, hasta ese entonces. Digo, yo desde que entré a propedéutico me metí a tocar; o sea, los tres años he estado tocando en la banda, aparte de lo de la orquesta, y no porque ya toque en la banda ya no voy a tocar en la orquesta, ¿no? O sea, que no por tener algo más profesional, voy a dejar de ir allá. Sí, yo siempre le encuentro algo nuevo, siempre aprendo algo, el cómo se tocan las cosas...”(Entrevistado 2, 2008)

El crecimiento musical a partir de la estancia en la orquesta se evidencia en los comentarios de los entrevistados. Esto habla de un constante cambio de nivel, de estatus diferenciados conforme al tiempo de estancia, a la calidad de ejecución y de aprendizaje. Resulta evidente que, de acuerdo a las descripciones que los mismos miembros hacen del perfil de los integrantes de la orquesta, los niveles de ejecución son tomados como criterios de subdivisión y categorización del grupo.

Categorías y estatus

El nivel implica cierto estatus que se adquiere a partir de la experiencia musical y orquestal. A lo largo de su estancia en la OJT, el estatus de los integrantes puede evidenciarse principalmente a partir del repertorio y frecuencia con la que participan en ensayos y conciertos. Los principiantes tienen muy poca variación de repertorio en los conciertos. Durante los 16 años en que estuvo el maestro Sanchís y todavía en la actualidad, se toca una pieza, *La Sarabanda* de Buchstehude para que los principiantes participen sin mayor dificultad. Realmente resulta una pieza de iniciación para ellos y de práctica de ejecución conjunta en la que los más avanzados apoyan y se apoyan en los principiantes para hacer sonar la obra. Quienes llevan algún tiempo en la orquesta, aun siendo avanzados, tocan invariablemente esta pieza y otras de mayor complejidad.

“...siempre me aventaron al ruedo porque pues yo no sabía mucho, pero ya me ponían a tocar. Pues al principio me ponían a tocar por ejemplo piezas como Sarabanda y esas sencillas, ¿no? Y después mi maestro, ya llevábamos tanto, me ponía a tocar piezas más difíciles, que todavía no llegaba a esas posiciones, pero ya me las ponían a tocar. Con nuevas partituras también era así. Porque pues te daba la partitura y a veces sí estaban algunas medio difíciles y la leíamos lento y todo, pero pues yo sin saber leer así chido al principio, y pues ni saber qué, qué era do, ¿no? Ja, casi casi, y pues más bien sí fue muchas veces así. Y pues ya después empecé a, pues también con el maestro, siempre te mandan al ruedo, ja, si ya te ven como que ya sabes más o

menos , ya te mandan al ruedo gacho... ”(Entrevistado 1, 2008)

“Hasta el propio maestro dice ‘ay, vamos a ver una obra nueva, ¿no? La Sarabanda’ y todos así muertos de risa, y nosotros así de ‘ay, ya por favor, pongan otra cosa, ¿no?’ Pero pues igual la tocamos, y suena bien y hacemos lo mejor que se pueda aunque ya la hayamos tocado mil veces, ¿no? Eso es lo que me gusta. Como que el único lugar en el que sí funciona desde el punto de vista así social, de integración y todo, es la orquesta de Tlalpan...”(Entrevistado 2, 2008)

Así mismo, el nivel puede identificarse a partir de las funciones que el integrante desempeña en relación a sus compañeros.

“Pues yo creo que cuando los compañeros ya no, ya como que se estancaron, ¿no? Yo cuando entré éramos tres contrabajos, conmigo tres, y de repente ellos me enseñaron cosas , así como que ‘no, pues hazle así, y mira’, en la posición también me ayudaban aparte del maestro. Y de repente se salió uno por el trabajo y luego el otro que queda como que ya vas viendo algunos errores que tienen y que no los tienes que seguir (...) y cuando ya te das cuenta de que en realidad las tiene el otro, y que le puedes decir o corregir y a veces no te hacen caso, es cuando ya dices, así como que ‘chale’, como que ya (...)cambiamos de papel (...) porque al principio tú lo seguías.” (Entrevistado 1, 2008)

El cambio de funciones dentro de la orquesta va dando a los músicos un estatus, una identidad que evoluciona y crece a partir de su experiencia. En uno de los casos, la persona que más tiempo lleva en la orquesta, desde su inicio, da cuenta de todos los momentos y funciones por los que atravesó durante su estancia, siendo que el crecimiento personal se toma paralelamente al crecimiento grupal y se asocia también con el quehacer del director.

“Y bueno, pues yo pienso que crecí mucho conforme él hizo que creciera la orquesta con él, y bueno, todos estos años de trayectoria, pues siempre estaba yo por ejemplo, como violinista pero, vamos, llegó un momento en que empecé a ser yo concertino de la orquesta y para mí, bueno, pues fue muy importante porque ya el papel de concertino era, ay, pues como que algo muy padre y ‘el mejor de la orquesta’ y todo, y bueno, esta etapa, muy personal, también puedo decir que pues desde la adolescencia, después yo me casé y tuve a mis dos hijos, y pues mis dos hijos, desde antes de nacer, pues ya iban a la orquesta porque pues yo, estando embarazada, tenía los ensayos (...) Y bueno, pues así yo crecí y digo, mi hija ahora pues tiene diez años, ya va a cumplir once y sin embargo sigue en la orquesta. Bueno, yo después que seguí muchos años ahí como concertino, empecé a, el maestro pues me empezó a dar alumnos para que les enseñara

yo y empecé a dar clases también particulares, también de violín. Yo creo que ya tengo alrededor de diez años dando clase (...) doce años más o menos dando clase. Entonces, bueno, eso a mí me ha hecho crecer mucho porque pues he dado clase desde niños chiquitos hasta gente adulta, entonces pues he tenido ya cantidad de alumnos y bueno, eso me ha hecho crecer también dentro de la orquesta y bueno pues, eh, siempre que yo estuve de concertino con el maestro Sanchís, pues para mí era una satisfacción, un orgullo (...) me acomodaba bien.” (Entrevistado 3, 2009)

En este apartado aparece nuevamente la influencia del director y el cómo su ausencia afectó directamente incluso las funciones y tareas de quienes trabajaron con él.

“Pero bueno, pues ahora que el maestro se va, (...) hubo cambios en la orquesta, entonces yo pensé que tenía yo que hacer un cambio también ahí en mi papel de la orquesta, entonces le cedí mi lugar de concertino a Adriana Botello, a esta chica, (...) como que no me terminé de acostumbrar, (...) después de tantos años como que me está costando trabajo. Pero bueno, yo estoy consciente que pues hay cambios, siempre en la vida, y pues también uno tiene que adaptarse, ¿no? Y tomarlos pues de la mejor manera, ¿no?” (Entrevistado 3, 2009)

Al ser el director la figura de autoridad y referencia más importante, la categorización por niveles mucho se apega a su criterio y a su juicio.

“Además él sabía, él sabía realmente a qué nivel estábamos cada quién, ¿no? y qué exigirnos, y si podía exigirnos o no, más bien, yo creo que sí sabía. Bueno, sí lo sabe perfectamente, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

Además del nivel de ejecución, aparecen otras formas de catalogar en subgrupos, que abarcan esferas tanto musicales como interpersonales.

“Pues yo creo que una categoría también, es la forma en que conoces a las personas, ¿no? O sea, puede ser también de instrumentos de aliento, de cuerda, de lo que sea, y también puede ser de amigos, yo siento. Y también de niveles porque hay un buen de niveles ahí en la orquesta, en todos los instrumentos hay desde los más principiantes hasta los más avanzados, pero todos los instrumentos. Pues yo creo que es eso, y también como personas que conoces...” (Entrevistado 1, 2008)

El nivel de ejecución, muchas veces correlacionado con la edad de los participantes, resulta ser el fin buscado y sin duda alguna influirá en el propósito y el objetivo de estar y permanecer en la orquesta Juvenil de Tlalpan.

“...es que hay unos, así los muy chiquitos que la mayoría así como que, bueno, son así como que los papás los quieren meter; les daría lo mismo si fueran a ballet, o a gimnasia, karate, natación, basketball, football, o a la música, ¿no? (...) Alguien que ya entra así como más grande, sí está como más como hacia lo profesional; o sea todos los de <nosotros>, o sea, a partir de Mariana que es la más chica, pero a todos los demás así para arriba, como que ése ya es el objetivo, ¿no? (...) como que sí les interesa de veras bien. Porque la mayoría sí estudia, y ve las cosas, y están como al tanto...” (Entrevistado 2, 2008)

“Nosotros”, la red del “Núcleo”

En este último comentario sobresale un grupo muy definido, un *nosotros* que aparece en repetidas ocasiones en el discurso de los miembros entrevistados. A este grupo se le identificará a partir de ahora como el *núcleo*, también denominado *mi círculo*, *nosotros*, *los que nos llevamos*, y comprenderá el subgrupo de jóvenes en su mayoría de nivel avanzado, con cierta antigüedad en la orquesta - tres años en promedio - con un buen nivel de ejecución, estudiantes de música y con miras hacia la profesionalización musical, miembros de la Orquesta Filarmónica Juvenil y participantes constantes en la Orquesta Juvenil de Tlalpan. Además del vínculo establecido a partir de la orquesta, veremos que este grupo, con gustos, objetivos e intereses en común, se relaciona afectivamente e interpersonalmente en otras esferas de lo cotidiano.

“Y entonces, bueno, ésa es otra de las cosas que por ejemplo, a <mi círculo>, ahí en la orquesta, como que nos interesa a todos lo mismo, como en cuanto a eso, ¿no? O sea, todos escuchamos rock, como que todos coincidimos en un punto del rock y pues ya de ahí se va a varios puntos, ¿no? (...) Y Kaska igual, lo que escucha mucho es jazz, ¿no? Entonces con Kaska me identifiqué más, así me llevo más porque nos gusta, o sea, casi todo nos gusta; lo único en lo que diferimos es en la edad, o sea él me lleva como 4 años, pero es lo único, ¿no? O sea, todo lo demás así, (...) las amistades, y las opiniones que tenemos de las personas, entre <todos nosotros>, es como lo mismo, ¿no? Así, o sea, dice algo alguien, opina algo alguien y es lo mismo que tú ibas a decir, ¿no? En cuanto a cierto tema; eso es lo padre. De ir así con <todos ellos> en el mismo camión y todo eso. O sea nunca te sientes así como que fuera de lugar en ningún momento, porque sabes que algo siempre vas a tener en común.” (Entrevistado 2, 2008)

“Pues sí, yo creo que hay como unas personas que las ves diario, bueno, en todos los ensayos y pues como cuando empiezas en la orquesta ya piensas en algunas personas que sí, que nunca van a faltar o que si van a faltar es por una cosa de trabajo o porque

ya están tocando con otra orquesta, que ya les pagan. O pues sí hay personas que se llevan mucho con el director y siempre están ahí. Como que sí es un grupito, más bien de chicas, sí, más de mujeres que de hombres, pero pues ahí están. (...) Yo pensaría en Aurora, la del oboe, ella porque también a cada rato está ahí y también es alumna del director y pues como que siento que nunca falla y siempre está ahí, ¿no? También pensaría en Diana, el clarinete, que ahorita ya es mamá, pero pues también siempre en los ensayos como que son las personas que rara vez fallan, ¿no? Pensaría también en Azucena, el violín, que es la maestra, que ésa sí de plano no falta, y si falta ya es por extremo, ¿no? También pensaría pues en el director, principalmente, ¿no? Porque pues ahí está diario, tiene que estar diario. (...) También pensaría en Nacho, que siempre es el ayudante, que está ahí, el maestro de percusiones, también, siempre estaba ahí. (...) Tal vez también en Mariana, del fagot, la chica del fagot, también pensaría en ella porque también ha ido muchas veces. Yo creo que también pensaría en Mayra, (chelo) porque pues por ella empecé a ir. Pensaría tal vez en Arturo, porque es mi compañero de contrabajo, pero más bien por eso, porque últimamente ya no lo he visto. Pensaría también en Alan, el de la trompeta, también, sí, lo he visto muchas veces, bueno, casi siempre lo veo ahí...”(Entrevistado 1, 2008)

Parte de la manera en que se distingue el *núcleo* es a partir de la comparación con los miembros de la misma Orquesta de Tlalpan y con los miembros de otras orquestas juveniles en otros escenarios.

Dentro del contexto mismo de la OJT, parte de esta identidad estará generada por cierto rechazo a los otros miembros que no cumplen con las cualidades que caracterizan al núcleo, entre otras, la capacidad y el interés por la música clásica, aunque resulte precisamente este grupo ‘no conocedor’ la referencia y el punto de comparación que le da fuerza y sentido de responsabilidad al grupo de avanzados.

“...ahorita sí está muy mal que hagan eso, o sea, deberían así como ya poner un filtro de veras bueno como de que, si no tocas esto a primera vista, más o menos decentemente bien y tal o cual parte lo puedes tocar tú solito sin los demás otros veinte que te acompañen, sí puedes tocar con nosotros, ¿no? También creo que no lo hacen porque si hicieran eso así como que la mitad de la orquesta ya no iría, ja, entonces sí está como que difícil, ¿no? Así como que encontrar. Y aparte porque, bueno, yo lo veo, muchos músicos que eran buenos así como que, bueno, ahorita ya empezó a dejar de pasar eso, ¿no? O sea ahorita <nosotros> si siguiéramos así como los anteriores miembros así de la orquesta de Tlalpan, ya nos hubiéramos ido, todos por nuestra cuenta, ¿no? Porque eso está muy amateur para nosotros. En realidad el repertorio que ven y todo eso no nos exige demasiado. O sea, es como ir a pasárnosla bien un

rato en cuestión de a Tlalpan, ¿no? De los viernes, así ir a tocar lo que estamos viendo es como más ir a cotorrear, ¿no? Pero siento que está bien así como, por más aburrido que esté a veces, el seguir yendo, como que ya quiere decir algo, ¿no? Así como que, como que sí te interesa. No importa si está aburrido, pero estás haciendo algo, y va a sonar bien, y como que ya empezamos a hacer como conciencia que si empiezas a faltar y todo como que, o que sientes que eres demasiado bueno para la orquesta, pues nunca va a sonar y nunca van a progresar ni nada.” (Entrevistado 2, 2008)

“Pero pues sí, en general creo que sí está mal eso que no haya ese como filtro, ¿no? No por estar ahí significa que toques bien. A nadie le interesa en realidad así como lo que está haciendo, ni siquiera por curiosidad, ¿no?” (Entrevistado 2, 2008)

Por otro lado, la identificación del subgrupo estará delineada a partir de su referencia en otros contextos, como lo es la Orquesta Filarmónica Juvenil y la convivencia con miembros de otras orquestas delegacionales.

“Hay muchos compañeros que ya no van y todos tocaban muy bien, pero como empezaron a tocar bien, ya era así como que ‘no, tengo otras cosas más importantes que hacer’ y ya se van. Lo que me agrada ahorita, de Mayra, Kaska, o sea, <todos los que nos juntamos>(…) bueno, Kaska es el único que va porque tiene que ir a fuerza, porque si no va le quitan el instrumento, aunque de seguro igual iría porque ya como que estamos ya muy, para todos lados jalamos, ¿no? O sea, me imagino, la verdad con ellos, terminando haciendo algo, a fuerzas, que voy a terminar tocando tal o cual cosa, pero va a ser algo. Entonces eso me está motivando mucho, está bien padre. Pero en las demás [orquestas], pus no como que no hay muy muy buenos. Porque hay gente que dice ‘no, yo llevo aquí 5 años’, ¿no? Como si llevar 5 años te hiciera bueno. Más bien ya te aprendiste lo que se toca aquí, porque siempre se toca lo mismo.” (Entrevistado 2, 2008)

Naturalmente en este pequeño grupo denominado *núcleo* por tener presencia y constancia en la orquesta, se construyen reglas sociales y formas de comportamiento particulares, tanto en las relaciones estrictamente musicales como en las interpersonales, atravesadas, evidentemente por el mismo quehacer musical y viceversa.

“O sea como que nosotros estamos caracterizados un poco, con <los que nos llevamos>, de que no importa qué instrumento, ni siquiera hablamos de eso. Es conocer a la persona por la persona. Y me toca muchas veces que llego a una orquesta y ‘ay hola, ¿cómo te llamas y qué tocas?’, y acá no, nunca preguntamos eso. Ya hasta después de mucho ‘ay, ¿a poco tocas tal?’ Y ya, pero ya que conoces a la persona, ¿no? Porque aquí sí se juntan de todo, o sea, no hay de ‘ay, tocas tal, entonces no te juntes con nosotros’.”(Entrevistado 2, 2008)

Este grupo se ubica en un constante juego de exigencias: por un lado, al ser avanzados se les exige más nivel, más compromiso y mejor ejecución. Por otro lado se les otorgan ciertas licencias como no ir a todos los ensayos, salirse a media sesión, llegar tarde, etc.

La presencia y relevancia del grupo en este sentido, deriva en generalizar el *nosotros*, como representantes de la Orquesta Juvenil de Tlalpan en el contexto de la Filarmónica Juvenil, como un *nosotros Orquesta Juvenil de Tlalpan* y no únicamente como un subgrupo dentro de la misma; es decir, como su esencia.

“Pero pues en general también era parte del <núcleo> (...) porque es muy graciosa (...) siempre es así como muy padre cómo nos llevamos entre <nosotros>, ¿no? Así, no necesitamos, en sí, llevarnos bien con toda la demás orquesta, en la grande, en la Filarmónica. Con <nosotros> nos basta, ¿no? O sea, llegamos, tocamos, y pues fuera de ahí, todos vamos siempre a comer juntos, todos nos vamos, casi llegamos todos a la misma hora, ¿no? Nos esperamos ahí a llegar y todo. O sea, a mí no me gustaría llevarme mal con nadie. O sea le hablo normal a todos y los saludo y pues, normal, ¿no? Pero así como que, ya acabamos de tocar, y ‘bueno sección, con permiso’, y ya me voy así con <todos los demás>, ¿no?” (Entrevistado 2, 2008)

Además de la responsabilidad de ejecución y participación musical, se genera en el núcleo, una responsabilidad afectiva muy importante.

“No tanto ‘si no, no suena’. O sea, si sabemos que <somos los más importantes>, musicalmente hablando, pero ése no es el, o sea, no sé si esté bien o esté mal, pero no es como el objetivo, ¿no? O sea, no vamos a que suene la orquesta, sino, por ejemplo, hay veces que nos urge ir porque supimos que a la mamá de tal le dio un infarto, o su abuelita se acaba de morir, o cosas así, entonces vamos, pero para ver cómo está esa persona, no tanto para ver así que suene la orquesta, o sea, de que va a sonar va a sonar, o sea, va a terminar sonando a fuerzas, porque <todos nosotros> somos ya más responsables, entonces nos llevamos las partituras y suenan, y aunque faltemos dos o tres veces, a la hora de los conciertos y eso, termina sonando bien, ¿no? O sea, no sentimos esa responsabilidad de que ‘no, pues es que si no voy yo ya se amoló la orquesta’, ¿no? Si no más bien es así como que... - [M: ¿Una responsabilidad afectiva?] - Ajá. Sí, o sea, es ir a ver a los compañeros, y a ver qué. Bueno, ahorita Mayra que se cambió a la Nacional, ya no está en la Ollin, pues ya la veo más seguido, entonces pues ya me entero de más cosas, no hasta la siguiente semana, ¿no? Sino ya durante el transcurso de la semana. Con Kaska igual así, ya lo veo, diario está conectado como 4 horas en el Messenger, entonces así como que nos ponemos a platicar.” (Entrevistado 2, 2008)

A partir de este comentario se evidencia que, además de la Casa de Cultura de Tlalpan, que resulta ser el espacio formal de congregación, los miembros del grupo interactúan en otros espacios y la ausencia de los miembros del núcleo afecta tanto a nivel musical como afectivo. Por un lado, al ser miembros con más experiencia y conocimiento de ejecución, por lo general llevan líneas melódicas importantes (en caso de tener instrumentos melódicos) o, en otro extremo, la base rítmica y armónica de la obra (en el caso de los contrabajos), es decir, partes fundamentales del cuerpo de la obra. Por otro lado, la ausencia de alguno de ellos afecta en un sentido relacional, emocional y personal, más allá de dejar vacíos en la ejecución musical.

“Cuando no va Kaska, el contrabajista, sí es como que...O sea, lo notas de todas formas. Aunque no nos lleváramos bien con él, que en este caso es así como que lo extrañamos, así, y estamos así todos afuera esperando a que todos nos juntemos y ya que nos juntamos todos así ya nos metemos, ¿no? y ya nos subimos y tocamos, pero así desde el punto de vista que no va a llegar él o alguien se está tardando de más o algo así, o sea, le estamos así como hablando y todo, y así ‘¿sí vas a venir?’, y a todo mundo. Pero en este caso por ejemplo Kaska se distingue mucho, se nota mucho que no está porque es el único contrabajo (...) musicalmente sí falta, sí se nota. Igual cuando no voy yo y tengo muchos solos y eso en alguna obra. Igual cuando no va el fagot, o sea, los puntos clave son clave porque como que hay uno de cada instrumento, ¿no? O sea, Aurora es la única oboe, Mariana el único fagot, yo, la única trompeta regular que va, de Kaska el único contrabajo, donde ya se están equilibrando, los violines obviamente que son veinte mil. Entonces, este, va Adriana y como que suena padre y todo, pero no va y no se extraña mucho que digamos, igual, los chelos también, o sea, si no va Mayra, se extraña Bbueno, yo la extraño por otras razones, pero sí se extraña así, como que falta. Normalmente hacemos así tal cosa y ahí ella decía algo así, como que falta que diga eso, ¿no? O igual ahora, Sofía es como que la más nueva que se acaba de integrar, pero igual ya, si no va sí es así como que raro, ¿no? Como que sí se siente así vacío. En realidad somos <nosotros>, así bien de los que nos llevamos bien para todos lados y fuera también de la orquesta, no nada más estando allá adentro, y que nos hablamos y que vamos a fiestas y platicamos mucho por el messenger y todo eso serían Kaska, Mayra, Sofía, Natalia, Mariana, Aurora y yo...”(Entrevistado 2, 2008)

En este caso, además de ser amigos cercanos que interactúan fuera de la orquesta, son ejecutantes de instrumentos clave dentro de la orquesta, a veces únicos, con gran peso y un papel importante. Por otro lado, es posible identificar un grupo al conocer las problemáticas comunes a las que se enfrentan.

Conflictos en común del grupo orquesta

“Hay un buen también, ¿no?(...)más en las chicas, yo creo jaaa. ¿Ya ves cómo son? Y pues hay como de todo, así de ‘ay, ella dijo no sé qué’, y pues, grupitos que se arman, ¿no? Así como de ‘ay, me vio feo’,o ‘ya movió la panza’,o cosas así, ¿no? Jaa, bien locochonas, la neta (...), cosas bien sencillas...”(Entrevistado 1, 2008)

La subdivisión en pequeños grupos evidencia ciertos roces y preferencias dentro del grupo.

“...es que sí hay grupitos como bien marcados pero todos nos podemos juntar con todos pero sí, sí, definitivamente sí, cuando vamos en camiones, ‘yo me voy con ellos’ (...). Sí, cosas sencillas,¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

Sin embargo, estos conflictos de orden menor, no tomados con mucha importancia entre los subgrupos y surgidos a partir de diferencias de personalidad, parecen diluirse al momento de tocar. El nivel musical de ejecución parece entonces separarse o abstraerse del cotidiano (fuera de la ejecución).

“Yo creo que sí se pierde. Pues sí se sientan hasta juntos, a veces... [quienes no se llevan bien], y pues si se llevan mejor se sientan así al ladito y platican todo el tiempo en el ensayo. Pero yo creo que en el aspecto musical, todos respetamos las líneas de todos. No así como ‘no, pues tú no tienes que sonar’ y tocas más fuerte. Más bien como que eso también nos enseñó mucho [el director], de respetar la línea y escuchar a todos. Entonces realmente cuando estás tocando pues ya se pierde, se pierde todo, ¿no? Y escuchas más bien lo que es la flauta y no piensas en que es Diana, o en que es Berenice, o lo que sea. Escuchas una flauta que está sonando y que tienes que escucharla, que no la puedes tapar porque pues tú eres el acompañamiento.” (Entrevistado 1, 2008)

“La pelea de atriles es a morir (...) O también ves cuando están los descansos, o antes de empezar, que de repente llegan unos chavos y desafinan el violín (...) Yo en la de Tlalpan no he escuchado nada de eso ni he visto. Más bien, si le cae mal, pues cada quién su problema, ¿no? Y no se dedican así a su instrumento [no se meten con el instrumento]... ‘no lo vamos a mover, o le vamos a quitar la boquilla o’, más bien así como ‘me caes mal, pero pues de ahí para allá’, ¿no? Acá pues somos un grupo...” (Entrevistado 1, 2008)

Sin embargo, aunque en apariencia sean dos formas diferenciadas o niveles distintos de interacción, considero que ambas resultan en la misma medida y en un mismo grado, formas de interacción cotidiana con distintas formas de expresión. De ahí que la

interacción musical resulte una posibilidad y un recurso alternativo de resolución de conflictos interpersonales, de convivencia y buen trato social.

“En general todos nos llevamos bien con todos. Ahí en la orquesta no he escuchado así de alguien que odia a muerte a alguien, ¿no? O sea, antes sí era muy marcado por ejemplo Cuauhtémoc y otras chavas que ya se fueron, una que se fue a Alemania, una trombonista y su hermana y una saxofonista. Como que [con Aurora, ahora parte del núcleo] nunca se hablaban, se saludaban y ya. Esta Cecilia y Brenda y Mónica sí decían ‘ay, esta Aurora, sí nos cae bien mal y Diana también’ (...), pero bueno, ellas ya no van, entonces ahora sí como que todos nos llevamos bien, ¿no? Ya no hay, que yo conozca, o sea, a lo mejor de quien hablan mal es de mí, así que no me doy cuenta, jaa. Pero, en sí, ya no veo que haya (...) de ‘pues ése me cae mal, ¿no?’ Todo mundo, o sea, aunque traiga un humor muy simple o muy payaso o muy así, el que sea, así vamos y le hablamos de todas maneras, intentamos conocerlo antes de juzgarlo.” (Entrevistado 2, 2008)

Resulta interesante cómo se generan estas normas de aceptación, conocimiento e integración de nuevos miembros a este núcleo. Pese a que se dan ciertos conflictos o poca cercanía en las relaciones personales, las diferencias y roces personales logran convivir en el contexto de ejecución y compañerismo orquestal.

“...todos bien amables. Como que así, yo me llamo tal, todo mundo presentándose primero, así de que ‘yo toco tal y tú qué tocas’, pero nada así de ‘qué estás tocando o dónde estás estudiando...’”(Entrevistado 2, 2008)

Aun así, es evidente que sí se mencionan casos en que aparecieron otras formas de resolución de diferencias y roces: la salida y exclusión de quienes no se adaptaron al grupo, sucediendo lo que Goffman (1963/1986) comenta acerca de que las personas nos damos cuenta de que no alcanzamos un cierto nivel de exigencia dentro de la categoría social a la que supuestamente perteneceríamos, según nuestras características, y, en el caso de que haya una distancia amplia con la meta consensuada, considerando el conjunto de características, será difícil integrarse a la comunidad.

“Y normalmente el que no encaja en la orquesta ya no sigue yendo, entonces así nos llevamos bien todos los que estamos ahí...” (Entrevistado 2, 2008).

Un elemento que evidencia la distinción del *núcleo* en relación a sus compañeros y compañeras, es el hecho de que participan como seleccionados en la Orquesta Filarmónica Juvenil, factor que pudiera considerarse uno de riesgo o como barrera para

la convivencia con los demás miembros de la OJT, precisamente por marcar diferencias de estatus.

“Y pues ya en donde sí se divide, en donde ya nos mandan a formar parte de la otra orquesta, para que de veras sí sea una orquesta formada supuestamente de los mejores de las delegaciones. Aquí sí, como que los que demuestran cierta técnica en su instrumento, a ellos sí los mandan. Entonces ése es como el núcleo que nos llevamos allá, pero en general, no es que, nosotros, por llevarnos bien, por estar allá, no nos llevemos con los demás. O sea, llegamos y ni siquiera de presumir ‘ahora estamos tocando tal cosa, y está bien padre’, o sea, no, no nos importa. Nunca salen esos comentarios. O sea, sí, pero como de broma, ¿no?” (Entrevistado 2, 2008)

El humor resulta ser un recurso para que estas diferencias de nivel no resulten obstáculos en la convivencia cotidiana, es decir, en la interrelación fuera del momento de la ejecución.

A partir de las situaciones en las que se inserta la orquesta y de su relación con sus compañeros, con las figuras de autoridad, otros actores y otros grupos, se irán revisando otras normas que enmarcan la vida orquestal, sus respectivas sanciones y la forma de resolución de los distintos conflictos generados, mismas que irán delineando la identidad y el sentido de pertenencia de la agrupación.

- Sentido de pertenencia a partir de vínculos y relaciones con otros grupos

La interacción con otras entidades también es parte de lo que define a la unidad. El grupo orquesta, visto como unidad se define también a partir de su relación con otros grupos. Así como la identidad de un individuo es definida por la relación que mantiene con *los otros*, la red de la orquesta, además de ser resultado del tejido de redes individuales, se construye a partir de relaciones con otros grupos.

La Orquesta Juvenil de Tlalpan forma parte del Programa de Coros y Orquestas Juveniles de la Ciudad de México y, en general, del programa de Orquestas y Coros Juveniles de México. Esto necesariamente implicará una relación a diversos niveles institucionales.

Como ya se comentó anteriormente, indirectamente, por el hecho de que sea muy poco frecuente que los miembros de la orquesta tengan un contacto directo con ellos, existe

un vínculo y una relación de dependencia con el gobierno de la Ciudad de México y La Secretaría de Cultura.

La coordinación del programa es el nivel más alto con el que sí se llega a tener una relación directa, cara a cara. El coordinador en muchas ocasiones hace visitas u organiza eventos en los que todas las orquestas participan, él como presentador y como representante del programa e incluso, en ocasiones, también como director.

El director y los maestros forman parte de esta red, cuyo contacto resulta ser el más directo y frecuente con los participantes.

Por otra parte, no sólo hay interacción con orquestas juveniles de la Ciudad de México, sino con orquestas juveniles de otros estados de la República Mexicana. (Jalapa, Tepoztlán, etc.).

Los Maestros y directores de otras orquestas juveniles también participan en eventos y conciertos como figuras de autoridad.

El Centro Cultural Ollin Yoliztli funciona como sede de la coordinación de los programas y brinda el escenario de muchos de los conciertos y cursos brindados a los participantes. En él se encuentran otros programas, escuelas de arte y se han formado también orquestas de distinta índole. Eventualmente se organizan eventos en los que participan todas las orquestas vinculadas al Centro Cultural Ollin Yoliztli [ejemplo: Encuentro de orquestas Ollin Yoliztli] , y aquí es donde varios de los miembros, aunque tal vez no como parte de la Orquesta Juvenil de Tlalpan, sino como miembros de la Orquesta Filarmónica Juvenil, interactúan con otras orquestas, externas al programa, pero con características en común, ya que también están integradas por jóvenes y niños.

Ya se mencionaron algunos ejemplos de cómo el hecho de que los miembros del *núcleo* de la Orquesta de Tlalpan estén en la denominada “orquesta grande” (OFJ), los caracteriza y los hace mejores como orquesta delegacional, no únicamente a nivel personal. Por otro lado, en un nivel imaginario, un nivel más ideal pero no menos real, se encuentra la relación que los jóvenes de la orquesta tienen con orquestas profesionales, funcionando éstas como un objetivo e ideal a seguir y como posible meta a alcanzar. Aunque los entrevistados no mencionen las orquestas profesionales como su objetivo a futuro, sí resultan referentes y parámetros a partir de los cuales se valora la capacidad de la orquesta.

“...[el director] nos decía: ‘no, no, esto nunca lo vas a hacer en una orquesta fuera; si lo haces, te corren y no te pagan...’ Como que sí nos estaba preparando mucho en ese aspecto.” (Entrevistado 1, 2008)

“...en las juveniles también, yo creo que en la Sinfónica también están [colocados] así...yo creo que en la OFUNAM también están así.” (Entrevistado 1, 2008)

La Orquesta Filarmónica Juvenil y la Juvenil Carlos Chávez, son ejemplos más concretos por ser, además, producto de este programa de Orquestas Juveniles. El impacto de estas redes sobre los miembros de la orquesta y sobre la orquesta como conjunto, resulta recíproco. Inevitablemente la orquesta como práctica y situación común empezará a impactar en círculos familiares, de amigos, conocidos, etc., y de igual forma incidirá en todos los niveles institucionales y grupales, como lo son otros grupos orquestales.

El contacto con otras orquestas juveniles es ineludible y de una importante influencia. En este nivel es posible que se encuentre el más alto grado de competitividad por ser estos grupos equivalentes, comparativamente, al grupo en cuestión. A partir de lo observado y de los comentarios expuestos con respecto a la particularidad de la orquesta, se hizo evidente que la relación, el vínculo y comparación con otras orquestas influyen en gran medida en la forma en que la Orquesta Juvenil de Tlalpan se ve a sí misma y se autodefine.

“...porque, o sea, he ido a otras orquestas, (...) me caen mal, jaa.” (Entrevistado 2, 2008)

“...desde que estaba Sanchís, nunca nos puso el repertorio que todo el mundo tocaba. [refiriéndose a las demás orquestas juveniles] O sea, siempre nos pone oberturas nuevas...” (Entrevistado 1, 2008).

“Por la disciplina, yo creo que por eso la catalogan todas las demás orquestas. Porque pues todos los que estamos ahí somos así de ‘cállate’ y nos callamos, ¿no? Y muchos otros son de ‘cállate’ y siguen tocando, no les importa.” (Entrevistado 1, 2008)

“...cuando han tenido algunos eventos por parte de la Ollin Yoliztli y requieren la Orquesta Filarmónica Juvenil de la Ciudad de México y no puede porque por algún motivo está de gira o no pueden asistir a ese concierto, normalmente mandan a Tlalpan para cubrir ese concierto, entonces eso para nosotros es pues muy motivante. Yo no sé si esto cause roces con algunos directores, no lo sé, pero realmente como que siempre Tlalpan ha sido el ejemplo de, con las demás orquestas, pues de ser una orquesta pues que suena bien, que tiene buen nivel, y pues que siempre vamos en representación de todas las demás orquestas. (...) está sonando mejor que las demás orquestas.” (Entrevistado 3, 2009)

En este sentido, como se afirma en la teoría de la categorización social de Tajfel (como se citó en Rodríguez, 2003), se ve claramente cómo surge una necesidad de los miembros del grupo, en este caso del grupo de Tlalpan, de separarse de miembros de otros grupos, de otras orquestas y que a partir de esta interacción y diferenciación se va construyendo y delineando la identidad del grupo.

Como veremos en el siguiente apartado, muchos de estos atributos que la Orquesta de Tlalpan se apropia a partir de comparaciones con otras orquestas juveniles y gracias a los cuales se distingue e identifica, son aquéllos vinculados a las acciones, a la función y a la figura del director.

2.1.2.5. El “director” como objeto y actor protagónico

Director de Orquesta: “Músico que dirige a los instrumentistas, en un concierto sinfónico, o la reunión de cantantes e instrumentistas en un teatro o concierto vocal o instrumental. El título que ostentaba antiguamente en la Ópera de París era el de *batteur de mesure*, pues su principal función consistía en llevar el compás mediante movimientos de las manos o de los brazos. Hasta casi finales del siglo XVIII, la mayor parte de los directores de orquesta eran ejecutantes al mismo tiempo, y dirigían tocando el violín, o llevando en el clavecín la parte del bajo continuo, y levantándose en los momentos oportunos para gesticular. Los que se dispensaban de tener una parte en la ejecución, golpeaban el suelo o su atril con un bastón, o blandían, para que se les viera bien, un gran rollo de papel blanco. Los progresos del arte sinfónico y de la importancia de la orquesta en la ópera fueron modificando poco a poco el cargo y la actuación del director de orquesta, e hicieron que por fin quedase excluido de la gran masa de los ejecutantes. Por lo cual, se le vio no conservar otra cosa de su antiguo puesto de violinista, que el arco de su instrumento, o bien servirse de una ligera y corta varilla de ébano o de marfil, llamada *le bâton de mesure*. El saber del director, su gesto y su inteligencia son de la mayor importancia en todos los géneros de ejecución. Debe poseer un oído seguro y delicado, haber penetrado el sentido y todos los detalles de la obra que está llamado a dirigir, conocer la técnica de cada uno de los instrumentos reunidos bajo su mando e imponer su autoridad por el propio ascendente de su talento. Su arte se considera una de las formas más elevadas del ejercicio de la profesión musical.” (Brenet, 1976b, p. 172)

Más allá de una definición formal del concepto *director*, resulta importante conocer la función que esta figura desempeña, representa y significa para los participantes de la orquesta.

En palabras de ellos:

“Pues un director es como el que, el que hace que la música suene, ¿no? Yo creo. Porque no importa que haya un buen de instrumentistas pero si no hay alguien dirigiendo, no pasa nada, ¿no? O también explicándote, bueno, en nuestra situación, ¿no? Como juveniles y eso, explicándote un poco el rollo de la pieza y esas cosas. En las profesionales ya es el director el que, como dicen a veces, ¿no? Es el metrónomo de la orquesta (...)”(Entrevistado 1, 2008)

En todos estos sentidos, en cuanto a importancia y funciones, las definiciones de los miembros de la orquesta coinciden con la antes presentada, así como el compromiso de conocer por completo a la orquesta y la obra interpretada.

“Pero yo creo que el director es como un conocedor total de todas las partes de la orquesta, para explicarle a cada quien lo que debe hacer y sepa lo que está haciendo cada cual para conformar una pieza. (...) conoce en profundidad una pieza para ser tocada, ¿no? Más que cualquier otro instrumentista. Aunque conozcas tu parte de la melodía o lo que sea, pero pues el director conoce (...) Porque también debes de saber el acompañamiento, debes de saber las entradas de cada uno, o debes de saber más clavado en la obra que otras personas, ¿no? (Entrevistado 1, 2008)

En el discurso de los músicos, la función del director resulta insustituible y la más importante a pesar de la relevancia homogénea de cada uno de los instrumentistas.

“...lo que sí de plano no suena, es cuando no está el director. Y bueno, para mí sí, el director sería como el importante. A este nivel de las orquestas juveniles, no tanto, porque cualquier cuate dice que es director porque sube y mueve la batuta, marca el compás y ya suena, porque todo mundo, o sea, ni lo pelan, nomás es llevar el tiempo con todos los demás, que en realidad no es el trabajo de un director, ¿no? Más bien es ver por secciones y que suene como a él le gusta, ¿no? O sea, en una orquesta profesional sí, para mí lo más importante sería el director, pero pues aquí sí sería así como que todos, o sea así, si no está uno no suena. Siempre va a haber un vacío, si falta algún instrumento no está completo ahí, siempre va a faltar.” (Entrevistado 2, 2008)

El director resulta ser un conductor, una referencia, la guía principal y por excelencia

durante la ejecución musical y factor determinante para el éxito de la interpretación conjunta.

“...si el director está haciendo un buen trabajo, pues realmente seguirte con el director y todos se deben de pegar a él, como que el director tiene que dar las entradas y eso más claras y guiar a la melodía, ¿no? Pero también hacerle caso al director, es mucho eso. Como que a veces guiar la melodía el director o a veces la melodía suena sola y tiene que guiar a los demás. Pero pues yo siento que más bien el problema sería de los instrumentistas, más que del director, si el director está bien...”(Entrevistado 1, 2008)

La representación del director se ubica en lo alto, en el podio, un lugar metafórico y literalmente a una mayor altura desde la que puede ver y conducir a todos de forma que puedan seguirlo. El simple hecho de estar ahí, le da un estatus superior.

Durante algunos ensayos, sucedió que algunas compañeras instrumentistas, interesadas en la dirección, subieron a dirigir a la orquesta.

“Sí, se suben y te ven con otros ojos.” (Entrevistado 1, 2008)

Aunque el hecho de cambiar de rol tan drásticamente y venir desde abajo, de ser una compañera más, un miembro más de la orquesta y subir repentinamente al mando, parece causar algunas ambivalencias entre los ejecutantes. Pareciera que no cualquier persona es digna de estar en ese lugar.

“Como que no hay tanto respeto porque también sabes hasta dónde conoce y hasta dónde te puede decir y hasta dónde mejor que ni hable. Más bien es eso, como que no es mucho de respeto hasta cierto punto...” (Entrevistado 1, 2008)

Sin embargo, el lugar, por sí mismo, se asocia con la función de autoridad y con un deber de respeto.

“...aunque también debes de respetarlo porque pues ahí está, ¿no? Y está dirigiendo a la orquesta. Pero a veces ni saben y están dirigiendo a la orquesta, jaa.” (Entrevistado 1, 2008)

La personalidad de cada director y la forma de moverse, dirigir y expresar de cada persona que toma el lugar, influye directamente en la forma de expresión del grupo.

“Y yo creo que de actitudes, pues depende de cómo dirijan, ¿no? Porque pues si estamos diciendo que con el Rodrigo se escucha todo bien ligado y bien bonito, y con Adriana se escuchaba todo cuadrado, o a veces se perdía o a veces no sabía ni dónde iba pero seguía, o a veces se bajaba el tiempo, o a veces estaba como bien despistada, como sea, y pues no se escucha igual, ¿no? Hasta la orquesta lo dice. Como que es el reflejo de lo que está haciendo el director realmente. Me acuerdo que una vez fuimos a la escuela donde tocamos así para los niñitos y Sanchís puso a dirigir a un niño una pieza y el niño estaba bien espantado y de repente aceleraba y todos acelerábamos, y de repente hacía “esto” y de repente hacía “esto” y ¡todos lo seguíamos! Y el niño se espantaba más. Así como que se quedaba una impresión bien chida y bien bonita para el niño, ¿no? Como que ‘jórale , sí me están haciendo caso!’ . Así como que bien interesante, y pues está bien bonito eso también. Es bien chido.” (Entrevistado 1, 2008)

Desde mi experiencia, recuerdo una ocasión en que el director estaba orientando a una de las alumnas que dirigieron y al querer decirle cómo, el solo hecho de alzar la batuta y dar una señal, hizo que la orquesta comenzara a tocar.

La fuerza e influencia de tener el *mando* parece darse automáticamente cuando se paran delante de la orquesta, a pesar de no ser oficialmente la figura de dirección, y la actitud de quienes suben cambia drásticamente. Las participantes que lo hicieron alguna vez adoptaron, desde mi punto de vista, una actitud de autoridad, sus caras y sus gestos se hicieron rígidos y cambiaron inmediatamente al momento de tomar la batuta.

En uno de los casos, una de las jóvenes que tomó la batuta, para intentar relajar la situación, porque su postura era sumamente estricta y rígida, recurrió al humor como recurso de distensión.

“Traen una hueva...Rompan el instrumento si quieren...”¹

Particularizando en el caso del director que estuvo mucho tiempo al mando de la orquesta, se le coloca, sin duda como parte esencial y parte del núcleo de referencia:

“También pensaría pues en el director, principalmente, ¿no? Porque pues ahí está diario, tiene que estar diario (...) pues el director es el director y tiene mucho que ver...”(Entrevistado 1, 2008)

“Pues el director es bien importante, ja. Hablando de nuestro director, sí fue lo principal, ¿no? Porque él nos decía así cómo iba esa pieza, nos explicaba un poco de

¹ Información obtenida durante el trabajo de campo (notas de campo y observación participante, 25 de mayo 2007)

historia, nos explicaba qué técnicas utilizar, qué no utilizar, si podíamos usar técnicas de los instrumentos, así como el vibrato y esas cosas, que no tendríamos que excitar tanto la nota o que teníamos que excitar más la nota, (...) Y como que pues el director sí influyó muchísimo. Yo creo que en orquestas profesionales pues (...) muchos instrumentistas sí pus ya saben un poco de historia, pero pues en mi caso la neta yo entré sin saber nada, entonces para mí sí fue bien importante porque el director te decía desde el principio hasta el final cómo empezaba, cómo se desarrollaba y cómo terminaba la pieza. Sí fue bien importante en mi situación.” (Entrevistado 1, 2008)

“Entonces él siempre nos decía todo esto y nos relataba por ejemplo mucho la historia de, pues de los músicos, de cada pieza, nos platicaba anécdotas, cosas muy interesantes, entonces realmente aprendías en cuestión de la orquesta, musicalmente, pero también históricamente, de historia aprendías, y también él te platicaba de historias personales que pues realmente eran lecciones de vida que, a mí en lo personal, me encantaba escuchar.” (Entrevistado 3, 2009).

Vuelve a coincidir la definición primera con la de los participantes cuando se menciona que la figura del director también asume un papel de docente histórico que implica la contextualización histórica de los autores y de las obras que la orquesta interpreta. Es decir, esta figura directiva va más allá de dirigir el momento musical, ordenando y conduciendo la ejecución; además de todo, dirige a través del conocimiento histórico y emocional.

“Porque para empezar, el director ya es profesional, ¿no? Y pues eso ya es una gran ventaja, bien grande. También lo que nos enseñaba y cómo nos lo enseñaba (...) nos explicaba el porqué y cómo tenía que sonar y todos esos detalles que muchos otros directores no te lo dicen. Sólo te dicen así: ‘a ver tócale, lo que está en el papel toca’ y pues no te decían nada, entonces como que no se sentía nada. Y en la de Tlalpan pues sí, también era muy, muy personal, ¿no? Como que el trato más personal, también de respeto pero más personal.” (Entrevistado 1, 2008)

Parte del quehacer del director según los ejecutantes, es incidir emocionalmente en ellos, de modo que la interpretación pueda hacerse de mejor forma. La dirección y transmisión de lo que se pretende, se expresa por varios medios, como los movimientos corporales o la narrativa, es decir, la contextualización histórica de lo que se ejecuta.

“Como que si te explican una obra, como que hasta la tocas con más ganas, ¿no? O sabes cómo tocarla, o sabes qué sentimiento ponerle, ¿no? Y pues son como varios detalles que hacen una obra bien diferente.” (Entrevistado 1, 2008)

“Las pocas veces que yo he estado con el Rodrigo (...) Sí lo he visto moverse un buen, y como que eso también te inspira movimiento y sentimiento, pero lo que tenía Sanchís es que te decía casi casi el sentimiento que debías poner, ¿no? Te decía un poco de la historia de la obra y te explicaba así como por qué estaba hecha, y quién era el compositor y por qué era él y en qué época un poco y te explicaba como partes de la obra, ¿no? Así como ‘no pues este cacho es la parte triste del autor, ahí tienes que ser bien melancólico o tienes que excitar la cuerda como dicen’, ¿no? O ‘tienes que (...) hacer más opaco el sonido para que se logre un cierto efecto’, o ‘hacerlo más brillante porque es bien majestuoso’ y un buen de cosas que como que te explicaba y que te daban un buen de significado...” (Entrevistado 1, 2008)

Además de estos recursos, la palabra también participa en descripciones sinestésicas¹, de modo que las indicaciones del director influyan directamente en la interpretación del ejecutante.

[“¿Crees que influya en tu manera de tocar o en la manera de tocar de la orquesta?”]

“Yo creo que sí influye pero más bien es como quererlo hacer, ¿no? Como que eso te servía como una guía para muchas otras piezas, ¿no? (...) Pues aquí tienes que ser un poco opaco u oscuro porque la pieza te lo pide, y pues también tú ya escuchando las melodías (...) como que ya sabes que si esa obra es triste o por la misma melodía o la armonía y esas cosas, te das una pequeña idea de lo que puede ser, ¿no? Y como que le pones o le quitas, o le mueves o le cambias y como que más bien yo siento que fue más como una enseñanza.” (Entrevistado 1, 2008)

El director resulta la figura de autoridad y guía por excelencia. Por lo mismo, su papel y posición están insertos en una estructura claramente jerárquica: grupo de principiantes, grupo líder (núcleo, *concertino*), en ocasiones solistas y líder general (director). En este sentido tiene un lugar y una colocación de poder al frente o en lo alto, incluso físicamente cuando hay podio, y se le confiere un supuesto saber por el hecho de estar al frente.

“Si lo está diciendo es porque ya conoce la pieza y por algo está ahí. (...) Y te puede servir mucho lo que te diga o tal vez no, pero lo escuchas, ja. O sea, aunque tú sepas que lo que está diciendo no se puede hacer en tu instrumento, lo escuchas y lo tratas de igualar, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

“...porque es bien estricto y pues así nos hizo, ¿no? Y muchos que también

¹ “*sinestesia*: f. *Psicol.* Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente.” (Real Academia Española, 2001)

empezamos con él, como que ésa era la filosofía, el respeto a la música y al director y a lo que están haciendo...”(Entrevistado 1, 2008)

La percepción que se ha tenido de la figura del director pareciera señalar que debe prevalecer una relación autoritaria entre director y orquesta y no de iguales o de amistad para que ésta funcione.

“...muchos nuevos no conocieron lo estricto que era Sanchís, ¿no? Como que pues eso mismo de que ahí sí guardabas silencio porque guardabas silencio; no te quedaba de otra, casi casi. Y era muy bueno porque así se aprovechaba más el tiempo y veían más cosas específicas y no todos estaban molestando. (...) pues con Rodrigo es más de amigos, ¿no? Yo siento que con Rodrigo ahorita, como hay muchos nuevos, pues todos están echando relajo en su rollo y a veces no dejan escuchar tan bien lo que están practicando los violines, o los chelos...”(Entrevistado 1, 2008)

Tomando en cuenta estos aspectos, el director implica una parte fundamental en la esencia de una orquesta y en el caso de la Orquesta Juvenil de Tlalpan, se ha hecho evidente que esta figura ha sido significada de esta forma.

“...ya muchos querían entrar a la orquesta de Tlalpan por el maestro y por cómo estaba la orquesta en sí.” (Entrevistado 1, 2008).

La orquesta de Tlalpan se comenzó a distinguir de otras orquestas por formas de trabajo y de interacción entre director y grupo orquestal. Esta orquesta se caracterizaba, según las palabras de los integrantes, “*por la seriedad*” y “*por la disciplina*”, por el “*respeto*”, por su “*paciencia*”.

“Pues yo creo que por la seriedad. Yo creo que con el maestro que estaba, como que sí era más dedicado hasta cierto punto. Y pues sí nos regañaba un buen, ¿no? Por la disciplina, realmente por la disciplina. Yo creo que por eso la catalogan mucho, todas las demás orquestas.” (Entrevistado 1, 2008)

“...es muy curioso que en muchas otras orquestas tienen ensayos casi diario y sin embargo no han llegado al nivel que tiene la Orquesta de Tlalpan. ¿A qué se debe esto? Yo creo que a la gran disciplina y a la gran enseñanza que nos dio el maestro Antonio Sanchís, que bueno, siempre fue un gran maestro, fue un ejemplo, un maestro en todas las extensiones, como persona, como ser humano, como ejemplo, y, y yo creo que eso le dio mucha fuerza a la orquesta para que fuera muy diferente a las otras orquestas. O sea, todas tienen algo, cosas en común, pero en sí Tlalpan ha sido especial porque tuvimos la fortuna de tener a este gran maestro con nosotros y bueno, pues yo creo que aprendimos mucho de él.” (Entrevistado 3, 2009)

“Bueno, yo creo que en primer lugar, el ambiente y la enseñanza que mostró el maestro. Definitivamente yo creo que ahí la gran diferencia es que el maestro Sanchís, que fue el que realmente levantó a esta orquesta, siempre nos hablaba con mucho respeto, nos indicaba cómo teníamos que tocar las piezas, la forma de estudiar las piezas. Tenía mucha paciencia, realmente también con todos los alumnos.”
(Entrevistado 3, 2009)

La dinámica de trabajo toma forma y los códigos son asumidos por los participantes. Es evidente que se da una comunicación y un entendimiento entre director y orquesta. Acerca de lo que sucede en otras orquestas durante la ejecución, se comenta:

“(…)para el director y siguen con los pasajes. Y como que muchos de la orquesta de Tlalpan (...) para [se detiene] el director y se callan, ¿no? (...) Y pues sí era el problema de siempre, que todos ya se callaban cuando el director cortaba y le estaba gritando al que no era de esa orquesta, le decía ‘cállate’, incluso a algunos les decía: ‘siempre es lo mismo contigo, por eso las demás orquestas no son profesionales’. Porque siempre era así, muy serio en ese aspecto. Y pues eso fue lo que nos enseñó a muchos y está bien chido.” (Entrevistado 1, 2008)

“Y a Sanchís no le gustaba dirigir esa orquesta [la Orquesta Filarmónica Juvenil] (...) por lo mismo, (...) cortaba y todos seguían tocando, entonces se desesperaba muy rápido. (...) Nosotros ya estamos acostumbrados a él y dirigía y dirigía bien chido...” (Entrevistado 1, 2008)

Los códigos construidos aparecieron vinculados al tipo de estrategias a las que el director recurría para solucionar conflictos, pues “También son deberes del director de orquesta coordinar los ensayos, resolver disputas y desacuerdos entre los músicos dentro de ellos.” (Real Academia Española, 2011)

“A todos nos regañaba por igual. Yo creo que el tiempo [de estar en la orquesta] no era indispensable para ser regañado, ja. Como que a todos nos tocaba igual. Así habías entrado ayer o habías tenido ya 20 años ahí. Como que el trato era igual para todos dentro de la orquesta. También, pues él sabía los niveles, ¿no? También [sabía] a quién exigirle más o a quién menos. Pero pues, más bien, las consentidas se hacían ellas, ¿no? Unas chicas. Como que decían: ‘ay, yo soy su consentida’, aunque no lo fuesen. Y sí como que se llevaban bien chido y eran las más cercanas al director.”
(Entrevistado 1, 2008)

En este sentido, el director empleaba estas formas correctivas de acuerdo a los niveles en que categorizaba a los músicos. En este sentido apareció muy evidente la

construcción de categorías a partir de la figura de autoridad, ubicándose el grupo de avanzados, principiantes, estudiantes de música y que pretendieran dedicarse a la música, quienes sólo lo hacían por pasar el rato sin otra ambición, quienes llevaran más tiempo, quienes tocaran más, etc.

“...hay unos que no les interesa y pues el director también sabía que no les interesaba y pues ahí están; si van bien y si no también. O hay unos que ya sabe que estamos estudiando música y era a los que más nos traía de ‘¿por qué no vienes y por qué no tocas bien?’ y ‘¡tócalo bien!’, como que exigía mucho. (...) [si] sabía que trabajas no te podía exigir mucho. Pero con muchos de nosotros sí, porque sabía que estábamos estudiando eso y porque sabía que teníamos tiempo, entonces pues ya nos exigía más, no nos dejaba faltar ni nada. Le decías: ‘no, pues voy a faltar porque tengo un concierto’ y decía ‘¿por qué no ponen sus conciertos otro día? Ya saben que el viernes es el día de la orquesta, acomoden sus conciertos’, y tú así de ‘pero no es mi culpa’, ‘entonces ya deja el contra’, y tú así de ‘chale’. Sí, a veces sí daba miedo pedirle permiso ja, porque pues no sabías cómo te iba a contestar. O te iba a decir ‘ah, pues está bien’, o te iba a decir ‘no, no, no, tú tienes que venir.’ (Entrevistado 1, 2008)

Ésta fue otra característica distintiva de la orquesta, es decir, la forma de trato que el director mantuvo con los músicos, el tipo de interacción, el tipo de relación que se construyó entre ambos.

“Con algunos es más personal y más directo. En mi caso no era tan abierto, pero tampoco era tan cerrado, es que más bien como que dependía mucho de la persona y como que sus días, yo creo, porque primero te saludaba bien chido, como que bien amigable, y luego ya ni te conocía. A veces con nuevos era bien chido y a veces con los que estaban de hace un buen pues no era tanto. Como que más bien dependía mucho de la persona. Porque también hay muchos que ya han estado varios años y no era tan amigable como con otras. O sea, así era así como que, ya sabía que ahí estaban, pero no era tan abierto. Es que también muchas personas ya tienen un trato más personal con él, entonces pus con ellos ya es más chido, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

Aparecieron algunas contradicciones en este sentido; por un lado se habló de pequeñas diferencias de trato, pero en general se enfatizó el hecho de que para todos el trato era el mismo y variable de un día a otro.

En este caso, siguiendo con las formas de trato presentes en la orquesta, en boca de los instrumentistas y del mismo director apareció constantemente la palabra “*profesional*” al momento de describir el trato y el modo de enseñanza del director.

Más bien yo creo que él nos trataba como profesionales aunque no lo fuéramos. Pero siempre era así, más bien, nos estaba formando para ser profesionales. No tocábamos como profesionales pero sí nos decía a veces muchas cosas como profesionales o cómo teníamos que comportarnos como profesionales; como la disciplina, como te digo, como la sencillez, o no sé, callarse cuando se debe, no tocar cuando todos están tocando, o ver pasajes de nada más dos instrumentos y los demás callados para no estorbar. Cosas así. Nos formó como profesionales, y nos trataba a algunos como profesionales. Aunque no lo fuéramos, ni lo somos...Aún...”(Entrevistado 1, 2008)

“Entonces él siempre nos decía: ‘tienen que concentrarse y hacer las cosas como profesionales, porque son profesionales; pero, tienen que disfrutar lo que hacen’. Y siempre antes de cada concierto decía: ‘bueno chicos, vamos a divertirnos’”.(Entrevistado 3, 2009)

“Bueno, en cuestión del maestro Sanchís, el trato, por ejemplo con los principiantes, era de mucha paciencia, pero con los que ya tocaban más, era muy exigente. Pero él podía ser exigente y al mismo y de repente se echaba un chascarrillo, un chiste, y este, bueno, pues ya relajaba, toda la orquesta nos reíamos, pero cuando se trataba de seriedad era bastante exigente, ¿no? Pero nunca al grado de ofender. Jamás fue ofensivo el maestro Sanchís. Sí llamaba a veces fuerte la atención, a veces sí se enojaba, pero siempre nos decía que teníamos que ser siempre profesionales; que una persona profesional no era aquella persona que tuviera una carrera, sino que hiciera bien las cosas,...” (Entrevistado 3, 2009)

Esta figura se hizo tan representativa que al momento de cambio de dirección la dinámica grupal se percibió modificada y se sintió amenazada. Éste fue el conflicto más grande con el que, durante mi estancia, el grupo tuvo que lidiar.

“...cambió muchísimo porque pues como que ya estamos acostumbrados a un director y te lo cambian de repente y te ponen a otro y de repente (...) como que sí muchos ya no querían ir también por eso, ¿no? Porque Sanchís ya no va a estar y muchos estábamos ahí por Sanchís, ¿no? Y pues si ya no está... Y hasta me tocó hacer labor de convencimiento de que siguieran y todo el rollo para seguir con la orquestas, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

[Durante la entrevista se hizo la pregunta “¿Crees que vaya a cambiar mucho la dinámica?”]

“Pues yo creo que sí porque pues el director es el director y tiene mucho que ver, ¿no? Y como que entre un nuevo director y acoplarte a otras cosas y pues no ver al que siempre has visto siempre también es...yo creo que sí va a cambiar. Muchos decían que ya no querían ir porque iban por el director, y ahora como ya cambió, pues ya no van a

ir por lo mismo, ¿no? (...) me habían dicho: 'no, yo no voy a ir' y muchos decían 'ya no he ido y mucho menos ya voy a ir' por lo mismo...”(Entrevistado 1, 2008)

“Sí, definitivamente sí hubo varias bajas de algunos alumnos por cuestión del maestro Sanchís. Sí, definitivamente. Bueno, unos que ya, algunos que ya no quisieron probar con el nuevo director y otros que sentían que ya el ambiente no era lo que ellos sentían antes o no les gustó el cambio y pues sí terminaron por irse. No fueron muchos pero sí fueron. (...) Sí, también hubo bajas muy importantes de muchos años y de muy buen nivel, y bueno, pues sí esto a mí también, pues sí, en lo personal sí me dio un poco de tristeza, ¿no? Y bueno, ahorita han entrado muchos jóvenes nuevos, ¿no? Realmente hay, o sea, cada vez tengo yo más alumnos. La orquesta está creciendo bastante.” (Entrevistado 3, 2009)

“Sí ha cambiado un poco. Porque con respecto al tiempo que le dedican a cada pieza, ¿no? Por ejemplo, Sanchís se dedicaba un buen a cada pieza y hasta que no salía bien o no hicieron todos lo que debían de hacer, no pasábamos a otra, casi casi. (...)Yo creo que con Rodrigo se olvidan pequeños detalles. (...)Sanchís era así, escuchaba una pequeña desafinación y ya estaba volteando a ver quién era (...) paraba a toda la orquesta y ponía a afinar. (...) Pero yo siento que el Rodrigo también escucha y esas cosas pero como que no pide mucho por lo mismo, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

“...sí hay un cambio. Yo creo que no todos lo perciben. Sobre todo la gente que no tiene tanto tiempo, ¿no? Los alumnos. Pero en mi caso que yo ya tengo una trayectoria de tantos años en la orquesta, sí percibo ese cambio, me duele decirlo, pero sí lo percibo. La orquesta no suena mal, suena muy bien, pero no suena igual, definitivamente.” (Entrevistado 3, 2009)

La salida del director tuvo repercusiones tanto en la dinámica de ensayos como en la grupal, en la permanencia, en la disciplina, en el aspecto interrelacional, normativo, así como en el sonido del conjunto.

Incluso a otro nivel el director ha tomado más decisiones de las formalmente establecidas. A pesar de haber una coordinación encargada de tomar decisiones a nivel Orquestas Juveniles, el director asume muchas de estas responsabilidades. El hecho de salir de la orquesta implicó muchos cambios.

“...se está poniendo pues difícil, ¿no? Porque pues cambio de director y cambio de, pues de todo realmente. La forma de trabajar y las decisiones y todo eso. Como que sí, sí va a ser bien diferente (...)el director era el que decidía todo, el que decidía qué conciertos íbamos a dar y qué otros no. Cancelaba muchos. Nos decía 'tenemos tantos conciertos pero no vamos a dar ninguno porque no estamos'. El director hacía muchas

cosas (...) Pues yo creo que el director era el principal, como que él era la coordinación, más que nada.

(...) muchos también eran conciertos que ellos nos conseguían o que nos invitaban, y el director decía 'éste sí y éste no'. O cubrir otra orquesta, así en la Ollin o lo que sea, y el director decía va o no va, o vamos o no vamos. Ya cuando es con la orquesta grande, la Juvenil grande, ya pues yo creo que sí tienen que ver mucho los otros directores. (...) Influyó más bien en el espacio de ensayo, en la Casa de la Cultura." (Entrevistado 1, 2008)

Como ya se comentó, la Orquesta Juvenil de Tlalpan ha tomado un lugar importante dentro de las orquestas juveniles, considerada una de las mejores, si no es que la mejor. Otros directores han concedido la importancia, el sonido y la buena ejecución al conjunto mismo, independientemente de su dirección.

"...muchos querían tomar la orquesta, muchos directores de orquesta querían tomarla porque disque era la mejor." (Entrevistado 1, 2008)

Sin embargo, en este caso, la orquesta comenzó a tener su personalidad y una esencia tan fuertemente vinculadas a la figura del director hasta el punto de referirse a la orquesta como

"...el vehículo para que sonara bien lo que el director decía (...) más bien el director era el bueno, ¿no?" (Entrevistado 1, 2008).

De cierta forma se ha puesto en duda la personalidad de la orquesta, apareciendo dos visiones: una en la que la figura del director se mira como influencia directa y casi única en la esencia orquestal y otra en la que la personalidad misma de la orquesta es una, independiente del director al mando. Sin embargo ambas terminaron por mezclarse y la personalidad de la orquesta resultó estar ligada al director que tanto tiempo la dirigió pero que por sí misma ya adquirió una esencia particular.

"Entonces pues como que chale, ¿no? Como que somos una orquesta. Bueno, yo lo veía así, como que era más de todos que de una persona. Entonces sí, como que ya estaba sonando bien, más o menos, y pues ya estábamos como acoplados entre nosotros y como que cambiar de director y que ya se vayan otros, es como conocer gente nueva, y está chido, pero pues tienes que acoplarte otra vez y escucharte" (Entrevistado 1, 2008)

"Yo creo que sí tiene todavía, todavía hay algo de esencia, de mucho de lo que dejó el

maestro. De hecho la orquesta, lo que suena ahora es por, precisamente por, más por lo que aprendimos la gran mayoría con el maestro Sanchís.” (Entrevistado 3, 2009)

Para el logro de la cohesión del director con el grupo, ha resultado fundamental el tipo de comunicación entre ambos. Ya mencionamos que a partir del lenguaje corporal y el lenguaje verbal se ha logrado esta conexión, aunque durante ensayos y conciertos aparecieron también otras formas de comunicación. Por un lado, el lenguaje musical formal (verbal) y por el otro, el uso de metáforas acompañadas de un lenguaje coloquial en el que el recurso humorístico reaparece.

“... de repente se echaba un chascarrillo, un chiste, (...) toda la orquesta nos reíamos.” (Entrevistado 3, 2009).

“Como que a veces sí te puede demostrar que sabe un buen y que te puede hablar bien musicalmente y lo hace (...), pero también como que sí sabe dónde está y sí sabe que estás estudiando y si de plano ve que nadie le entendió te lo dice de la manera más cotidiana del mundo. Y te lo dice también como de chiste, hasta cierto punto, sí te dice metáforas o no sé cómo, pero pues chistosas. Te puede explicar de las dos formas, como que sí lo he notado, de que te puede decir desde una cosa bien musical que ni le entiendes o que hasta te apantalla, de una formalidad bien chida, hasta decirte groserías: ‘hazlo, hazlo con más ...con más ganas’.(...) Te lo puede manejar con groserías o te lo puede decir bien musical, como que sí se da a entender fácil. Cuando nadie lo entiende sí te lo dice bien cotidiano”. (Entrevistado 1, 2008)

“Y él, cualquier instrumento que lo requería, se acercaba y les explicaba y se ponía a estudiar ese pedacito con ellos hasta que les saliera, en una forma muy detallada de hacer el estudio. (...) Y bueno, en cuestión también emocional, bueno, pues hijole, luego nos decía, o sea, no te puedo, ahorita no recuerdo exactamente qué frases, pero siempre o sea, nos movía con algo para que realmente hiciéramos sentir la música y expresarla, entonces tenía una magia la orquesta con el maestro Sanchís, porque sí en los conciertos pues eran fabulosos, ¿no? Sonaban muy expresivos y todo el mundo concentrado en su partitura.” (Entrevistado 3, 2009)

Ejemplos claros de la forma de explicar la importancia del instrumento contrabajo, en varias ocasiones escuché al director, y lo mismo comentó uno de los entrevistados, referirse a los contrabajos como:

“...los calzones de la orquesta; sin contrabajos, no suena. Así nos decía él. Así, el contrabajo tiene que ser el que mejor ritmo tenga, el que mejor oído tenga, el que mejor todo tenga, la neta, porque tiene que estar ahí , siempre bien presente y bien

seguro.” (Entrevistado 1, 2008)

Con respecto a la figura del director, un aspecto que desencadenó un desequilibrio fue la aparición de nuevas formas de orden que rompieron con lo establecido y pudieron parecer no aplicables a la situación. Un ejemplo de esto pudo haber sido que se incorporaran nuevos miembros que no adoptaran de inmediato normas de comportamiento grupales o que, como sucedió en este caso, se incorporara un nuevo director que no definiera sanciones claras o que tuviera estrategias distintas a las comúnmente usadas.

“Yo siento que antes era más serio hasta cierto punto. Y era como más específico en ese aspecto, ¿no? De que era más en serio y de que no faltabas porque casi casi te sacaban porque, si era de trabajo, pues estaba bien chido, ¿no? Pero si era por gusto casi casi te decían ‘pues regrésame el instrumento’...” (Entrevistado 1, 2008)

“Pues yo creo que, primero, entraron muchos nuevos y no conocieron lo estricto que era Sanchís, ¿no? Como que pues eso mismo de que ahí sí, guardabas silencio porque guardabas silencio; no te quedaba de otra, casi casi. Y era muy bueno porque así se aprovechaba más el tiempo y veían más cosas específicas y no todos estaban molestando. Yo siento que con Rodrigo ahorita, como hay muchos nuevos, pues todos están echando relajo en su rollo y a veces no dejan escuchar tan bien (...)pues con Rodrigo es más de amigos, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

“...ahí en Tlalpan, siempre aprendíamos mucho esto de la humildad porque el maestro siempre nos ponía, ora sí que los pies sobre la tierra y no permitía él que hubiera este tipo de pleitos, (...) a mí, en lo personal, es lo que me ha costado un poquito de trabajo, ahora que se ha cambiado ya de director, esta cuestión de la competencia. Hay que hacerle ver a los chavos que tienen que ser humildes y en cualquier lugar que estén en la orquesta, es 100% importante para todos.” (Entrevistado 3, 2009)

Parte de la dinámica y entendimiento entre esta figura de autoridad y los ejecutantes pareció darse a partir de las formas de sanción o correctivos implementados durante las situaciones de ensayo o concierto. La dinámica relacional del director que estuvo al mando por más de 16 años parecía ser bien aceptada y funcional para la orquesta. Al menos eso se percibió desde los miembros que han pasado tanto por dicha dirección como por las direcciones actuales.

“Y pues sí, a veces sí se enojaba un buen, pero también a veces era como que bien amigable, ¿no? Y de Héctor, pues es más tranquilo totalmente. Él es más paciente. Y con Rodrigo también yo creo, es más amigable...[Y,¿ qué crees que funciona más?]

Pues ya, dependiendo de qué, para dónde te quieres ir, yo creo. Yo me sentía muy bien con Sanchís porque era así como bien directo y te regañaba pero te decía la sugerencia, ¿no? (...) te explicaba más cómo lo tenías que hacer. Y a veces sí te regañaba porque de plano estabas bien negado para entenderle, ¿no? Y ya, se desesperaba un buen, y yo siento que aprendes muchísimo con esos maestros, directores o lo que sea, ¿no? Como que te enseñan un bueen. A veces, a veces con regaños es como te llega el veinte, ¿no? Porque a veces no sientes que estás mal, o no sé”. (Entrevistado 1, 2008)

Esto que ha distinguido a este grupo de los demás conjuntos, relacionado a la figura del director y a las dinámicas internas, ha implicado, en ciertos escenarios, el riesgo de generar conflictos con orquestas de otras delegaciones y con sus respectivos directores. El buen nivel de esta agrupación ha existido a pesar de un rompimiento de normas: la orquesta ensaya menos tiempo que los parámetros establecidos en el programa general. Esto hubiese podido ser interpretado como un privilegio y, por lo mismo, hubiese podido generar molestias en otras orquestas.

“Bueno, de repente, en cuestión de juntas, yo he visto, bueno, sí me he enterado que algunos directores se quejan de que por qué esta preferencia con Tlalpan, o por qué Tlalpan tiene nada más un ensayo a la semana y ellos tienen que ensayar más tiempo, o como que no se explican qué está pasando con esa situación, ¿no? O sea, no han logrado entender lo que te decía hace rato. No han logrado entender por qué Tlalpan, que es una orquesta que va una vez a la semana, está sonando mejor que las demás orquestas. Yo pienso que ése sería el único conflicto que hay con algunos maestros, no todos realmente. Digo, apenas fuimos a Tepoztlán y llegaron algunos directores de otras orquestas y se sorprendieron y se acercaron con nosotros los maestros, nos felicitaron, pero pues ya no se ha comentado nada al respecto.” (Entrevistado 3, 2009)

Sin embargo, este lugar privilegiado y destacado, no ha generado un conflicto mayor con otras agrupaciones, y, por el contrario, se le ha reconocido esta distinción.

“[¿La orquesta ha tenido problemas con otras orquestas?] Con otros, con otras orquestas, realmente no. ‘Tlalpan’ no es un orquesta que sea conflictiva con otras orquestas, al contrario...”(Entrevistado 3, 2009)

En resumidas cuentas, la figura del director, el maestro Sanchís, además de la importancia y relevancia de su representación y su rol como figura en una orquesta, en el caso de la Orquesta Juvenil de Tlalpan, marcó su historia y constituyó parte de su identidad y su esencia que aún prevalece y parece darle una distinción y un papel destacado dentro del programa de orquestas juveniles.

Hablar de la identidad y formación de un grupo, implica considerar las situaciones particulares en las que éste actúa e interactúa cara a cara. Existen dos momentos y situaciones particulares en los que la orquesta toma forma concreta: los ensayos y los conciertos. Estas situaciones se han convertido en los espacios y rincones propios en los que la entidad se ha hecho visible y actúa conjuntamente.

2.1.2.6. Las situaciones y rituales orquestales: “ensayos” y “conciertos”

La vida de cualquier grupo se ubica y toma forma en situaciones espacio-temporales y por los patrones y rituales sociales que las demarcan y constituyen a la vez. El grupo orquestal no es la excepción y los rituales de ensayo, situación más frecuente y constante, son ejemplos claros.

Un ensayo se define como el “Ejercicio o estudio, individual o de conjunto, para llegar a la ejecución pública de una pieza musical. Pueden haber ensayos parciales y ensayos de conjunto. Ensayo general es aquel en que todo el personal se halla reunido y ejecuta antes de la interpretación efectiva todo el programa que deberá ejecutar después.” (Brenet, 1976c, p. 187)

Los ensayos resultan ser el espacio más constante y común, de organización, concentración y construcción de un ensamble. La estructura de un ensayo resulta un elemento más de identidad e identificación en un grupo y varía de uno a otro, siendo, por lo general, propuesta por el director en cuestión. Cada grupo tiene estrategias diversas para la preparación de una pieza de modo que sea ejecutada y presentada en los conciertos.

“Pues todo depende de la orquesta también, ¿no? Pues la estructura del ensayo (...) con algunos es (1) verlo de arriba para abajo, toda la pieza aunque salga feísima, pero conocerla como TODA, y luego ya ver puntos por puntos. (2) O hay otros maestro que te dicen, ‘no, vamos a ensayar de aquí a acá.’ (3) O te dicen, ‘vamos a ensayarlo todo pero donde salga mal, ahí se paran y ven otra vez eso.’ (a) Hay muchos que son, haz de cuenta de ensayar sección, por secciones, o hay (b) muchos que son de ensayar con toda la orquesta. Pues como que depende más bien del director (...)

Pues llegas y, pues en el caso de la Orquesta de Tlalpan,

- 1. primero es, en mi caso, la clase, que es afuera de la orquesta*

2. *y luego es como afinar a todos los instrumentos*
3. *luego la música de cámara, que a veces, si era nueva, era así de verla lento, sabiendo que más o menos ya leíamos algunos, o no, y si salía ya bien feo, pues sí paraba y veía algunas cosas, o verlo más lento de lo que era, ¿no? Y ver esos aspectos.*
4. *Luego entraba toda la orquesta y ensayábamos con los principiantes, y pues también verlo lento cuando no salía, verlo con detalles,*
5. *y luego pues era la orquesta, ya que tocaba otras cosas, (...)si era conocido, detallar muchas cosas, y si no era conocido, pues también desde el principio bien lento y poco a poco. Más bien era poco a poco. Y pues ver las piezas, y a veces ya salían más, aceleraba el tiempo y hasta donde llegábamos, o hasta donde era, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)*

Los ensayos comienzan a estructurarse desde que los participantes llegan al lugar de práctica y sus rituales de convivencia ya iniciaron desde que pusieron un pie en la Casa de Cultura. Hay muchas actividades que circundan el momento en que formalmente inicia un ensayo.

“Es que depende de qué día sea. Hay veces que están viendo antes con las cuerdas están poniendo algo en específico y pues eso empieza antes. Más bien, todo mundo llega, y a sacar las sillas; bueno, primero están todos afuera o por ahí paseándose, y ya, así platicando y hasta que no llega ya la última persona ya decimos ‘bueno, nos tenemos que meter todos’. Y pues ya, luego lo que sigue es ir por las sillas y acomodar el escenario y etcétera, etc. Y después de eso, si haces rápido lo tuyo, pues te vas y te pones a pasear otro rato, ¿no?” (Entrevistado 2, 2008)

En este caso, dentro de la misma estructura de ensayo se insertaron y se evidenciaron los privilegios de algunos que forman parte del núcleo.

“Sí, bueno, depende qué tan interesante esté el ambiente arriba, ¿no? Y este, y pues (...) ya que empezó el ensayo en forma, en forma, ya con toda la orquesta, vemos las piezas que siempre se ven, que son para que empiecen a tocar los niños chiquitos, bueno, más bien, los que van empezando. Luego, ya que se ven dos o tres cositas de eso, pues ya, se levantan y se pueden ir los chiquitos, o, bueno, quien se quiera quedar ya se queda. En general se va el que no tenga el nivel suficiente para tocar, o que le dé flojera de plano, o que tenga algo que hacer, y pues ya se empiezan a ver después las demás piezas.” (Entrevistado 2, 2008)

Parte de la estructuración de los ensayos tiene que ver con la dinámica y coordinación que se establece entre el director y los coejecutantes. En este sentido la figura del director y las normas sociales establecidas crean un orden social que permite una u otra manera de estructurar esta práctica.

“... está muy bien la relación entre el maestro con los alumnos, luego luego de que dice algo el maestro, pues ya se empieza a hacer; ¿no? O sea, no hay que estar correteando a alguien o así regañando, o viendo mucho una parte con alguien; ya después se termina de ver el material de ese momento. Bueno, últimamente, como se está manejando la estructura del ensayo es: llegan y ensayan todos y ya después se quedan los que tengan que ver algo diferente y entonces normalmente acaba como a las 8 el ensayo, y ahorita están viendo algo con las cuerdas y pues yo me voy hasta las 9, porque aunque sea con las cuerdas, pues Mayra me trae de regreso, entonces me tengo que esperar a que acaben todos el ensayo.” (Entrevistado 2, 2008)

El espacio del ensayo es en el que se construye esta filosofía del

“respeto a la música y al director y a lo que están haciendo...” (Entrevistado 1, 2008)

que ya antes se mencionó al hablar sobre la forma en que se ha contemplado al director. La disciplina con respecto a los acuerdos entre director y músicos se ha ejercido y construido, en su mayoría y principalmente, durante esta situación, más que durante los conciertos.

“...teníamos que comportarnos como profesionales; como la disciplina, como te digo, como la sencillez, o no sé. Callarse cuando se debe, no tocar cuando todos están tocando, o ver pasajes de nada más dos instrumentos y los demás callados para no estorbar.” (Entrevistado 1, 2008)

La aplicación o no de las normas oficiales son también índices de la forma en que se considera a la orquesta. En este caso, la orquesta se ha diferenciado por no seguir ciertos requisitos que en otros lados sí se han cumplido. Lo mismo ha sucedido entre los integrantes: hay quienes se han adjudicado ya un cierto derecho a romper normas que, según su criterio, nada tendrían que ver con el objetivo principal que es la ejecución de la obra.

“...porque, o sea, he ido a otras orquestas, igual del programa de Coros y Orquestas Juveniles, y si alguien entra con unas papas es así de ‘¡No, salte hasta que te las acabes!’ , y cosas así , muy muy, ay, no sé, me caen mal, ja.” (Entrevistado 2, 2008)

El no cumplimiento de normas implicó correctivos por parte del director. En este caso, aunque no todas las reglas oficiales se cumplían, había algunas prioritarias y aplicadas únicamente al *núcleo*, precisamente por contar con características peculiares: ser estudiantes, aún no insertos en el campo laboral, pero sí dirigidos hacia la profesionalización de la práctica musical.

“Pues sí voy casi diario. Sí, pues también por lo mismo de que te regañan si no vas. (...) nomás no iba un día y al siguiente día ya me estaba diciendo: ‘ya, te voy a quitar el contra’, o sea, ya me estaba corriendo casi casi. (...) sabía que estábamos estudiando eso y sabía que teníamos tiempo, entonces pues ya nos exigía más, no nos dejaba faltar ni nada. (...) hay unos que ya sabe que estamos estudiando música y era a los que más nos traía de ‘¿por qué no vienes y por qué no tocas bien? ¡Tócalo bien!’, como que exigía mucho, y estaba bien chido.” (Entrevistado 1, 2008)

“...nos decía: ‘no, esto nunca lo vas a hacer en una orquesta fuera. Si lo haces te corren y no te pagan.’ Como que sí nos estaba preparando mucho en ese aspecto.” (Entrevistado 1, 2008)

Además de las reglas prácticas y de comportamiento, como lo vimos al hablar de los grupos creados al interior de la misma orquesta, en esta agrupación se han creado y construido normas sociales generales y grupales muy claras de convivencia y que se han hecho explícitas al momento de tocar conjuntamente.

“Sí hay grupitos como bien marcados pero todos nos podemos juntar con todos. Pues si se llevan mejor se sientan así al ladito y platican todo el tiempo en el ensayo. Pero yo creo que en el aspecto musical, todos respetamos las líneas de todos. Más bien como que eso también nos enseñó mucho [el director], a respetar la línea y escuchar a todos. Entonces realmente cuando estás tocando pues ya se pierde, se pierde todo, ¿no? Y escuchas más bien lo que es la flauta y no piensas en que es Diana, o en que es Berenice. Escuchas una flauta que está sonando y que tienes que escucharla, que no la puedes tapar porque pues tú eres el acompañamiento.” (Entrevistado 1, 2008)

Los miembros de la orquesta definieron esta situación de ensayo como

“...todo lo que estudiaste solo, como ponerlo en una pieza para que todos sean como el sentimiento que la pieza pide. Es como organizar todo, cada pieza de la orquesta y ponerla como junta para que se haga una obra, ¿no? Así todo lo que has estudiado, tus partes, hasta el sonido, el instrumento, todo eso para que la pieza sea algo importante para ti más que para nadie y poder sentir y expresar lo que la pieza pide; el estudio y esas cosas es bien importante.” (Entrevistado 1, 2008)

De igual forma, describieron el objetivo del ensayo como

“...organizar todas las partes de los violines, de los fagots, cosas sencillísimas, pero al fin y al cabo pues son parte de un todo, ¿no? Y sin algunas cositas no se oye igual la obra y pues todos tienen importancia igual, ¿no? Así como que si falta algo, pues sí se siente o te lo tienes que imaginar porque no hay instrumentistas que lo hagan y es como eso, ¿no? Organizar un buen de personas para que una pieza salga lo mejor posible, tampoco digo excelente, porque está difícil, pero lo mejor posible con respecto a las personas y organizar todo eso para que se oiga bien chido.” (Entrevistado 1, 2008)

La finalidad y definición de este espacio se relacionaron con el permiso de equivocarse, aunque esto no evitara que quien se equivocara fuera juzgado o criticado, especialmente entre los mismos participantes o desde la dirección. Este permiso apareció como orientado hacia la preparación del concierto, con otros objetivos, otras normas, otros permisos y otros jueces.

“Que en los ensayos te puedes equivocar y pues no había problema, bueno, sí había problema porque te regañaban, y pues era más bien concentración, pero en los conciertos también la presión de la gente.” (Entrevistado 1, 2008)

Además del juez por excelencia, el director, durante los ensayos aparecieron otros actores de gran relevancia muy influyentes en el sentir de los músicos al momento de ejecutar. Sucedió que los nervios no se mostraron como exclusivos de un concierto; el público y juez más ponderado y exigente apareció en el espacio de ensayos.

“...a veces los ves o a veces sientes, ¿no? que te están viendo, ‘te estoy observando’. Pero lo siento más cuando son maestros o algo así. Como que ahí te cohibes un buen, ¿no?[piensas:] ‘Ah, no voy a tocar chido’. A mí sí me ha pasado así con mi maestro, aunque ya llevo como dos años y medio, y ya me conoce y toda la cosa, siempre que me ve tocar él, siempre me pongo así como que ‘ay, voy a tocar mal y me va a regañar’ (...) Cuando entra a los ensayos y a los conciertos, y aunque a veces está al lado de mí, me está diciendo todo, ¿no? Me está diciendo ‘sí, aquí esto y aquí lo otro’, pero de todas maneras siento así como el respeto, ¿no? Porque pues él ya es músico profesional y ya ha tocado un buen de cosas, ¿no? Entonces pues sí siento así como que ‘¡ahh!’ Con el director también me pasa eso. Con Sanchís, también llegaba y no tocaba así bien descarado, como que sí tocaba con un poco de respeto y así como que ‘ahí está el director’ y pues no está chido.” (Entrevistado 1, 2008)

Por lo que pude observar, el trabajo del director se centró principalmente en esta situación y así lo describieron los ejecutantes. El concierto se definió como el espejo del

trabajo que se concentra en los ensayos.

“Pero para eso son tantos ensayos en sí. Porque, o sea, para eso está el director en realidad porque practicas cada parte y te dice: ‘mira, despuecito de tal cosa ya entras’, o ‘haz tal cosa y fijate y aquí tienes que escuchar a tal instrumento y aquí tienes que ver tal cosa’, entonces eso te da ya todas las armas para ya no necesitar ver tanto al director, o sea en sí en el concierto el director está un poco de adorno, pero el director es el que hace todo el trabajo, si no, no suena la orquesta durante los ensayos...”(Entrevistado 2, 2008)

Por esta importancia de la figura del director, al momento en que entró otra persona a la dirección, la dinámica del ensayo empezó a tener otros matices.

“Yo creo que no ha cambiado tanto, pero sí ha cambiado un poco. Porque con respecto al tiempo que le dedican a cada pieza, ¿no? Por ejemplo, Sanchís se dedicaba un buen a cada pieza y hasta que no salía bien o no hicieron todos lo que debían de hacer, no pasábamos a otra, casi casi. O sí pasábamos pero la íbamos a checar o no la tocábamos en concierto. Yo creo que con Rodrigo se olvidan pequeños detalles, por ejemplo de afinación. Con Sanchís era así, escuchaba una pequeña desafinación y ya estaba volteando a ver quién era, (...) paraba a toda la orquesta, te cantaba la nota y tenías que tocar esa nota, yo siento que el Rodrigo también escucha y esas cosas pero como que no pide mucho por lo mismo [de tratarse de una orquesta no profesional].”
(Entrevistado 1, 2008)

En este sentido volvió a aparecer la idea de un trato profesional como característica del maestro Sanchís. El trato “como si” fueran profesionales, convertía la práctica en un quehacer profesional y la dinámica claramente se vio modificada al haber un cambio de figura de autoridad.

“... siento que antes era más serio hasta cierto punto.[El maestro Sanchís] limitaba mucho a los nuevos, hasta cierto punto, porque sí los ponía a tocar con nosotros, pero también él sabía quién de verdad era en serio y quién de verdad estaba de paso nada más. Sí cambió en ese aspecto, de que ahora todos tocan al mismo tiempo. Sanchís tenía eso, él sabía, las piezas para los principiantes y luego las piezas para avanzados ya estaban bien estructuradas. (...) los principiantes tocaban ésas y Sanchís explicaba también a los nuevos...[Nos decía] ‘vamos a tocar ésta para los nuevos, para que sepan cómo, y vamos a tocarla bien aunque ya la hemos tocado miles de años, pero las vamos a seguir tocando, y la vamos a tocar bien para que también los nuevos sepan cómo tocar afinados y bonito.’ (...) ahora los principiantes están tocando piezas más complicadas. [Yo creo que] de paso a paso se va avanzando más rápido que de brincos.” (Entrevistado 1, 2008)

El escenario de los ensayos no sólo se convirtió en una práctica personal, sino en un aprendizaje y una enseñanza colectiva. Tanto los profesores y el director como los mismos ejecutantes, desempeñaron un papel docente, enseñando, corrigiendo, opinando y guiando.

“...cuando entré éramos tres contrabajos, y de repente ellos me enseñaron cosas (...) en la posición también me ayudaban aparte del maestro.(...) Ya vas viendo algunos errores que tienen y que no los tienes que seguir, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

Lo que sucedía durante un ensayo fue más allá de la práctica personal. El trabajo siempre se vio orientado a una futura práctica y ejecución conjunta. Hacia este objetivo se ajustaron las normas, las responsabilidades y deberes del ensayo, lo que se podía y lo que no se podía o debía hacer.

“O sea, aunque estés platicando con el de junto porque no tocan, pero siempre estar bien atento a lo que el director dice, o a lo que está pasando, porque también cuando tú estás tocando y estás acompañando, si ven partes por partes, como que ya empiezas a entender un poco más, y estás tocando tú algo, pero ya estás escuchando el tema y el acompañamiento, escuchando ya todo, ¿no? No nada más tu parte y san se acabó, sino que más bien ya es parte de un todo, es como reunir todas las cositas para hacer algo más grande (...) además a ti te sirve [escuchar] lo que están haciendo. Tanto en el fraseo y esas cosas que es como bien importante, entenderlas en la melodía para saber cómo vas a acompañar. O hacerlas tú en la melodía para saber en qué atmósfera se meten esas pequeñas cosas, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

A partir de las conversaciones con los participantes, se evidenciaron normas muy claras enmarcando el escenario de ensayos:

“Pues primero que nada yo creo que llevar el instrumento bien, ¿no? Ja. Luego pues ser puntual es bien importante porque si no empieza el ensayo temprano termina bien tarde y ya bien cansados y los que llegaron antes pues ya se aburren, entonces como que ya es medio tedioso hasta cierto punto. Yo creo que también como ser bien respetuoso, ¿no? Por lo que están haciendo los demás; no estar haciendo ruidos, no estar platicando. Como respetar también al que está enfrente, ¿no? Tampoco aventarle gomas o lo que sea. Si lo está diciendo es porque ya conoce la pieza y por algo está ahí, ¿no? Y te puede servir mucho lo que te diga o tal vez no, pero lo escuchas. ja. O sea, aunque tú sepas que lo que está diciendo no se puede hacer en tu instrumento, lo escuchas y lo tratas de igualar, ¿no? Yo creo que también respeto a los compañeros. Y pues llevar también tu música, ¿no? Porque si no, pues cómo. Aunque también a veces (...) te prestan la música, pero de todas maneras yo creo que es mejor llevar tu música para hacer las anotaciones que quieras, tachonearlas si quieres (...) También poner tu

atril y pues respetar tu zona, ¿no? Como tampoco estar metiéndose en la zona de los otros. Como que es tu zona de ensayo y ahí vas a estar y también no meterse, y que no se te metan en tu zona, ¿no? (...) y no estar molestando a los demás o picándoles las costillas mientras tocan o lo que sea, ¿no? Yo creo que también eso es de respeto.”
(Entrevistado 1, 2008)

Acompañando a las normas, aparecieron también sanciones por no cumplirlas.

“Pues sanciones así tal cual, yo no he sabido de muchas. Más bien regaños y ya así como ‘y no lo vuelvas a hacer’, y ya, ¿no? Hasta cierto punto no hay sanciones como bien drásticas (...) estaría bueno si estuvieran haciendo un buen de relajo [y decirles] ‘te vas a tu casa y allá hazlo’, ¿no? Porque pues venimos a ensayar y todos juntos, ¿no? No estás en tu casa ni nada de eso. Y además aprovechar más el tiempo porque con esos detalles se va el tiempo un buen, regañando a cada rato...”(Entrevistado 1, 2008)

Según lo que pude observar y lo que comentaron los miembros de la orquesta, más allá de una práctica de castigo, el director sancionaba verbalmente sin que hubiera consecuencias tangibles, como sería correr al alumno, quitar el instrumento, etc; la sanción implicaba y se limitaba, por lo general, a la transmisión de un enojo y del sentir de la figura de autoridad. Por otro lado, los ejecutantes mismos consideraban el incumplimiento de normas como algo perjudicial para su propio trabajo, no tomándolo únicamente como una desobediencia sin sentido, de modo que la forma de abordar estas situaciones parecieron ser funcionales en relación al quehacer y al objetivo orquestal.

El cumplimiento o incumplimiento de los deberes en los ensayos parecieron depender también de la seriedad o incluso del profesionalismo con los que se tomara la práctica.

“También yo siento que muchos no lo toman como algo serio, entonces yo creo que es el problema. Porque nada más van así (...) y tienen que tocar y dicen ‘ay, ya tengo que tocar, qué flojera’, y cosas así que pues muchos no estamos así, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008).

Lo anterior da cuenta de que las condiciones de adaptación y permanencia en estos espacios han ido más allá de la capacidad técnica y habilidades musicales de los participantes. Entre los valores referidos y habilidades sociales requeridos para participar en ensayos de la Orquesta Juvenil de Tlalpan, aparecieron constantemente el respeto, la escucha, la paciencia y la voluntad (gusto, placer, etc.).

“Y en la de Tlalpan es como con más paciencia, porque pues también hay niñitos y los

que van empezando y es como que todos empezamos así, ¿no? (...) Y pues tener ahí mucha paciencia y pues estar ahí por gusto, ¿no? Yo creo. Porque luego en la grande no hay personas así. Parece que las fuerzan.” (Entrevistado 1, 2008)

Además de todas estas normas, los comportamientos alrededor de ellas, y además de los objetivos y quehaceres que estructuran el evento y su práctica, un ensayo también implica, inminentemente, aspectos emocionales, sentimientos y sensaciones. La sensación de ensayo y las emociones implicadas dieron lugar a una definición más precisa de lo que un ensayo ha representado para quienes asistieron regularmente.

“Pues no sé, estás más a gusto en un ensayo, porque pues los ensayos son para equivocarse, o sea, no importa que te equivoques, lo repites y ya, y pues a la hora del concierto, aunque ya te sale o lo que sea, solito de repente te empieza a llegar más presión, y tú así como que ‘chin’” (Entrevistado 2, 2008)

“[¿Y crees que es más importante un concierto que un ensayo?] Pues yo creo que son iguales. Yo creo que hasta es más importante un ensayo que un concierto. Porque en el ensayo ves todos los detalles y en el concierto ya nada más los tocas. Y ya lo tienes estudiado y ya sabes qué partes son, y todo lo que apuntaste en el ensayo lo tienes escrito, y ya sabes cómo va, ¿no? Yo creo que son más importantes los ensayos hasta cierto punto porque todos se ponen de acuerdo y todos están más relajados y más en confianza, entre nosotros porque no hay ningún público y nos podemos equivocar cuantas veces queramos para que salga bien, ¿no? Y en un concierto es como que más bien, ya todo lo que hiciste ya lo llegas a tocar nada más. Si te equivocas, a veces ni la gente se entera, ¿no? (...) Pero yo creo que es más importante el ensayo porque es como la práctica para llegar al concierto, ¿no? Como poner todas las ideas juntas y que todo mundo se entere de las ideas.” (Entrevistado 1, 2008)

Toda esta organización verbalizada, comentada, el deshacer y desfragmentar la obra para ser rearmada y reconstruida sucede en este espacio, como bien dicen, preparatorio a otro espacio de construcción: el concierto. Desde mi experiencia, en el concierto la sensación y la emoción están a flor de piel. Ya no hay plática, ya no hay indicaciones verbales, no hay más que el momento de tocar y dejar correr una pieza, sin parar y con sólo una oportunidad para hacerlo.

¿Qué implica un concierto?

“Ejecución musical pública o privada celebrada fuera de la iglesia o del teatro por uno o varios músicos. En el primer caso, se tiende a adoptar la palabra inglesa recital, reservando el término concierto a la acepción de pluralidad indicado por su etimología

latina: *concentus, concinere*. La palabra concierto en el sentido de composición musical fue tomada del italiano, *concerto*, poco después del Renacimiento (1665). Pero el castellano ya tenía esta palabra más de un cuarto de siglo antes (1400) con el significado de convenio. Concierto es una derivación del verbo concertar, que aparece en castellano en 1251. La palabra concertar proviene del latín *concertare*. Concertare está formado del prefijo *con* (*unión*) y el verbo *certare* (*competir*)” (Brenet, 1976a, pp. 127-128)

Para entender lo que implica un concierto, resultó importante conocer, al igual que en el ensayo, los protocolos, las normas sociales y las emociones vinculadas a esta situación, en muchos casos, la más esperada y predilecta.

A partir de mi experiencia, es claro que muchos de los integrantes de nivel avanzado de la orquesta asistían a los conciertos por un compromiso y por cumplir con sus responsabilidades como *avanzados*, aunque parte intrínseca de su motivación eran, evidentemente, el gusto y el placer. Un concierto de la orquesta para los más avanzados parecía ser siempre algo no muy complicado ni emocionante, pero resultaba importante como culminación de todo lo que se hubiera trabajado, el disfrute de tocar una pieza completa además del gusto por demostrar y compartir.

“lo quiero compartir (...)está chido tocar para ellos” (Entrevistado 1, 2008)

En los conciertos resultaron más evidentes y claras las normas y los protocolos de interacción entre quienes han participado en el evento. Estos protocolos, aunque con ciertas variantes, han sido también formas históricas, estandarizadas, universales y particulares del género de música sinfónica, es decir, del género clásico orquestal.

“Pues primero se afina, ¿no? Como que se afina afuera del escenario para estar como en un mismo canal y luego pasas al escenario, armas tu atril, tu instrumento, lo dejas ahí, calientas un poco y ahí estás. A veces se salen y entran otra vez, pero pues ya estás dentro. Luego entra el director y todos se paran, como debe ser; como la música clásica lo dice, y saluda al concertino que es el primer violinista y se para toda la orquesta para hacer reverencia. Luego se tocan todas las piezas, entre obra y obra se aplaude, entre movimiento y movimiento no, cosas así, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

“Bueno hay unos bien payasos también, que saludan a los primeros de cada instrumento, Sí, o sea, al concertino, al primero del chelo, al de la viola, la sección de metal (...)Luego que están bien afinados, se callan todos, entonces ya entra el director. Se paran y ya todo mundo mostrándole respeto al director y ya, empieza a dirigir. O

sea, puedes estar platicando o haciendo lo que sea, pero cuando sube las manos, eso sí es como de súper regla, tienes que subir ya el instrumento ya tienes que estar preparado. Y ya, pues tocas, o lo que sea, y se acaba y ya te vas. Primero sale el director y ya aplauden, luego se regresa, agradece y ya se va otra vez y ya...”
(Entrevistado 2, 2008)

En una de las pláticas con algunos de los integrantes, se comentó que existe un protocolo estandarizado para orquestas profesionales; dependiendo del contexto, del escenario, del público y de los participantes, se adoptan estas u otras formas alternas. Uno de los entrevistados habló de tres formas distintas:

“...hay como tres niveles. (...)A) Es así el muy muy básico, así con gente muy chiquita que no puede tener toda su atención todo el tiempo en algo. Entonces pues ya están ahí en el concierto y va entrando el público y están ahí despejados [dispersos] por ahí y de repente ya entra el director y les aplauden y (...) empiezan a tocar. B) Luego ya hay un nivel intermedio. Es chistoso porque en el nivel intermedio está la sala y la tienes que dejar vacía, ¿no? El escenario, y ya entran así los músicos uno por uno, ya les aplauden, tocan y se van. C) Y ya, cuando es un nivel muy profesional, ¡pasa lo mismo que con los chiquitos! Están así tocando cada quien su parte y así, y de repente ya entra el primer violín y ya todo mundo derecho y ya se sienta y ya se calla, ¿no? Yo me siento mucho más cómodo estando ahí desde el principio, porque cuando estás afuera y llegas, o a veces cuando estás esperando a alguien, así vas y estás viendo a ver dónde está. En cambio si estás sentado ahí desde antes pues ya lo ves y ‘ah ya, ya está ahí’, entonces ya se para dónde voltear cuando me filmen,ja.” (Entrevistado 2, 2008)

En este caso, el protocolo de presentación en un concierto ha tenido sus particularidades al tratarse de una orquesta juvenil. El hecho de que los espectadores hayan sido en su mayoría familiares o alumnos de una escuela que los invita a tocar (algo que frecuentemente ha sucedido), ha demandado una necesidad distinta a las orquestas profesionales en donde el espectador sabe lo que tiene que pasar, en la mayoría de los casos. Es recurrente en los conciertos de las orquestas juveniles que un presentador, un maestro de ceremonias que puede ser el coordinador o el mismo director, introduzca las obras y establezca expresamente con el público las normas a seguir: no aplaudir entre movimientos, sólo entre obra y obra, etcétera, al mismo tiempo que da una breve explicación de cada pieza. En caso de que el público estuviera conformado por niños, la cuestión didáctica y de inducción a la música clásica ha resultado ser uno de los objetivos del concierto.

“Porque si es para personas que ya conoces, pues no se necesita ninguna explicación, porque ya saben lo que son los instrumentos, ya saben hasta las obras que van a tocar, ya saben por qué las hacen, o por qué están las piezas, y para niños es bien diferente, porque tienes que explicar cada instrumento y esas ondas, pero de todas maneras explicar un poco las obras que vas a tocar y pues los que participan son todos los instrumentistas que hay en una orquesta, el director; a veces el que presenta también es importante.” (Entrevistado 1, 2008)

Es claro que el protocolo estándar de los conciertos sinfónicos ha fungido de referencia para cualquier concierto de esta índole. En este caso apareció una cierta flexibilidad y adaptación al público no tan conocedor y la explicación de las normas no sólo apareció de forma verbal, sino que a partir de señales se fue dando a entender cuál debía de ser el procedimiento: cuándo acababa una obra, cuándo se podía aplaudir, etc. El músico de cierta forma pareciera esperar que el público entienda y obedezca estos comandos. Si bien entre los músicos hay líderes a quienes seguir (*concertino*), hay también entre el público los conocedores que van anunciando el aplauso o la contención del mismo.

“Luego se tocan todas las piezas, entre obra y obra se aplaude, entre movimiento y movimiento no, cosas así, ¿no? Y eso también mucha gente no lo sabe, ¿no? Escuchan un final y ya aplauden aunque sea la misma obra. Digo, también pues estaría bueno aprender, ¿no? O sea, yo creo que no todos conocemos todas las obras para hacer lo mismo, pero también a veces hay mucha gente que sí las conoce y por algo no aplaude, ¿no? Y pues como dicen, a donde fueres, haz lo que vieres, je. Y ya sabes, si el director se queda como quieto y van a pasar a otra cosa, o como ya estar esperando a recibir aplausos, como que se siente, ahí se ve. Se queda así [con brazos arriba] y baja los brazos pero no se voltea; y los instrumentistas cambian de hoja. O cuando ya es conclusión de pieza como que sí bajan los instrumentos y se relajan un poco más, ¿no? O si no, cuando es cambio de movimiento [no cambio de pieza], se quedan todos en posición, cambian las hojas nada más pero siguen en posición, el clarinete, lo que sea, siguen ahí, y es como una señal bien sutil, pero pues es señal bien clara, ¿no? [M: hay como una tensión]. Ajá, como de ‘todavía no acaba, espérense’, aunque también hay gente que aplaude, ¿no? Pero pues tienes que estar en ese trip de ‘pues todavía no acaba y gracias, pero vamos a seguir con el movimiento’, ¿no? Y pues también hay un conclusión donde el director se va y sale otra vez y a veces piden otra y cosas que nada más en las orquestas juveniles pasa, ¿no? Porque en profesionales pasa bien poco, siento que pasa bien poco, pero pasa, claro que pasa. Pero siento que pasa poco, y además lo que tocan, yo he visto que cuando va un concertino o lo que sea, cuando van solistas, más bien... Cuando piden otra es porque el solista va a tocar en sí solo, ¿no? Vaya la redundancia, ...Y no lo va a estar acompañando toda la orquesta, no repiten

número que ya tocaron. Yo creo que nada más en las juveniles hay como esa cierta informalidad de cierto punto, pero también respetable porque son familiares y quieren otra vez escuchar lo que les gustó, o lo conocido, cosas que salieron bien o que impactaron, cosas así, ¿no? (Entrevistado 1, 2008)

La informalidad, que es vista como tal a partir de la referencia con el quehacer profesional, se ha convertido en una forma protocolaria durante sus conciertos.

En relación a la figura del director, resultó interesante cómo se mira su figura desde diversos enfoques en el escenario de un concierto. De ser lo más importante en el conjunto y en la ejecución grupal, quien recibe la mayor ovación y por la que toda la orquesta e incluso el público se paran, también es vista como un “*adorno*”.

“...en sí en el concierto el director está un poco de adorno” (Entrevistado 2, 2008)

Los protocolos sociales pueden verse de esta forma, como meros adornos que enmarcan y definen una situación. La orquesta en esta situación y en este escenario físico y temporal, resulta ser un complejo de adornos desde el momento en que se abren las puertas y entra el primer espectador.

“Sí, yo antes no comprendía muy bien cuando veía videos y esas cosas, yo decía: ‘ay, para qué tanto’ y o sea, es que era como ir a misa, ¿no? (...) no sabes, ahora se hincan y ahora...” (Entrevistado 2, 2008).

Como parte del protocolo se evidenciaron normas muy claras de lo que se puede o no se puede hacer.

“Pues yo creo que guardar silencio como el público, ¿no? (...) respetar al que está enfrente, ¿no? Como que si el director está ya a punto de empezar pues tú prepararte en lo que debas de hacer, ¿no? Y pues tampoco echar relajo para que no se vea mal. (...) también es mucho de las orquestas como el aspecto estilístico hasta cierto punto: cómo se ponen los contrabajos, cómo se ponen todos, ¿no? Cómo se ponen los chelos, cómo se ponen alineados, cómo se ponen las violas, los violines, los clarinetes, los fagots, la tuba, los trombones, trompetas, cómo se ponen todos alineados para que se vea estilísticamente bonito, ¿no? Y también para el sonido y eso, pero es como ya un estándar de orquestas que se hace en varias partes, ¿no? No nada más aquí. Es como un estándar, porque también hay otros estándares medio, pues raros para nosotros, pero muy chidos para los demás, ¿no? Y pues muy sabios también. Cuando se ponen los contrabajos hasta atrás y se ponen las percusiones al lado de los contrabajos y los chelos así como están, pero los contrabajos hasta atrás, eso está interesante porque

pues todos los contrabajos avientan el sonido, ¿no? Y no nada más viene de una parte, sino que viene de todo atrás así como apoyando un buen y todos escuchan el mismo volumen, yo siento, y no unos más que otros, en diferentes distancias.” (Entrevistado 1, 2008)

La estructura visual de la orquesta también resulta parte del protocolo y la distribución responde a tradiciones, a cuestiones acústicas y a un juego jerarquías y actores con diversos status.

“...viéndola de frente, están violines primeros, luego no sé, normalmente dos sillas y luego dos segundos, y ya de ahí se van abriendo así como en pizza, ¿no? Luego están juntito las violas, luego enfrentito ya empiezan los chelos. Y ya, están los chelos hasta donde lleguen. Y luego hasta atrás de los chelos, los contrabajos; juntito a los chelos, que están hasta la derecha, van las trompetas. (...) atrás de las trompetas los trombones, y después ya atrás, entre las violas y los violines segundos, ya empiezan el fagot, el oboe. No es cierto, el clarinete, el oboe. El oboe, o sea, de derecha a izquierda: el oboe, luego el clarinete, luego las flautas. Atrás está el fagote y el contra-fagote, y el clarinete bajo y después ya atrás los cornos. Y bueno, las percusiones ahí regadas, o sea atrás de toda la orquesta, jaaa. Sí, sí, como más desacomodadas. Normalmente hasta la izquierda están los timbales y todo lo demás ahí sí ya se reparten como quieran, ¿no? Y si hay piano, el piano está atrás, en el lugar opuesto a las trompetas.(...) normalmente [se distribuye así] para que salga más el sonido. Se maneja que estén a la izquierda los violines porque el director entra por la izquierda del escenario. Entonces, es más importante la sección de los violines. Entonces por eso se mete por ahí y ya.” (Entrevistado 2, 2008)

Como parte importante del protocolo durante los conciertos de una orquesta sinfónica está el vestuario, tanto de los ejecutantes como de los *espectadores*.

“...y el de la orquesta es como, a veces los conciertos de noche pero de gala, son conciertos, como la OFUNAM, ¿no? Que son en la noche pero todos van así señoras y bien arregladitos, y en medio día que todos van así como de familia, pero de todas maneras van así bien arregladitos, (...) es como a veces una hipocresía, ¿no? Hasta cierto punto, porque pues tú no eres así pero estás haciendo que eres así...” (Entrevistado 1, 2008)

A diferencia del ensayo, en el concierto no está permitido equivocarse. Por esta misma presión generada, la cuestión emocional durante los conciertos inmediatamente surge como primera descripción del escenario. Los nervios y la adrenalina son sensaciones inevitables e incluso necesarias para desenvolverse en escena, sin embargo también

obstáculos para el desempeño durante conciertos y presentaciones.

“Un maestro de mi hermana, así, cuando iba a tener algún concierto próximo (...) le decía: ‘es que tienes que estar preparada 120%’, porque siempre los nervios y la presión, te quitan algo de la calidad y pues ya para que estés al 100%, a la hora del concierto, o sea que dormido puedas tocar las cosas, así de plano...” (Entrevistado 2, 2008)

Si bien esta presión puede no generarse directamente desde el público como sería lo esperado, ya que en este caso los que asisten son en su mayoría familiares y ‘poco conocedores’ del repertorio, la exigencia en un concierto siempre está presente entre y desde los mismos músicos.

“Pues es que en el concierto ya, si ya la, te equivocaste, pues ya te equivocaste, ¿no? Que en los ensayos te puedes equivocar y pues no había problema, bueno, sí había problema porque te regañaban, pero en los conciertos también la presión de la gente, o a veces ni era presión, porque ya sabías que muchas personas eran familiares, o muchas personas ni sabían qué música iban a tocar, (...) entonces como que también a veces era de mucha confianza y para ellos está así perfecto, ¿no? Pero pues sí era presión más bien contigo mismo, que sonara bien, que siguieras al director bien y que no se equivocaran. (...) el concierto [es] el resultado ya de todo.” (Entrevistado 2, 2008)

“Pues nervios, ¿no? Primero que nada es así ver a personas que van a escuchar la música o que realmente ni les importa pero ahí están, (...) como que el concierto es todo lo que estudiaste y todo lo que hiciste en el ensayo para llegar a tocarlo bien, ¿no? Y como que la finalidad yo siento que es como comprometer a la gente para que escuche música, ¿no? Y pues también hacer lo que a ti te gusta realmente, porque estás tocando y no importa que haya dos personas o todo el mundo, pero estás tocando con el mismo esmero, ¿no? No necesita haber un buen de personas o los mejores del mundo para estar tocando bien, ¿no? Debe de ser igual.” (Entrevistado 1, 2008)

Sucede mucho que este sentir puede funcionar como estímulo o como factor de cohibición al momento de la ejecución en público. Aquí aparece otra vez la figura y la mirada que va teniendo gran influencia en las emociones de los músicos: la mirada de los profesionales.

“... a veces los ves o a veces sientes que te están viendo. Pero lo siento más cuando son maestros o algo así, ahí te cohibes un buen. Porque pues él ya es músico profesional y ya ha tocado un buen de cosas, ¿no? Con el director también me pasa eso...”

(Entrevistado 1, 2008)

A pesar de lo inminente de este sentir en cualquier músico, el escenario orquestal tiene la particularidad de ser un buen refugio. El acompañamiento colectivo pareciera reducir este nerviosismo obligado que se asocia con la sensación de quedar expuesto a los errores ante ciertas miradas y de quedar desnudo al momento de la expresión. La orquesta es una y sus integrantes varios; sus nervios parecieran diluirse entre sí.

“Sí...bueno, siendo parte de una orquesta, a menos que tengas un solo importante, pues estás con la bola y ya , pero pues así yo, que sí me ha tocado estar adelante, sí dices ‘¡chancas, qué voy a hacer!’ Sí se siente al principio. De hecho el primer ensayo que estuve así delante de la orquesta, no podía tocar, bueno, sí podía tocar pero así yo me sentía así todo tembloroso por adentro, o sea, por dentro así se me revolvía...”

(Entrevistado 2, 2008)

La visión desde los miembros del núcleo coloca al concierto como el momento de prueba, en donde, no importa el protocolo de ensayos previo, los conciertos deben terminar sonando bien. Su sentido de responsabilidad radica en participar, prepararse personalmente y aportar calidad y seriedad a la ejecución aunque se nombren “no-imprescindibles”.

“[aunque falte alguno del núcleo a los ensayos]... de que va a sonar va a sonar, o sea, va a terminar sonando a fuerzas, porque todos nosotros somos ya más responsables, entonces nos llevamos las partituras y suenan, y aunque faltemos dos o tres veces, a la hora de los conciertos y eso, termina sonando bien, ¿no? O sea, no sentimos esa responsabilidad de que ‘no, pues es que si no voy yo ya se amoló la orquesta’, ¿no?”

(Entrevistado 2, 2008)

El concierto resulta el escenario de ejecución musical por excelencia, en el que el tiempo subjetivo de cada pieza no se ve interrumpido (idealmente) por temporalidades externas, por comentarios o correcciones durante la interpretación. Se crea un nuevo espacio-tiempo que permite dar pie a una nueva carga emocional, vinculada y tal vez inspirada por el estado emocional fuera del momento, pero que también es capaz de recrearse y reconstruirse.

“O sea, me pasa, ¿no? Muy seguido, o sea si algo pasa, o que tengo problemas así con una novia o algo así, pues sí ando muy así como que raro, ¿no? [M: Y se te nota] Ajáa, y no suena igual. Pero todo eso así ahorita sí ya lo estoy empezando a dominar y lo he aprendido... [fuera de la escuela, en la Orq.T] (Entrevistado 2, 2008)

Además de los actores y situaciones evidentes y ya mencionados, destaca un *objeto* más que también participa en el escenario, toma vida y se convierte en un *actor* a partir de la relación que entabla con los músicos y de la relevancia que tiene durante la ejecución musical.

2.1.2.7. El “instrumento” musical como objeto y actor

“La Orquesta. Es un grupo de instrumentistas que se reúne para hacer música, y cuyo número fluctúa entre 90 y 100. Lo más notable de esta dotación es que el sustantivo de orquesta se asume independientemente de que haya o no músicos; músicos no, pero instrumentos sí. Si se tomase una panorámica donde se viesen los instrumentos sobre el lugar que les corresponde, aunque no apareciera un solo músico, bien podría intitulársele: “Orquesta Sinfónica Nacional”, y ni quien protestase.” (Ruvalcaba, 2007, p. 48)

<Cuando llegó la tubista con su instrumento sobre su espalda (no hay otra forma de cargar la tuba que es un instrumento muy grande), todos aplaudieron y gritaron “ya llegó el Pípila”.>¹

El instrumento en una orquesta forma una parte importantísima en la gama de objetos del grupo orquestal. Cada instrumento tiene una personalidad especial y un cuidado muy específico. Algunos son pequeños y fáciles de transportar, pero sumamente delicados y complicados de tratar y mantener ‘con vida’. Otros son aguantadores pero totalmente dependientes de sus ejecutante y muy difíciles de transportar.

<[ej] En una ocasión salimos del ensayo Oscar (el contrabajista) y yo al mismo tiempo, él cargando su pesadísimo contrabajo, yo con mi pequeño estuchito de violín. Me sentí con una ligereza especial. Tengo que tener cuidarlo del calor y tratarlo con gentileza, pero la transportación es sencillísima. Oscar, en cambio, no podía separarse ni un momento de su contrabajo. Si quería hacer algo en algún otro lado, tenía que primero ir a su casa para dejar a su “chaparrita” (así la llama) y hasta entonces podía hacer lo que quisiera. El día en que salimos de la Casa de la Cultura y nos encontramos con el festival del Ollin Kan, él quería quedarse al evento pero no podía estar tranquilamente por tener su contrabajo ahí. Me comentó que alguna vez ya había experimentado estar entre multitudes con él en la espalda y que no aguantó estar así por el miedo a que algo le pasara, que la gente lo golpeará o lo rozará constantemente. En esas ocasiones me comentó que siempre prefiere irse a su casa y guardar a su “compañero de cuarto”. Me comentó también que el instrumento

¹ Esta información es producto del trabajo de campo (notas y observación participante)

prácticamente era un miembro más de la familia. Para tener espacio suficiente, ha habido ocasiones en que ha tenido que dormir junto a él cuando otras personas se quedan a pasar la noche.>¹

Otra forma de referirse a su instrumento fue comparándolo con tener una novia: hay que pasar por él e ir a dejarlo, hay que cuidarlo y tocarlo todos los días, de lo contrario se encela y se revela. Desde la experiencia personal puedo agregar que algo así sucedió con el violín, dejé de tocar varios días y de inmediato se desafinó totalmente el instrumento a pesar de estarlo afinando constantemente. Esto comúnmente se interpreta desde los ejecutantes como consecuencia de no haberle prestado suficiente atención, como una especie de queja, al menos esa es la explicación cotidiana que se da de este tipo de eventos. Por estas experiencias es que terminamos por personificarlo, atribuyéndole características humanas.

“Y tienes que limpiarlo a cada rato; con la brea se ensucia un buen, el sudor de las manos, tienes que tener limpias las manos; siempre que tocas tienes que limpiarlo, tienes que tener buen cuidado. Como dicen, ‘es como tu novia’, es como la gorda. Muchos contrabajistas así le dicen, ‘¿y tu gorda?’, ‘voy a tocar a mi gorda’. Además es bien celosa esa gorda, jaaa, tocas otra cosa, y si no la tocas, yaaa, si no lo tocas un rato, ya lo agarras y no, tienes que empezar desde el principio casi casi. Eso es lo interesante, como que siempre tienes que estar tocando.” (Entrevistado 1, 2008)

Hacerse cargo de un instrumento tan grande y costoso es una responsabilidad proporcionalmente grande. Un contrabajista no puede decidir por sí mismo si va o no a una fiesta o a algún evento. Debe siempre tomar en cuenta dónde dejar el instrumento, cómo llevarlo, etc. Yo fui testigo del trabajo que implica subir el instrumento a un carro., su transportación siempre tiene que ser en automóvil o en un taxi.

El cuidado de los instrumentos se vuelve una práctica cotidiana y que requiere de una dedicación particular, y claro, muy distinta según el instrumento del que se trate: cañas en el oboe y en el fagot, la transportación y mantenimiento del contrabajo, de la tuba. Hay instrumentos más delicados que otros y que implican una alta dedicación, atención y responsabilidad.

El instrumento se vuelve parte del quehacer cotidiano. Ya sea por pesado y difícil de transportar, ya sea por delicado y difícil de cuidar, puede llegar a ser una limitante para

¹ Esta información es producto del trabajo de campo (notas y observación participante)

cualquier actividad social fuera del contexto musical. Todo este cuidado y convivencia con el objeto, además de los momentos en que se toca, lleva a un involucramiento emocional cada vez mayor con él.

<Como ejemplo. Yo en un principio, quise tomar el violoncello como instrumento, sin embargo no había ninguno disponible en la bodega de la Delegación. Entonces me decidí por el violín. Yo había soñado días atrás que terminaba tocando el violín; siempre pensé que para mi fisionomía, dedos cortos y manos pequeñas, el violín se me facilitaría más. Por lo mismo no me molestó la idea. Aproximadamente un mes después de haber comenzado, el director me ofreció un chelo que estaría a mi disposición. Había otra alumna interesada en él, pero como el maestro Sanchís sabía que yo en un principio hubiera elegido el chelo, amablemente decidió ofrecérmelo primero. A pesar de las ganas que siempre había tenido de tocar el violoncello, no pude aceptarlo, no quise dejar el violín porque ya empezaba a encariñarme y a familiarizarme con él.>¹

“Sí, el contrabajo ya va siendo como (...) parte de tu vida. Porque ya dices ‘yo estudio eso’, no estudié otra cosa, y ya vas pensando como contrabajo, como una novia, porque con la novia vas pensando todo en tiempo en ella, y vas pensando que quieres estar con ella, y todas esas cosas, es lo mismo, ¿no? Como que ya vas pensando que quieres llegar a tocar o que te dan ganas de tocar, o que de plano ni lo quieres ver, o de plano vas pasando, lo ves y un rato, un ratito tocas unas cosas, ¿no? Y ya lo dejas y te vas a hacer otras cosas...”(Entrevistado 1, 2008)

El tiempo y la calidad del tiempo dedicado al estudio y al instrumento hablan del respeto y del lugar que se le da.

“También el estudio mental es bien importante; o sea, no tienes que estar tocando todo el tiempo en el contrabajo, para estudiar, si no que también tienes que imaginártelo, y pues es todo eso. Todo lo que le incumbe a un instrumento, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

“De hecho, bueno, mis procesos así como mentales, aunque no tenga el instrumento así físico, el estarlo así repasando, ya llego y ya avancé, de un rato a otro y no estaba estudiándolo. O sea, pero siempre y cuando sí tenga bien claro qué tenía que hacer, ¿no? Hasta en el piano, así que estaba viendo una cosa, un día lo dejé y no me salía, y al siguiente día me senté y ya me salía. Pero era porque estaba muy marcado qué es lo que tenía que hacer. Entonces estaba todo el tiempo repasando [mentalmente] porque eso no es tanto de la fuerza de los dedos, más bien, entre más fuerza hagas, menos rapidez y agilidad tienes, entonces así como más relajado ya me salía.” (Entrevistado

¹ Esta información es producto del trabajo de campo (notas y observación participante)

2, 2008).

Según los comentarios de los entrevistados, resulta importante no exagerar en el tiempo dedicado para no sobreesaturarse. Si se toca de más es común que por momentos el instrumento canse y para conservar la motivación es necesario darle tiempos de descanso.

“...aunque te guste mucho sí te cansa, ¿no? Es como tu tiempo, más bien es darle tiempo al tiempo. Porque pues también, si lo haces mucho, pues llega un momento en que dices ‘¡yaaa!’ y ya ni lo quieres ver por una semana. (...) Y más bien como dicen, es el tiempo que estés concentrado en estudiarlo, no el tiempo que lo lledes estudiando, porque puedes estudiar diez minutos y diez minutos así impecables y aprendes muchísimo más que tres horas tocando. Como que estudiarlo cuando tienes y cuando quieres, y concentrarte en lo que estás tocando, no nada más en tocar por tocar porque eso ya se vuelve malo, ¿no? Y le quita todo el gusto, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

“[Toco la trompeta]...pues casi todo el tiempo. Digo, ahorita como no venía de mi escuela, sino de mi casa, pues no la traje, ¿para qué? (...) todo el tiempo la tengo conmigo. (...) de hecho los miércoles es el día que más, porque todo el tiempo estoy tirado en mi cama y está así junto a mí la trompeta y cuando ya me cansé, mientras estoy leyendo, otra vez me pongo a tocar. (...) todos los días toco. Los lunes es el día que menos oportunidad tengo de tocarla porque tengo clases todo el día. Entonces los lunes procuro levantarme muy temprano para poder tocar antes y ya calentar.(...) Depende de lo que esté tocando porque puedo a veces durar una hora seguida, pero es porque estoy tocando cosas más fáciles.” (Entrevistado 2, 2008)

“...el instrumento, si no lo quieres tocar, para qué lo agarras. A mí me ha pasado que llego a mi casa y no quiero saber nada. O a veces te levantas bien de malas y tienes que estudiar, y pues la neta, yo mejor ni estudio porque ya sé que voy a estar cinco minutos en el contrabajo y me voy a sentir bien mal y lo voy a dejar, o voy a estar estudiando y no voy a aprender nada. Entonces más bien lo deajo y me pongo a hacer otras cosas; o a veces también agarro instrumentos, ¿no? Eso es lo más complicado. Porque pues estás estudiando contrabajo y de repente pues estás pensando en el otro, ¿no? O a veces estás estudiando trombón, y estás pensando en el bajo. Entonces como que sí le tienes que dar el tiempo para cada uno. Ése es el chiste, dedicarte al instrumento, o sea no pensar en todos a la vez, porque te revuelve más; si no lo quieres tocar pues no lo toques. (...) A todos nos ha pasado, ¿no? Así que de repente no quieres saber nada de música y de repente quieres saber todo y quieres tocar todo, o quieres tocar tu instrumento más que nada; o a veces no quieres tocar ni tu instrumento. Yo digo que es bien normal, aunque te dicen así de ‘no, a mí me encanta mi instrumento, lo toco 20 horas diarias’, pues yo creo que no, yo creo que a todos nos

pasa una época donde dices '¡ya!'" (Entrevistado 1, 2008)

"[Cuando dejo de tocar] Eso sí, me siento raro. Pero a veces es como necesario. Cuando estoy viendo cosas así muy estresantes o muy difíciles, cosas que me presiono mucho y que estoy dándole y dándole, pero ya estoy estudiando mal, o sea que ya no estoy avanzando en general, pero sigo dándole y sigo dándole, llega un momento en que el sonido en general, toques lo que toques, se empieza a hacer como muy cerrado y así como sin la sonoridad normal que me gusta. Entonces ahí sí la dejo de tocar como dos días, una cosa así y ya, la agarro otra vez y ya, ya suena otra vez relajado."
(Entrevistado 2, 2008)

Uno de los cornistas de la orquesta comentó que en un principio él estaba muy seguro de tocar la trompeta pero que, escuchando la grabación en la que aparecía un corno francés, supo que ése sería su instrumento, mencionando haberse enamorado de su sonido.

Este fenómeno parece presentarse en muchos, si no es que en casi todos los instrumentistas. No sólo se construye un cariño por la convivencia con el instrumento, sino que incluso desde un inicio hay una atracción particular llamada a veces 'amor a primera vista' (o primera 'escucha'). Este amor por el instrumento propio puede también ser generador de ciertos conflictos y competencias entre los instrumentistas.

En la vida cotidiana, por ejemplo, puede generar celos por llegar a ser prioritario a otras actividades o incluso a ciertas personas. Se ha visto que el instrumento, al formar parte fundamental de una persona y más en el caso de alguien que se dedica a él profesionalmente, puede generar conflictos familiares o de pareja. Estos conflictos no sólo pueden surgir exclusivamente de la relación con el instrumento, sino de la práctica musical cotidiana en general. "...la familia del músico (tanto la familia en la cual nació como la que crea al casarse) tiene un efecto fundamental sobre su carrera. Lo habitual es que tanto los padres como las esposas no sean músicos y que, siendo extraños, sean a menudo incapaces de comprender la naturaleza del vínculo que el músico tiene con su trabajo." (Becker, 1978, p. 98)

El contrabajista entrevistado comentó que ha tenido discusiones familiares por el trato que en su casa le dan a su instrumento.

"...a veces muchos lo utilizan como mesa, jaaa, entonces tampoco está chido. Así como a veces mi mamá, ¿no? Tengo el contrabajo y pone ropa ahí, y yo: 'no madre,

pues tampoco'. Así como que sí le digo y ya como que dice 'ah'. Al principio sí era así, ponía todas sus cosas y pues ay, pues no es mesa ni silla ni nada, ni es tendedero, y me decía 'ah bueno ya' y ya las quitaba y las ponía en el sillón de al lado. Ya como que en ese aspecto respetó más...”(Entrevistado 1, 2008)

A menos que el círculo social en el que se mueva el músico esté conformado por más músicos, el instrumento puede ser visto como un obstáculo.

“Es que, al principio sí era así como que salir a jugar con los amigos y cosas así y pues dejaba la trompeta y me salía a jugar con los amigos, o sea, no prefería el instrumento porque era muy de socializar. Yo siempre a lo que estuvieran haciendo los otros iba y lo hacía. Entonces de repente cuando ya entré a la Nacional y conocí a mi círculo social que era de músicos, pues ya resulta que era ponerse de acuerdo en una hora, en un espacio que todo mundo tenía libre, después de haber estudiado y después de haber hecho otras cosas. Y pues mi familia, todos son músicos, entonces no tenía problemas con eso...”(Entrevistado 2, 2008)

Por la importancia que el instrumento adquiere, podría aparecer en ocasiones como un factor de control (involuntario) hacia el instrumentista. Incluso los músicos le otorgan al instrumento una voluntad propia y una autoridad sobre el instrumentista.

“El músico muchas veces termina siendo el instrumento de su propio instrumento”.(Entrevistado 1, 2008)

“Yo creo también que el instrumento te escoge hasta cierto punto. O sea, no nada más es de que 'ay yo quiero ése' y ya. Más bien, yo creo que también el instrumento te escoge; no cualquiera puede tocar lo que sea, ¿no? Entonces pues yo creo que sí, el instrumento desde ese punto te domina, jaaa, y realmente él es el que da la música, ¿no? Tú nada más eres el que la está activando; es como cuando aprietas el botón para que se escuche algo. Como me decían, tú eres el medio por el cual el instrumento se escucha, no eres el músico ni nada de eso. No eres el que da la música, si no que el instrumento es realmente el de la música...”(Entrevistado 1, 2008)

“...pues voy a hacer música para esos instrumentos...”(Entrevistado 2, 2008)

“Sí, el instrumento te domina totalmente, jaa. Y cuando también estás tocando y te estás divirtiendo un buen, pues el instrumento habla solo y tú estás bien divertido con todos, ¿no?”(Entrevistado 1, 2008)

El éxito en la ejecución no se logra cuando el instrumentista logra el dominio del instrumento, sino cuando entre ambos hay una buena comunicación.

“O cuando se está escuchando chido en el aspecto de música clásica, es porque sí hay una comunicación entre el instrumento y tú, y eso también es bien difícil de hacer, ¿no? Como que no muchos lo hemos podido hacer. Y yo creo que muchos se quedan con esas ganas, ¿no? Y muchos otros sí lo logran. Pero pues yo creo que es por eso, porque el instrumento también te escoge, porque si de plano el instrumento no te quiere, pues jamás lo vas a tocar; jaa. Y también mucho la personalidad de cada quien, ¿no?”
(Entrevistado 1, 2008)

A partir de estos comentarios se evidencia que no únicamente la personalidad del músico juega un papel importante, sino también la del mismo instrumento. Los instrumentistas eligen tocar un instrumento de acuerdo a su forma de ser. Los instrumentos, por lo mismo, se asocian con esta personalidad y de cierta forma terminan adquiriéndola.

“Estaba hablando con un amigo, un guitarrista, y me estaba diciendo: ‘no, la neta yo no podría ser contrabajista ni bajista, porque yo soy más hiperactivo, soy más emocional, tengo que estar haciendo más cosas y quiero decir más cosas.’ Y toca la guitarra y toca rockerón. (...) la toca bien chido, pero sí te dice: ‘no, la neta yo no podría ser bajista porque estaría haciendo un solo mientras acompaño, y por mi forma de ser’. (...) Porque no muchos podrían tocar el contrabajo y no muchos podrían tocar un instrumento. Sí, yo no me hago a la idea de tocar una trompeta, así como líder y esas cosas. Sí, más bien es como la forma de ser de cada quien. Yo creo que también por eso el instrumento te escoge...”(Entrevistado 1, 2008)

También habrá entonces una generalización y una personalidad estereotípica atribuida a los músicos de acuerdo al instrumento que tocan. Como ejemplo, y esto a partir de la referencia de las orquestas profesionales, la sección de contrabajos se asocia con personas fiesteras y consumidoras de alcohol, asociaciones que coinciden con la concepción del músico en general.

“Así como que los contrabajistas son los alcohólicos, sí, así te lo dicen. Sí, son los alcohólicos de fiestas y pues desde ahí también los ves, ¿no? Como que te ven de otra forma, o te ven ya para la fiesta o algo así. Pero yo creo que sí es diferente el trato, y con cada instrumento es diferente.” (Entrevistado 1, 2008)

A continuación se muestra claramente la caracterización generalizada de los instrumentistas de orquesta hecha por ellos mismos:

Cuerdas¹

Violines:

“Pues no sé, como que muy muy en general, o sea porque siempre hay sus excepciones, ¿no? O sea he conocido así, por ejemplo, como te digo, los violinistas son los que peor me caen, pero pues sí hay dos o tres que me caen acá, súper bien, chido. Más mujeres. Porque los hombres sí de plano no. Sí, de veras, se creen demasiadísimo. Como son los que tocan más en la orquesta, o sea, todo el tiempo están tocando, pues sí se la creen acá como que de veras sí son así importantes, que sin ellos no habría orquesta y blabla...”(Entrevistado 2, 2008)

Dentro del grupo de los violines aparece una de las figuras principales en una orquesta, el primer violín o *concertino*, responsable de afinar el conjunto y de la colocación del director dentro del campo visual de los intérpretes.

“...en muchas orquestas hay algunas que muchas veces se pelean el lugar de ‘ay, yo sé más y voy adelante’”(Entrevistado 3, 2009).

“...empecé a ser yo concertino de la Orquesta y para mí, bueno, pues fue muy importante porque ya el papel de concertino era ay pues como que algo muy padre y ‘el mejor de la orquesta’, siempre que yo estuve de concertino con el maestro Sanchís, pues para mí era una satisfacción, un orgullo”. (Entrevistado 3, 2009)

Violines Segundos:

“Sí, son bien, pero bien especiales y pues no sé, ya los violines segundos como que ahí me caen más o menos mal. Más bien están como que enojados porque no pueden tocar lo de los primeros, entonces...O sea, no porque sean peores ni mejores, sino porque ahí les tocó. Bueno, en la mayoría [riéndose], jaa, no porque sean mejores o peores. Aquí sí es más bien porque no pueden [riéndose] lo de los primeros, entonces tocan lo de los segundos y ya, jaa.” (Entrevistado 2, 2008)

¹ “Instrumento. m. Aparato construido para la producción de sonidos musicales. El gran número, la diversidad de los instrumentos ha llevado a los autores a proponer para su estudio clasificaciones variables en su principio y en sus subdivisiones. La clasificación de Mahillon se basa en el principio acústico y se hace según el modo de producción del sonido: 1, instrumentos autófonos, es decir, que suenan por sí mismos mediante la percusión; 2, instrumentos de membrana; 3, instrumentos de viento; 4, instrumentos de cuerdas.” (Brenet, 1976d, p.267)

Violas:

“...las violas como que son raros. Como es el instrumento que nadie quiere, leen una clave aparte, leen, o sea, su tesitura es bien extraña, porque no alcanzan así notas graves así bonitas, pero tampoco notas agudas así impresionantes, entonces están como raros. Y pues también como que están concientes de esa situación y que escogieron un instrumento feo y están enojados con la vida, igual. Entonces este, sí, o sea, si tocan viola, no sé de Braccio, cosas así ya chido, de música antigua, pues ahí sí estás conforme con tu instrumento y está chido y hay mucha música y blablabla. Pero así, ahorita, como que no, no es la onda tocar viola. Y este, pues así se sienten ellos igual, ¿no?(...) No conozco a muchos violistas porque igual no hay muchos violistas. Pero pues sí, los pocos que hay son igual bien payasos. Porque por lo mismo que son pocos, todos los que hay se creen ‘wow’, que son los que tocan de veras, y así, se sientan a comer igual junto al concertino de los violines...” (Entrevistado 2, 2008)

En este caso el participante habla de una exclusión o discriminación común hacia ciertos instrumentos-instrumentistas que en su mismo discurso se evidencia.

A partir de pláticas informales con varios músicos externos a la orquesta, también se hace evidente que los violistas siempre son criticados y la mayoría de los chistes sobre orquestas y músicos hablan de violistas. En círculos externos a los músicos, son muy pocos quienes conocen el instrumento y se describe como un violín grande, pero rara vez es identificado como viola.

Violonchelos:

“Este, pues los chelos son bien chidos, así, la mayoría que escoge el chelo es por su rango, es muy, muy rudo así el instrumentos, pero igual así suena bien bonito. La mayoría de los que tocan chelo les gusta el rock, así pero pesado, así de veras. Pero por lo mismo que (...) el chelo se distorsiona así padre, pero pues así se asocia, ¿no? O tocan bajo o tocan guitarra, igual, los que tocan chelo. Y este sí, éstos son chidos. Bueno, conozco así a dos que son como payasos, pero así como en general son así bien alivianados...” (Entrevistado 2, 2008)

Son interesantes las asociaciones hacia ciertos instrumentos. Personalmente asocio el chelo con ejecutantes mujeres y muchos de quienes hablan de mujeres tocando un instrumento inmediatamente comentan que el chelo es perfecto para el género femenino y que “les queda muy bien”. Recuerdo que al mencionar que yo quería tocar chelo, uno de los integrantes de la orquesta me dijo “¡Sí! Toca chelo, el chelo es bien chido y una mujer tocando chelo, tsssss”. En este caso, la visión de género y las creencias

estereotipadas aparecen muy claramente en la dinámica orquestal y en las creencias alrededor de sus objetos. El hecho de que los o las ejecutantes de chelo tengan que abrir las piernas para tocarlo y rodearlo con sus brazos pareciera remitir a una relación erótica con el instrumento.

“¿Con mujeres? No, bueno, es que es de los dos, están como empatados. O sea, más bien, con hombres, que toquen chelo son como más rudos y hacen sonidos así más, de tocar las notas, las cuerdas graves, ¿no? Y las mujeres más así, un sonido así bonito y...Desde cómo se ven, ¿no? O sea, ves tocar a un hombre y sí es así como que “graa”, toca acá bien loco [hace voz rasposa] , y así una mujer como más propia [con voz suave].” (Entrevistado 2, 2008)

En este caso se reafirman estereotipos culturales relacionados al género: la mujer asociada a la delicadeza y el hombre hacia lo agresivo.

Por otro lado, la personalidad y forma de ser de los chelistas se asocia con ser fiesteros:

“La mayoría de los chelistas son borrachos. Ja, sí, les gusta. Sí, los chelistas son más así de fiestas, en general, así..” (Entrevistado 2, 2008)

O muy obsesivos con la limpieza:

“En general ésas son las payasadas de algunas personas. Por ejemplo, en los chelos, esta Mayra todo el tiempo está con su trapitoy todo el tiempo le limpia. Y ya le dejó las marcas de los dedos y le pasa [el trapito]. Y con la brea, bueno, eso sí, porque si tienes brea en las manos, se te pueden poner pegajosas las cuerdas, y te las tienes que limpiar a fuerzas. Pero se limpia el cuerpo de todos lados, y su estuche también lo limpia por afuera. Y Sofía, ¡nooo! Parece que llega así a su casa y lo pone en medio de la sala y que le caiga todo el polvo, nunca lo limpia. Es horrible...”(Entrevistado 2, 2008)

Contrabajos (Bajos):

“Y pues ya, los bajos sí son un desmadre. Así, están concientes de su situación real de que si no existen contrabajos, de veras no suena la orquesta. (...) son bien alivianados, así como ‘ah, todo está bien’. O sea, a todo te dicen que sí, o más bien a nada le dicen que no. Así de ‘¡ah, sí vamos!’ ‘Sí, te acompaño’. O sea, nada les da flojera. Que ‘vamos al oxo’ - ‘¡Ah sí! Vamos todos juntos.’ ‘Vamos a hacer algo’ - ‘sí vamos’. ‘Pero no hay coche’ - ‘yo les presto el mío’. Así, son padres.” (Entrevistado 2, 2008)

Sin duda los contrabajos están asociados a la figura masculina: grande, fuerte, grave y por la anatomía y por requerir fuerza física (en manos y cuerpo en general para

cargarlo), la gran mayoría de quienes tocan contrabajo son hombres. Aquí está permeada una vez más la creencia cultural, de lo viril asociado a la fuerza, a lo agresivo, a lo grave.

Por otro lado, una sección instrumental asociada más a mujeres que a hombres, son las maderas, particularmente la flauta. La flauta en sí misma se describe como femenina: su sonido, su tamaño, es bonito. En este instrumento se incluye, además del género, la categoría socioeconómica. Es un instrumento para *fresas* o las *fresas* tocan este instrumento. El violín también comparte estas características (es agudo, es pequeño...).

Maderas (instrumentos de viento)

Flauta:

“Mmm, no sé. Las maderas, así la flauta. Ése sí es más instrumento de niña. Quien toca flauta hombre, la mayoría son gays. Por eso escogen la flauta, porque es así como muy femenina. En realidad, yo por ejemplo, a mí sí me gusta el sonido de la flauta, pero pues tocaría flauta, la grandota, la que está en la y tiene un tubo de más, porque sí está bien bonita, el sonido y todo el instrumento. La verdad preferiría tocar chelo y después flauta. Sí, la mayoría que conozco son niñas que tocan flauta y sí son así como bien fresas. O sea, es un instrumento que te enseñan desde chiquito que es para niñas. Está bonito, ¿no? Digo, los que tocan, por ejemplo, piccolo, ya son más profesionales. Ahí sí ya no son tan como ‘escojo el instrumento por la actitud que representa el instrumento’, ¿no? Sino porque de veras me gusta el instrumento y quiero ver más posibilidades. Digo, igual Berenice toca flauta piccolo y me sigue cayendo mal, entonces. ja. Digo, no por su actitud ya va a ser ‘wow’. Pero en general si entras a la orquesta y si eres niña escoges violín o flauta. Si eres niño, puedes escoger saxofón o puedes escoger chelo.” (Entrevistado 2, 2008)

Oboe:

“El oboe, no sé, son como especialones. Para empezar porque es bien difícil tocar bien un oboe. O sea, normalmente tocas el oboe y suena así todo ‘jahhh!’, te quieres jalar los pelos, así de ‘jah, por favor, que no lo toque!’ (...) Los oboes sí se me hacen así de que cada quien hace su carácter. Por ejemplo, Aurora es como muy impulsiva. O sea, no hay, no encuentro así una generalidad de cómo sean, porque el otro cuate que toca el oboe ahí en la Fila [Orquesta Filarmónica Juvenil] me cae pero malísimo. Es súper payaso y se cree así por tocar el oboe. Como es el que afina la orquesta y él impone en dónde...” (Entrevistado 2, 2008)

Clarinetes:

“[en una banda sinfónica] Como hacen el rol de violín ahora, entonces ya se creen de veras que, porque ya hay ahora el clarinete concertino, y ‘wow’. Sí, no sé, come con otros, aparte, ni siquiera nos habla...” (Entrevistado 2, 2008)

“Los clarinetistas, en general, a mí me gusta mucho el clarinete por sonido y el rango que tiene. Igual, mal tocado suena horrible, pero también muy bien tocado, así, el sonido que alcanza...Es mi comparativo en las maderas con el chelo. Porque es igual muy melódico y muy bonito hacia abajo, y así puedes arrullar o despertar a alguien con un clarinete. Está bien padre. Igual que toquen clarinete he conocido a un montón. Pero pues así como que una personalidad en sí, así del clarinetista, no encuentro...”(Entrevistado 2, 2008)

Además de una concepción colectiva y generalizada, aprendida culturalmente, los atributos que se le dan de antemano (prejuzgamamente) a los instrumentistas también surgen de la experiencia y convivencia de los mismos ejecutantes con sus compañeros. En este caso, la *personalidad* del clarinete no está muy bien definida para el entrevistado por encontrar dos casos opuestos en su vida cotidiana y en sus relaciones con clarinetistas.

“Por ejemplo, Diana, es así como bien alivianada. Llego, toco bien mi parte así y ya, sigo platicando con los demás, y así me llevo. Así, jamás toca el tema de la música ni nada, o sea, todo el tiempo es más así, como persona. Y al contrario de Daniel, el otro que iba, el grandote, sí era así de ‘soy músico y ...’, la verdad sí me cae mal. Aparte de que yo también le caía mal desde el principio,...” (Entrevistado 2, 2008)

Percusiones (instrumentos autófonos y membranófonos)

“¡Los percusionistas...! No sé, depende de cada quién. Más bien depende de qué parte de las percusiones toquen.” (Entrevistado 2, 2008)

Triángulo:

“Porque o sea, el del triángulo, es así como que todo aburrido; normalmente es así el que menos toca y el que, más bien, aunque toque mucho, es el de la personalidad más opaca. Así, a mí denme el triángulo, yo le pego así de repente y cuando lo pida una obra’, y ya.” (Entrevistado 2, 2008)

Timbales:

“Y al revés el de los timbales. Es el que más se cree mucho, o el que de veras llega y

‘yo puedo tocar esto’, pero es bien aliviado. (...) es así el que todo el tiempo está tocando. Timbal hay en todas las obras. Importantes, impresionantes y además suena mucho. Está bien padre.” (Entrevistado 2, 2008)

Entre las mismas familias de instrumento hay categorías y escalones; dependiendo del nivel que el ejecutante tenga, tocará cierto instrumento y obtendrá un estatus de percusionista distinto.

“Como que van por pasos. Tocas primero el triángulo, luego las claves, luego tocas el bombo, luego los platillos, luego la tarola y luego ya los timbales.

(...) Y ya después, cuando tocas todo esto bien, puedes tocar uno melódico: el xilófono, la marimba, etc. Que eso sí está bien difícil. Alguien acostumbrado sólo a dar de golpes ponle así notas de veras y así cosas así rápidas, si dices ‘¡qué onda!’ . Muchos no llegan así a tocar una marimba ni nada, o sea, se quedan.

(...) Bueno, el de los timbales tiene que estar en contacto con las notas. Todo el tiempo tiene que estar afinando así las notas, porque tiene cuatro y a veces hay como 8 notas diferentes en una obra, entonces le tienes que estar pisando en el pedal y ya sabes exactamente a dónde va a subir y a dónde vas a bajar y todo...Son muy bueeenos los timbalistas, por eso es el representante de la sección, el de los timbales. Es como el jefe, el que los manda a todos.” (Entrevistado 2, 2008)

La capacidad de ejecución en este caso sí se asocia con el agrado personal.

“Porque en general los percusionistas me caen bien...Bueno, me caen mal los que ni el ritmo pueden llevar.(...) Eso sí me cae mal, por maleta.” (Entrevistado 2, 2008)

Las equivocaciones también tienen estatus y grados de importancia. Las fallas en un percusionista son notorias e imperdonables.

“Es malísimo, o sea, es la base rítmica.” (Entrevistado 2, 2008)

Pareciera ser que quienes no tocan bien caen mal por ‘echar a perder’ la ejecución conjunta, y quienes tocan bien caen mal por engreídos.

Metales (instrumentos de viento)

“Es que los metales en general, así como gremio, sí son muy, todos son así como buena onda. O sea, digo, sí hay algunos así bien payasotes. Más los cornos que tocan bien,

porque pues saben que son un instrumento súper difícil de controlar bien, ¿no? Entonces pues sí, los que tocan bien sí se creen y no les hablan a los demás y se juntan con los violines ...ja. (...) Pues no sé, así muchos, así calificaban que la sección de metales son los más desmadrozos y así que no ponen atención y todo, ¿no? Y pues en general sí es cierto, ja.” (Entrevistado 2, 2008)

Tuba:

“Pero una tuba, por ejemplo, la tubista, todos los que conozco son así como muy, como que no sobresalen por músicos.” (Entrevistado 2, 2008).

A pesar de parecer no estar de acuerdo con la etiquetación de los instrumentistas, el gusto por el instrumento se asocia también a una identificación por esta catalogación.

Trompeta:

En el caso de un trompetista, se hace evidente la necesidad del músico por jugar sutilmente a romper reglas pero de forma que esto no ponga en riesgo su estancia en el grupo y se le permita conservar su lugar y su estatus.

“Pero a mí por ejemplo sí me gusta ser considerado dentro de los que echan mucho relajo dentro de las trompetas, pero igual no por tocar trompeta ya te etiqueten así de ‘eres tal y tal’. O sea, pues igual me junto con los que sean.” (Entrevistado 2, 2008)

Los motivos por los que cada quien elige a su instrumento contemplan lo afectivo, lo cultural, la tradición familiar, la distinción social, retos personales, entre muchos otros aspectos. La forma en que cada quien se refiere a su instrumento muestra este afecto y este carácter especial del “elegido” (o del que los eligió).

“ [decidí tocar la trompeta] Porque fue lo primero que se me atravesó. Bueno, no. O sea, sí sabía que no quería tocar un instrumento que tocara todo el mundo, o sea, nunca hubiera tocado violín, y pues tengo piano desde que nací, igual guitarra y no los agarro para nada, porque es algo así como muy pop, o sea, todo mundo; lo más básico pero todo mundo lo agarra, ¿no? Y pues la trompeta sí es como muy ruda, para sacar el sonido y controlar el instrumento y tocar las cosas. (...) el corno es más difícil que la trompeta pero pues a mí no me gusta el corno. Y la trompeta se utiliza en donde sea, cualquier estilo lleva trompeta. Siempre hay alguien que ha tocado cualquier cosa con la trompeta. Hasta dentro de la música de aquí, pues con trompeta. Música celta, con flautas, igual de repente entran por ahí ...Siempre está en todos lados. También por eso. Por ejemplo, un violín, es muy difícil que toque otra cosa que no sea clásico, digo, hay dos o tres muy destacados que improvisan así súper bien y que tocan jazz, pero pues es muy difícil. (...) O sea, es un instrumento tan, o sea puede tocar así bien fuerte,

bien padre, pero igual puede hacer sonidos bien bonitos y todo así padre, y los solos que tiene,...” (Entrevistado 2, 2008)

“Es lo padre de los metales. Pero no es tan delicadito. Yo sí puedo llegar y lo saco y me pongo a tocar. Y si estábamos en un lugar muy caliente, pero de donde veníamos estaba frío y el metal está muy frío, no le pasa nada. O sea, igual al revés, si estaba muy caliente y de repente muy frío, no se parte ni cosas así, y esas jaladas de las maderas,..” (Entrevistado 2, 2008)

Las necesidades de cuidado de las que antes hablamos, dependerán del instrumento y de la relación que el instrumentista tenga con él. Cada quien va desarrollando distintas obsesiones alrededor de su instrumento que afectan directamente su estética visual y auditiva. De esta forma van dotando, tanto al instrumento mismo como al ejecutante, de una personalidad y una identidad más definidas.

En cuanto a las trompetas:

“No sé, hay gente muy payasa que, bueno, o sea, yo más o menos, ja. Por ejemplo, mi maestro, su trompeta es plateada, aparte, es de plata, de plata, su recubrimiento es de plata. Entonces lo dejas una hora afuera, en el medio ambiente, y se empieza a manchar tantito. Se empieza a hacer como amarillento, luego como naranjita, luego como medio grisácea. La de él ¡está negra! Tiene manchas negras por todos lados. Pero llegó a tal punto de que él no la limpia para nada por afuera – o sea, dice, ‘¿para qué si la voy a volver a ensuciar? Y no le afecta al sonido.’ Entonces muchos le preguntan, ‘ay, ¿es modelo especial, es mandada a hacer?’ Sí, porque es que se ve muy, muy, muy característica. O sea, ves esa trompeta y dices ‘es la trompeta de Jaime Méndez’, o sea, es su trompeta, la verdad. Y este, la mía así, le pones así el dedo, se lo quitas, y se le ve así la mancha y la limpio de ese lugar. O sea, me gusta que se vea toda así [brillante]. O sea, en general sí me gusta así como lo opaco. Mi ideal de trompeta es la de Winton Marsalis, un trompetista de jazz, o el modelo 201 de SMParis, de la trompeta; ése es así como mi ‘wow’, cómo se ve opaquita. Aparte de que se ensucian mucho menos, je, o sea, no te tienes que estar preocupando todo el tiempo de ‘ssh’ [sonido de limpiarla], sácale brillito y ‘¡ya se está haciendo opaca! ¡Nooo, por favor échale ahora tal cosa!’” (Entrevistado 2, 2008)

“[su trompeta] La tengo en un lugar y con un atril muy fuerte para que no se caiga. O sea antes uno de los atractivos de mi cuarto era que debajo de mi cama, levantabas la colcha y sacabas y eran tres cajas de juguetes que me encantaba jugar antes con eso, entonces todos los niños chiquitos que iban a mi casa era como ‘woow’, y nunca me causó problema que estuviera ahí la trompeta. O sea, todo mundo es así de ‘wow, a ver, ¿qué es eso?’, pero como tengo la alfombra y está así suficientemente acolchonado

para que si hay un accidente no ocurra algo grave. Igual todo el tiempo procuro que estén encima de mi cama, entonces si se cae rebota bonito y ya, no hay problema. No tengo problema con que todo mundo la esté agarrando, a menos de que tengan la mano, como niños chiquitos, así pegajosas de dulce, porque el pegajoso, a veces la agarran y meten el dedo entre los pistones y bajas el pistón y '¡oh, ya no sube!'. Sí, de repente, pero es lo único con lo que tengo problemas. Porque bueno, igual en el estuche tengo dos boquillas, la que toco yo y la que utilizo para que los demás hagan el intento de tocar trompeta. Ja, sí porque sé que todo mundo me pide. No tanto por la payasada de que me den asco las babas, sino porque no sé qué enfermedad, o sea, si tienen un fuego me lo pegan y ya va a ser para toda la vida, y no, o sea, ese tipo de detallitos, ¿no? Yo no soy tan payaso como Uriel que todo tiempo trae su alcohol y le está eche y eche a cada rato a su boquilla, porque aparte sabe feo.” (Entrevistado 2, 2008).

El instrumento de cada quien tiene un lugar, literalmente importante en su vida y en su hogar.

“Pero así, un cariño en especial que le tenga a la trompeta, o sea, mi cuarto, está, bueno, no tengo cajones en sí, entonces, aparte de las partituras, de lo que se ve, está atascado así como tres pisos de libros de partituras, y bueno, se ven mis playeras, shorts y calzones, y calcetas hasta arriba. Tengo el amplificador de la guitarra, y tengo un bajo que también lo toco y una guitarra que nomás le saco soniditos así como de juego, y este, tendría una batería, pero es de 2x2 el cuarto, entonces mejor no. Entonces me gusta, por ejemplo, la trompeta, si están los otros, y tiene así la esquinita así que abres y la ves, así a la trompeta. Sí, sí, sí, o sea, que se vea que eso es lo que toco principalmente. Eso es como lo único que tengo así bien [ubicado].” (Entrevistado 2, 2008)

Clarinete:

“...el clarinete equis, nada más le compras la caña y ya; ya es un estándar, llegas, la pones y ya tocas. Yo creo que en algún punto de la historia, sí tú tenías que estar tállele y tállele, pero pues ahorita ya es muy fácil”. (Entrevistado 2, 2008)

Oboe y Fagot:

“Difícil ahorita el oboe y el fagot. Y el fagot sí es así como más rudo, o sea, su cuerpo sí está todo poderoso.

Entonces, hay instrumentos que sí necesitan mucho cuidado...El oboe, el fagot, el clarinete ahí más o menos. Pero todos esos instrumentos de madera, que son perforados. La flauta no porque su cuerpo es de metal, pero todos esos otros instrumentos, todo el tiempo necesitan ese papel para hacer cigarros, el papel arroz.

Todo el tiempo haces así y se lo pones entre las llaves para que absorba la humedad, porque si no, empieza a sonar 'pfpf', así como saltitos. Entonces a la caña todo el tiempo le tienes que estar soplar y soplar, y todo el tiempo tiene que estar en un frasquito con agua para que no se parta y blablabla... y tú haces tus propias cañas y eso es de los instrumentos más pesados ...”(Entrevistado 2, 2008)

Como mencionamos, parte de la identidad de un músico se construye a partir del instrumento, desde su estética visual hasta su sonido y el conocimiento que de él tiene.

“[Si toco otra trompeta que no sea mía...] No la nostalgia, sino que no suena igual, o sea, no es tanto la costumbre sino que yo tengo muy definido mi sonido en cuanto al instrumento, siempre he escogido instrumentos grandes, aunque me gusta más el sonido a lo bonito, no a lo potente, o sea, no grande porque vaya a sonar. Mi trompeta me agrada mucho porque generalmente los instrumentos de metal, la campana termina así como que está enrolladita, así tantito, y la mía no, la mía está como aplastada así, entonces el sonido se proyecta para atrás. Y aunque estés tocando la batería junto a mí, aunque esté tocando en un grupo, yo me escucho. O sea, tengo un automonitor, yo solito. Pero aparte lo que me gusta de la mía es que está grande, todo, todo, todo es grande. Entonces el sonido que produce es más llenito. Entonces me ponen una trompeta así toda delgadita, aunque sea más fina y lo que sea, no me acomodo por el simple hecho de que ya, ¡ya no sueno a mí! (...) A veces he hecho la prueba para ver. En un ensayo, casi no toqué, más que cuando me estaba volteando a ver feo el director, je. Pero sí me dijo Mayra, 'oye, y no estabas tocando, ¿verdad?' y dije, 'no, ay, entonces sí lo dices de veras porque sí sueno a que soy yo, ¿no?' (...) porque es un sonido que es, es una de mis metas, ¿no? Que de veras digan, 'sí, ése que está tocando es Alan', que suene que soy yo.” (Entrevistado 2, 2008)

El lenguaje y la forma de referirse a los objetos evidencian estas concepciones abordadas.

La figura del instrumento en una orquesta es tan fuerte que incluso se habla, técnica y profesionalmente, de la sección de contrabajos y no de contrabajistas, de la sección de alientos y no de flautistas, de la sección de violonchelos y no de chelistas, de violines primeros o *concertino*, etc. Lo mismo para referirse a las habilidades de los músicos o de su dinámica y convivencia grupal.

“Los chelos no la arman. (...)Así, los chelos se juntan con los chelos, y las violas con las violas, que son las que menos quieren. Los violines con los violines y cosas así.” (Entrevistado 2, 2008)

El cuidado y protección del instrumento y la relación entre instrumento e instrumentista

llevan a una dinámica especial, haciendo del músico alguien diferente, alguien fuera de la norma (anomia social) que incluso protege más a su instrumento que a él mismo.

“Sí me siento diferente, porque tengo que estar pensando todo el tiempo en el instrumento. Entonces realmente te prohíbe muchas cosas. El simple hecho de subirte a un pesero e irte rápido, o que ya tienes prisa, pues no lo puedes hacer. Sí tienes que esperarte y cubrirlo, cuando está lloviendo taparlo a él y no a ti. Sí me ha pasado que está lloviendo y pongo mi suéter y pongo todo en el contrabajo y pues yo con una playera muriéndome de frío, pero pues ahí voy. Y pues también eso está chido, es como el cuidado total, pues a veces ni piensas.” (Entrevistado 1, 2008)

El simple hecho de cargar un instrumento hace al músico sentirse especial y diferente; por un lado partir de la mirada de los demás, de esos *otros* que no tienen el privilegio ni la habilidad para esta práctica; por otro lado, desde la mirada de los semejantes que se identifican y se reconocen entre sí.

“...si te ven con tu instrumento ya te ven diferente, y más si es uno enorme como el contrabajo (...) luego lo confunden un buen, jaaa. Pero pues sí, yo creo que sí te ven bien diferente. Una vez me tocó que iba con mi arco y de repente iba pasando un coche y hasta me pitaron. Y después se asoma una chava y me hace así como que ‘órale’ [alzando el dedo pulgar] por el arco. (...) qué chido que reconocieron...”(Entrevistado 1, 2008)

Dependiendo del instrumento que se toque, el papel en la orquesta será totalmente distinto. Las tareas y funciones de los instrumentistas estarán en función de su instrumento, así como los fragmentos y la forma de interpretarlos, sus deberes, responsabilidades y compromisos. Uno se vuelve su propio instrumento:

“...en la orquesta es compartir una melodía o acompañar, en mi caso, porque soy el contrabajo, acompañar la melodía y saber cómo respetar ciertas cosas que tal vez en el estudio no las oigo, ¿no? Por lo mismo de que estoy haciendo mi parte y la melodía no la escucho (...) como que todo instrumento tiene que tener bien claro lo que es su instrumento y lo que va a hacer cuando está tocando con alguien más.” (Entrevistado 1, 2008)

“Un instrumentista conoce todo su instrumento, más que de otra cosa...”(Entrevistado 1, 2008)

“...los violines son más del 50% de toda la orquesta. Entonces es así como que para las personas en general (una orquesta) es eso, ¿no? Si vas a tocar violín, a fuerzas, todo el tiempo tocas, casi nunca tienes silencios y todo el tiempo tienes trabajo, ¿no? Y estás repasando y viendo. (...) el violinista (...) como que puede no estudiar si no

quiere, ¿no? Que le da flojera, no importa, de todas maneras hay otros veinte que van a tocar lo mismo y ahí mero lo saco y no importa que me salte una nota, de todas formas va a sonar. Y una trompeta o un oboe, o un fagot, así esos instrumentos que son así de tres por sección nada más, porque suenan muy fuerte, nada más es uno y te lo tienes que sacar a fuerzas, y si te equivocas, ya te equivocaste y bueno se va a notar y a fuerza te señalan, 'fuiste tú', ¿no? O sea, en cierta medida, así como que es más importante para mí, esos instrumentos así pequeños que los que están todos en bola, ¿no? Como que, más bien tienen más mérito, no es que sean más importantes, porque si no están unos, no suena, y si no están los otros tampoco. Lo que sí de plano no suena, es cuando no está el director (...) si falta algún instrumento no está completo ahí, siempre va a faltar.” (Entrevistado 2, 2008)

A pesar de esta importancia compartida, la ausencia de cada instrumento afectará de distinta manera, de aquí que los que luzcan más por su ausencia, adquieran un protagonismo mayor.

“Pero en este caso por ejemplo Ksk se distingue mucho, se nota mucho que no está porque es el único contrabajo ahorita que va normalmente, y es la parte más grave, que suene así de veras envolvente el sonido. El ensayo pasado habían ocho chelos y normalmente suena así bien así ponchudo. Los ocho no lo llenaron y antes eran dos chelos y el contrabajo y sonaba así más grande, ¿no? Entonces sí hace falta, ¿no? O sea, musicalmente sí falta, sí se nota. Igual cuando no voy yo y tengo muchos solos y eso en alguna obra, igual es así, 'bueno, aquí nos esperamos, debería de entrar la trompeta y ya' [se llenan los huecos imaginariamente]. Igual cuando no va el fagot, o sea, los puntos clave son clave porque como que hay uno de cada instrumento, ¿no? O sea, Aurora es la única oboe, Mariana el único fagot, yo, la única trompeta regular que va , de Ksk el único contrabajo, donde ya se están equilibrando, los violines obviamente que son veinte mil, entonces, este, va Adriana y como que suena padre y todo, pero no va y no se extraña mucho que digamos, igual, los chelos también , o sea, si no va Mayra, se extraña...” (Entrevistado 2, 2008)

“...si no existen contrabajos, de veras no suena la orquesta. O sea, son el poder acá chido, ¿no? Lo que les da ese, ese 'bass boss', ¿no? Porque sí, sin ellos no suena igual, la verdad, o sea, lo de los violines te lo imaginas y equis ahí se pierde, ¿no? Jaaa, o sea, la verdad. Pero sí, lo de un contrabajo sí es, sí sientes que le falta ese grave. O sea, todavía una tuba, que también está dentro de la misma tesitura, no se necesita tanto, o sea, no es, no es lo mismo.” (Entrevistado 2, 2008)

“Si no hay oboe, afina la trompeta, si no hay trompeta, ya no sé cuál. Pero es por el sonido. Está toda la orquesta, y empieza a tocar el oboe y lo escuchas, aunque todos estén tocando. Es como un instrumento muy importante. Ése por las frecuencias, y la

trompeta por el sonido que da. Pero por eso así el oboe es como importante, ¿no? Y quien sabe de su importancia como instrumentista que toca oboe, así como que se la cree. Hay gente que, así como Aurora, que es así bien chida, ¿no? Así de 'ah, no me importa, equis, soy igual que los demás, soy un músico más'. Y eso está bien padre.”
(Entrevistado 2, 2008)

¿Qué hay más allá del escenario?

En el siguiente apartado abordaré las prácticas grupales y la interacción social de la orquesta con otros grupos. Especialmente uno de ellos, componente vital en el quehacer musical: el público.

2.1.2.8. Las otras miradas: el objeto “público” y las redes implicadas

Como lo comentamos anteriormente, hay grupos externos, más allá de los ejecutantes que se involucran directamente en el quehacer colectivo y en la identidad de la orquesta. El público es uno de ellos y es capaz de tener, por un lado, un papel protagónico, y al mismo tiempo desempeñar una función antagónica en la vida de los músicos. El público resulta ser el exogrupo más cercano y con el que más se relaciona e interactúa un grupo de músicos.

Ahora bien, es importante aclarar las distintas modalidades y definiciones que el concepto *público* ha adquirido. El público es indiscutiblemente una colectividad y en términos generales podría hablarse de un público asistente y otro no-asistente. Aunque dentro de estas categorías se ubican otras modalidades. Por un lado, se habla de un público (1) que comparte el escenario, tiempo y espacio físico con quienes ejecutan, a quienes atiende y escucha. Por otro lado, (2) hay también el público que escucha y vive la ejecución simultáneamente a pesar de no compartir espacio físico (a través de medios audiovisuales). También (3) están quienes viven el momento posterior a la ejecución (no mismo espacio ni mismo tiempo) a través de registros (grabaciones, etc.). Por último (4) también puede hablarse de un público en abstracto, un público no asistente, en ocasiones puramente espiritual; en este caso se trataría de una “dispersión de individuos, físicamente separados y entre los cuales existe una cohesión sólo mental”.(Tarde, 1901/1986, p. 42)

En la actualidad, la posibilidad de que un músico tenga un auditorio grande (un público)

es mucho mayor que en tiempos en donde no había medios de comunicación a larga distancia: la televisión, el radio, e incluso los artículos en periódicos, revistas, que forman parte de este juicio externo; una crítica que a veces se concretiza a nivel local, nacional o, en casos más profesionales, a niveles internacionales. “De la Revolución data el acontecimiento verdadero del periodismo y por consiguiente del público...” (Tarde, 1901/1986, p. 47) El auditorio, ya sea simultáneo, el que escucha al mismo tiempo que se toca y que comparte el tiempo exterior, o no simultáneo, crece cada vez más, y con él, la posibilidad de críticas y públicos de todo tipo. Para Tarde, ésta “es la era del público o de los públicos” (Tarde, 1901/1986, p. 49). Ahora la presencia de una cámara, como ejemplo, abre las puertas a un número indefinido de escuchas y observadores.

“...ya sé para dónde voltear cuando me filmen...”(Entrevistado 2, 2008)

“el *público* (...), está constituido por una multitud dispersa, en la que la influencia de las conciencias unas sobre otras se ha convertido en una acción a distancia, a distancias cada vez más grandes” (Tarde, 1901/1986, p. 421). Tarde (1901/1986) comenta que público, de cierta forma significa multitud, pero que esta característica no define por completo el concepto de público. Hay otras muchas más que lo complementan, sin embargo, la edad moderna, a partir de la invención de la imprenta, ha generado un tipo de público cada vez más distinto, que no cesa de crecer y cuya extensión es en nuestros tiempos totalmente indefinida.

Sólo para diferenciar rápidamente a un público de una multitud, podemos decir que es posible pertenecer simultáneamente a varios públicos, y siempre es el caso, mientras que solamente se puede pertenecer a una única multitud en cada momento. “...cada uno de nosotros forma parte o puede formar parte de varios públicos a la vez.” (Tarde, 1901/1986, p. 57) Tarde contempla al público en un sentido más amplio, más que un auditorio en un espacio determinado, y lo considera como una agrupación social de un orden superior que no se halla sometido a las variaciones del clima y del medio físico en general, sino que elige su objeto de atención y gusto. (Tarde, 1901/1986) En este caso, podríamos hablar de la existencia de un público específico de música clásica, más específicamente de música sinfónica y muy particularmente de orquestas juveniles; en este último caso se trataría de seguidores atentos al quehacer de las presentaciones y por lo general, este tipo de público está vinculado al entorno familiar de los ejecutantes. De

ahí que se hable de un tipo de público, de “nuestro” público, del público con características específicas que lo hacen ser único y parte de la Orquesta Juvenil de Tlalpan, aunque en cada presentación sean distintas personas las que asistan.

“...a ese público no lo puedes contar como a un público exigente, ¿no? Al [público] de Tlalpan. Es muy benevolente. Es como el público de las giras que estamos haciendo con la Filarmónica...”(Entrevistado 2, 2008)

“...el sábado tocamos en Puebla frente a un público que no era nuestro” (Hinojosa, 2008)

Entre el mismo auditorio (1) presente, existirán quienes sean un verdadero público y quienes sean sólo parte del conglomerado (*multitud*); estos últimos serían adherentes a medias y que no tienen esta característica de fidelidad que tiene un verdadero público (4). A este tipo de público Tarde lo llama *clientela flotante*, diferenciándola de la *clientela fija*. (Tarde, 1901/1986)

Viéndolo desde la connotación antagónica, es factible que dentro de este grupo pueda haber músicos. Aun así, son músicos que, al menos durante la situación de ejecución, no forman parte de la orquesta. Podríamos decir que el público en general se conforma por *no-ejecutantes* aun cuando dentro de él se encuentren algunos músicos, y aunque en su vida diaria haya otros *no-ejecutantes* que convivan con los miembros de la orquesta, los espectadores *no-ejecutantes* son quienes mayor influencia tienen y quienes desempeñan un papel fundamental y co-partícipe durante algunos ensayos y sobre todo, durante conciertos. Estos *no-ejecutantes* espectadores tendrán una función muy particular generada y delimitada por un espacio-tiempo, por un *escenario* particular llamado *concierto*.

- El intercambio de placeres y la retroalimentación entre músicos y público

Independientemente de que se hable de una relación profesional, es interesante conocer las definiciones de los ejecutantes acerca de su función y su deber respecto al grupo de *no-ejecutantes (público)*.

“Pues el público es, yo siento que es el que te escucha, ¿no? En todos los sentidos, es como, estás diciendo algo y te están escuchando y yo creo que ése ya es un público, si lo vemos desde un punto de vista más loco-chón. Pero pues yo creo que el público (...)

ya sabe que va a escuchar música y espera escuchar algo, algo a veces conocido, muy poco público quiere escuchar algo nuevo, eso es lo malo, y si lo escucha nuevo pues a veces les gusta y a veces no, depende ya de cada quien. Pero pues sí es el que te escucha y el que quiere escuchar y el que está ahí por algo, tan siquiera.”
(Entrevistado 1, 2008)

Existe un cuestionamiento común entre los músicos acerca de la relación con el público y el objetivo de tocar. En uno de los polos aparece el hecho de complacer al espectador y en el otro, tocar lo que la orquesta y/o el director quieran, abriendo la posibilidad de ofrecerle algo nuevo al público pero tomando el riesgo de que no sea de su agrado.

Al definir lo que el *músico/ejecutante* es (independientemente de la connotación profesional del término), se está contemplando también lo que el músico no es, característica que en muchas ocasiones coincide con la definición que se le da al concepto *público*. En el estudio de Howard Becker (1963/1971) los músicos en cuestión nombraban y etiquetaban al espectador - generalizándolo de sobre manera - con el nombre de *square*, que significa cuadrado. El grupo *square* congregaba a los extraños del grupo de músicos, a los marginales. Este término se refiere, en este caso, al tipo de persona que resulta ser lo opuesto de todo lo que es, o al menos de todo lo que el músico debiera ser, una expectativa, un componente moral, implicando toda una forma de ser, de sentir, de pensar, de actuar y de valorar su mundo y los objetos que en su mundo habitan.

En la misma descripción y concepción del músico que presentamos anteriormente, en las que se le adjudica un don que lo diferencia del resto de las personas, está implícita la concepción del no-músico, quien no tiene ningún derecho ni poder de controlar el quehacer de los primeros.

“...un extraño jamás podrá, por lo tanto, llegar a ser miembro del grupo.” (Becker, 1963/1971, p. 84)

Sin embargo, en el contexto de las orquestas juveniles, la concepción del ejecutante también puede vincularse con quien jamás haya estado en contacto con la música o con quien jamás la haya practicado. Por lo mismo, existen tres posibilidades. La primera es que el *extraño* no sea aquél que no posea las características de un músico, sino aquél que no forme parte del grupo por no cumplir con ciertos requisitos de conducta y no necesariamente musicales; al momento de las presentaciones será aquél que esté del

otro lado del escenario sin un instrumento en mano. La segunda alternativa es la noción que yacería entre aquéllos que se consideren músicos y que coincidiría con el caso planteado por Becker (1963/1971). La tercera posibilidad es que el *extraño* aparezca y forme parte del grupo. Entre los mismos miembros se hace este tipo de distinción y categorización en cuanto al nivel, conocimiento y compromiso con la música fuera del contexto orquestal. Aun así, los no-músicos participan en la orquesta y finalmente ejecutan, adoptando el papel de ejecutantes y contribuyendo al quehacer grupal.

La relación que se establece entre músicos – público y, por lo tanto, los conflictos implicados en ésta, están enmarcados por un patrón de códigos muy particular.

En el estudio de *Los Extraños* Becker (1963/1971) ubicó varios códigos de comportamiento entre el grupo de músicos. Uno de ellos utilizado en su relación con los *otros*, por ejemplo, nunca permitir que un *extraño* diga qué tocar o cómo tocarlo. Pero incluso este código se adoptaba también en y durante la interacción entre los mismos músicos, siendo prohibida cualquier crítica o presión hacia otro músico que estuviera tocando en ese momento. Es decir, entre este grupo de músicos encontró que no se permitía la influencia de un colega sobre el trabajo de otro, y por lo mismo era inconcebible que un *extraño* pudiera hacerlo.

En la Orquesta Juvenil de Tlalpan aparecieron también códigos y reglas particulares que rigieron el momento de ejecución durante ensayos y presentaciones.

A partir de la observación resultó claro que hay quienes tienen un cierto permiso de hacer correcciones durante la ejecución. Al haber niveles implicados e incluso maestros dentro del grupo, éstos tienen el permiso para hacer correcciones claras y notorias durante ensayos y sutiles durante las presentaciones. César, el maestro de violoncello es un ejemplo claro, quien avisa a sus alumnos si se pierden, señala las partituras para indicar el compás en el que van pero de forma muy sutil durante las presentaciones.

Los códigos utilizados reflejan una serie de actitudes, concepciones, definiciones y autodefiniciones del grupo de los músicos (ejecutantes). La actitud en el escenario estudiada por Becker, regida por normas culturales, se transforma en, al mismo tiempo que refleja, la creencia de que los músicos “son diferentes de y mejores que los otros tipos de personas y que en consecuencia no debieran someterse al control de los *extraños* en ningún aspecto de la vida, y particularmente en su actividad artística.”

(Becker, 1963/1971, p. 84)

“Te digo que los músicos son diferentes de las demás personas. Hablan en forma diferente, actúan en forma diferente, su aspecto es diferente. Simplemente no son como los demás. (...) El haber sido músico fue una cosa fantástica, nunca lo voy a lamentar. Así entiendo cosas que los cuadrados nunca van a entender.” (como se citó en Becker, 1963/1971, p. 84)

Independientemente de que se pretendiera o no encontrar esta misma caracterización y categorización tan rígidamente marcada del *músico* en la orquesta, este aspecto funcionó como punto de partida para indagar acerca de la perspectiva y de la forma de ver a las personas de su alrededor y al público, entre otros objetos de su mundo.

Becker (1963/1971) comenta que el músico, al sentirse diferenciado del resto de los *cuadrados* no se somete a la obligación de imitar el comportamiento convencional. Precisamente, partiendo de la idea de que nadie puede decirle cómo tocar, termina por extrapolar esta actitud a su vida cotidiana y considera que nadie puede decirle cómo hacer cualquier cosa. Este aspecto ya se abordó en la noción de *músico* y fue claro que sí aparece, en varias ocasiones, esta noción de *seres diferentes al resto, especiales*.

Además de un digno representante de un miembro externo al grupo, el público es una audiencia presente durante las presentaciones de la orquesta y juega un papel con cierto grado de protagonismo.

El público va a ser quien reciba intencionadamente lo comunicado por la orquesta. Por esto mismo, puede formar parte de la razón de ser de una orquesta, ya que si no se presentaran ante nadie, parte de su objetivo indudablemente no podría ser expresado ni manifestado del todo.

“Sin público no hay concierto...aunque sea uno.” (Entrevistado 1, 2008)

“Y como que la finalidad yo siento que es como comprometer a la gente para que escuche música, ¿no? Y pues también hacer lo que a ti te gusta realmente, porque estás tocando y no importa que haya dos personas o todo el mundo, pero estás tocando con el mismo esmero, ¿no? No necesita haber un buen de personas o los mejores del mundo para estar tocando bien, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

Según Becker (1963/1971) los músicos de su estudio contemplaban a los cuadrados excesivamente fáciles de complacer debido, básicamente, a su ignorancia y a su

incapacidad de entender lo que escuchaban.

“Al no entender nada de música, el <cuadrado> juzga la música de acuerdo con normas extrañas a los músicos y no respetadas por los mismos.” (Becker, 1963/1971, p. 87)

“Este último comentario nos revela que aun aquellas personas que intentan evitar ser <cuadrados> son consideradas como tales ya que siguen careciendo de la necesaria comprensión, que sólo un músico puede tener: <no entienden nada de nada>.” (Becker, 1963/1971, p. 88)

En la orquesta Juvenil de Tlalpan, apareció también, en repetidas ocasiones, la concepción del público como poco conocedor y fácil de complacer.

“De los concierto únicamente de la [orquesta] de Tlalpan, pues son familiares en sí o gente así que de repente va caminando por ahí y oye música y dice ‘ay, están tocando, vamos a ver’. Pero a veces es casi el mismo público que en los ensayos. De repente se va y como que se regresa y, o sea, ni tienen un respeto así por la música. Ni siquiera el lugar está hecho para eso, o sea, estamos a medio concierto y las de la clase de ballet van bajando, entonces sí está complicado. A menos que sea alguien que asista a todos los ensayos, la mayoría de las personas que tenemos de público en la Orquesta de Tlalpan no saben de música como tal, ni mucho menos conocen las obras, entonces pues les da igual. Tú le inventas ahí algo, se te olvidó la parte o te equivocaste pero la supiste arreglar bien, y pues ellos ‘wow’ [aplaudiendo], ‘qué chido’...” (Entrevistado 2, 2008)

“Ajá, y cualquier cosa así como ‘órale’. Tocas una nota bien aguda y ‘órale’. Sí, y no saben que está bien desafinada o que no la hiciste bien, pero pues más bien como que mucho público no se fija en eso. Más bien si tú pones cara de seguridad, si te estás equivocando van a creer que estás bien,” (Entrevistado 1, 2008)

“Pues sí, yo sí lo vería así, es bien facilote, ja, la mayoría del público sí es así (...) muchos no saben y a veces son familiares y pues estás viendo a tu hijita tocar ahí o lo que sea, y te aplauden porque te aplauden, ¿no? (...) Pero pues yo creo que el público en general no, no, no es muuuy conocedor, a veces ni los músicos, ja...” (Entrevistado 1, 2008)

“...porque pues luego ni saben quién está tocando, pero [dicen que] tocan bonito, ja...” (Entrevistado 1, 2008)

“Si te equivocas, a veces ni la gente se entera.” (Entrevistado 1, 2008)

“Sí, es muy chistoso porque realmente pues a ese público no lo puedes contar como a

un público exigente, ¿no? Al de Tlalpan. Es Muy benevolente. Sí, más bien ellos es de 'sonó bonito, sonó triste, sonó alegre', es como el público de las giras que estamos haciendo con la Filarmónica...”(Entrevistado 2, 2008)

“Es como que muy, muy, muy familiar. (...)Y eso se da también a nivel de la Filarmónica Juvenil, porque llenamos aquí la Silvestre Revueltas, pero la llenamos de papás y familia y de tíos. ¿El público? Más bien es muy condescendiente, son consentidores.” (Hinojosa, 2008)

En este caso, se etiquetó a un tipo de público y pareciera que no sólo se hacía presente en el escenario de Tlalpan, sino en otros contextos, actuando y reaccionando de mismas formas, con gustos en común y referentes colectivos.

“...una obra de Carlos Chávez, Tierra de Temporal, está bieeen padre y es la que mejor nos sale y está bien bonita pero el público nos sigue aplaudiendo más y se emociona y se para y todo con la de los Marineros Rusos, ¿no? Porque está así más energética y más padre. O sea, está más impresionante para un público que no sabe qué es lo que está escuchando, ¿no? Es como escuchar hablar mucho a alguien en alemán, pues no le entiendes pero te impresiona más que alguien que hable así poquito y quedito y no sabes en realidad qué están diciendo, ¿no?” (Entrevistado 2, 2008)

Además del desconocimiento del lenguaje musical y de las obras interpretadas, apareció el desconocimiento de los patrones y rituales orquestales a seguir.

“Luego se tocan todas las piezas, entre obra y obra se aplaude, entre movimiento y movimiento no, cosas así, ¿no? Y eso también mucha gente no lo sabe, ¿no? Escuchan un final y ya aplauden aunque sea la misma obra. (...) 'Todavía no acaba, espérense', (...) hay gente que aplaude. (...) Cuando piden otra es porque el solista va a tocar en sí solo, ¿no?, vaya la rebundancia, y no lo va a estar acompañando toda la orquesta, no repiten número que ya tocaron. [en las orquestas profesionales, lo que “debe” ser]. Yo creo que nada más en las juveniles hay como esa cierta informalidad de cierto punto, pero también respetable porque son familiares y quieren otra vez escuchar lo que les gustó, o lo conocido, cosas que salieron bien o que impactaron, cosas así, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

Durante las presentaciones aparecieron otros espectadores ocultos, otros jueces que evalúan: los mismos músicos autoevaluadores, los coejecutantes, además de los maestros y el director.

“Tú sabes hasta dónde llegas y qué hiciste mal y qué hiciste bien. Es como dicen muchos maestros: realmente el maestro eres tú mismo y eso es lo más importante, yo

creo. Saber qué hiciste bien y qué hiciste mal y analizarte tú y si la gente disfrutó, pues la neta qué buena onda y qué chido, pues para eso vas, ¿no? Y por eso gozas y disfrutas de la música.” (Entrevistado 1, 2008)

Como vimos en un principio, el objeto de la interpretación resulta ser, por un lado, el público y en este sentido se valora un público conocedor que critique constructivamente. Por otro lado, a quienes va dirigida la ejecución también son los mismos intérpretes.

“Pues a mí me gusta tocar para todos, ¿no? Pero pues también más para los que están bien atentos a lo que estás haciendo y también que te critiquen pero de buena forma, que te feliciten cuando se debe o que te digan realmente cuándo no tocaste chido o en qué te equivocaste o qué no sonó bien. Pero pues más bien para los que les interese. Muchas veces son amistades, conocidos o familiares. (...) yo estoy aprendiendo y lo quiero compartir, entonces si a ellos les interesa, pues qué chido. Pero para los que no te están haciendo caso y ya se están durmiendo, puss .para qué. Más bien está chido tocar para ellos pero pues más bien esa tocada es para los que están tocando, no para el público y pues también es disfrutable así, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

“¿Para quién toco? pues para la gen...pues es que... Pues primero por mí, ¿no? Pues porque a mí me gusta y quiero hacerlo bien. Y para la gente que va allá es como decirle que ‘este es mi trabajo y te lo estoy demostrando’ y (...) pues si lo quieres escuchar pues para eso estoy aquí. Si no lo quieres escuchar, pus qué bueno, ¿no? También para eso estoy, .jaaa. Pues se toca para toda la gente que va a escuchar, pues es para ellos, ¿no? Más que para los que están de paso, vieron y ya se quedaron, para los que están viendo, los que están escuchando así bieeen y no se están durmiendo. Yo creo que para ellos es más como el interés de tocar (...) y no nada más de tocar por tocar.” (Entrevistado 1, 2008)

Así como dentro de los grupos orquestales existen divisiones en subgrupos, vimos que por sus variadas características, el público puede también clasificarse en diversas categorías a partir de su conocimiento musical.

Becker (1963/1971), en su estudio, encontró una subdivisión del tipo de público posible: quienes son ignorantes y les gusta lo que sea porque no comprenden nada, o quienes pretenden saber y entender (amateurs) pero que de igual forma son rechazados por no pertenecer al bando de los *músicos profesionales*.

Podría esperarse que en este tipo de orquesta, por muchas de sus características, esta

clasificación no fuera tan rigurosa y despectiva, sin embargo, al haber algunos futuros músicos profesionales en el grupo, las concepciones ambivalentes hacia el público también se dieron. Por un lado, los espectadores son muy valorados porque finalmente son quienes los hacen *ser*, forman parte del espectáculo y del quehacer orquestal, y, sin embargo, en muchas ocasiones parecen no entender la complejidad del lenguaje musical de forma que se conforman con escuchar lo que sea.

“Sí es bien bonito recibir aplausos pero a veces es bien feo recibirlos cuando tú sabes que tocaste bien mal porque es como mentirte a ti mismo, ¿no? Es como que ‘ah, gracias por los aplausos PERO yo sé que pude dar más’ y eso es como que lo más feo yo creo. Y pues mucha gente es así, ¿no? de que escuchan algo bonito y ya te aplauden así, y pues por eso también está feo que no conozcan porque no pueden sentir eso.”
(Entrevistado 1, 2008)

¿Hasta qué punto resulta importante satisfacer al público?

La satisfacción del público puede verse como una forma de control externo. A partir de las observaciones de Becker (1963/1971) “el músico se ve a sí mismo como a un artista creador que debiera estar libre de todo control exterior, una persona diferente de y mejor que aquellos extraños a quienes llama <cuadrados>, que no entienden ni su música ni su modo de vida, y para quienes debe, sin embargo, tocar en una forma contraria a sus ideales profesionales.” (p. 89)

En una orquesta puede haber muchos factores de control tanto externos como internos. El público, evidentemente, es importante a considerar dentro del rubro del control externo, si se mira como grupo externo. Por otro lado, quienes pertenecen a una orquesta, deben seguir las instrucciones del director ya que es él quien decide el repertorio, otro factor de control externo que implica muchos otros controles y niveles institucionales. En muchas ocasiones el repertorio de las orquestas juveniles, debido a este carácter social y de convivencia con la comunidad, resulta ser de índole popular, es decir, música clásica popular como “La bella durmiente”, “Harry Potter”, “El Señor de los Anillos”, etc. o música clásica muy conocida como “Jesús Alegría de los Hombres”, etc. Esto, considerando siempre el criterio y el gusto del público. De ahí que el gusto del espectador y su satisfacción, manifestados por su actitud hacia la orquesta, sus aplausos y su aprobación, sean, indirectamente, un control externo a considerar en el repertorio a ejecutar. Al respecto, fue interesante conocer la opinión que tienen quienes integran la

orquesta juvenil de Tlalpan. Mencionaron que es algo positivo tocar ese tipo de piezas, lo que denota un interés porque el público sea complacido.

“Y Sanchís como que era más versátil. Que si teníamos un concierto didáctico pues tocábamos ‘Cri-Cri’, y ya nos platicaba de Cri-Cri. Y pues si nos tocaba tocar las piezas de, por ejemplo, de ‘Harry Potter’, arreglos de Harry Potter, del ‘Señor de los Anillos’ ...ehhh...pues piezas que ningún otra orquesta realmente tiene en su repertorio. (...) de repente sí había mucha variedad en su repertorio del maestro Sanchís, y música que pues a los jóvenes y a los niños nos moviera el tocar, nos emocionara. ‘Así hablaba Zaratustra’, ‘Romeo y Julieta’ que se tocaba con el maestro Sanchís, como ‘la Bella Durmiente’ (...) Y ahorita con Rodrigo, pues sí, yo quiero proponerle eso, que veamos también un poquito más de versatilidad en cuestión del gusto musical de la, pues sí, del tipo musical que sea. Como que a él lo veo como más enfocado, te digo, a lo clásico, y este, bueno, sería bueno porque pues salir un poquito de lo clásico pues es, aquí para los mexicanos, es muy emotivo, muy alegre.”
(Entrevistado 3, 2009)

Alguna vez durante mi estancia en la orquesta escuché que el director anunciaba que tocarían ‘Harry Potter’ argumentando que no era de sus favoritas pero que había que ponerla precisamente pensando en el gusto de los espectadores.

En la Orquesta de Tlalpan aparecieron dos razones por las que se ha elegido el repertorio. Una es la cuestión pedagógica, enseñanza y difusión: el gusto del director con la intención de enseñar a los mismos músicos - considerados aprendices - y al mismo tiempo mostrarle cosas diferentes al público, considerando que éste no acostumbra a atender a este tipo de eventos en los que se toca música clásica, aspecto que vuelve a colocar al público como poco conocedor. La otra cuestión es la complacencia del público al elegir un repertorio más conocido y popular.

“...yo creo que [se elige el repertorio] por el gusto de todos. Yo siento más por el gusto del director para enseñar a la orquesta. El público como que, en ese aspecto yo creo que no es tan [considerado], bueno, en algunos casos, ¿no? Así como en navidad y todo eso, pues sí es repertorio para el público, realmente, para que el público cante o no sé. [pero muchas veces] no eran muchas piezas muy conocidas para el público. Más bien era lo que el director sabía que nos podía ayudar, entonces pues realmente no era por el gusto del público, más bien era para enseñarnos más lo que ya habíamos aprendido.” (Entrevistado 1, 2008)

Por lo que pude observar, estas consideraciones se hicieron a partir de las características

que en ese momento se creía que el público tenía. Por lo general, en la orquesta se daban distintas modalidades de concierto y por lo mismo con distintos tipos de público. Durante mi estancia se hacían regularmente conciertos exclusivos de la orquesta de Tlalpan, otros en los que participaban otras orquestas, se realizó el encuentro de orquestas de la Ollin Yoliztli, encuentros de orquestas juveniles, presentaciones en delegaciones y espacios públicos y visitas a escuelas, entre otras modalidades.

“Es que también como que depende del concierto (...) porque a veces íbamos a un concierto en un kinder y pues sabía que los niños escuchaban eso y también era como plan con maña porque era también para atraerlos un poco a la música, como hacerles el interés y la espinilla de decir ‘órale, están tocando algo que yo he escuchado siempre en la tele’, ¿no? Entonces como que más bien es eso, porque pues también ponía haz de cuenta ‘Harry Potter’ y ‘El señor de los anillos’ pero también ponía piezas bien desconocidas para todo el público y para nosotros mismos. También era el gancho para el público para conocer otras cosas. Sí se fijaba en el público dependiendo del concierto, más bien. O había un concierto que decía ‘no pues este concierto lo vamos a hacer por el tiempo, ¿no? Desde 1800 hasta lo más reciente...’ Entonces ponía todo, desde música clásica, cuartetos, música de cámara y todo eso. Y lo ponía en el programa, era el orden del tiempo, las diferencias y todas esas cosas, como que más didáctico, más para aprender.” (Entrevistado 1, 2008)

“...el sábado tocamos en Puebla frente a un público que no era nuestro. Había dos o tres papás que siguieron a la orquesta hacia allá. Pero eran dos o tres, no más. El público era todo gente de Puebla, y nos fue muy bien. O sea, nos aplaudieron mucho. Y yo creo que sí la orquesta tiene buen nivel, suena bien, el repertorio es accesible, es un repertorio que genera aplausos y que provoca una reacción en cuanto al aspecto artístico, que es lo que va buscando el público.” (Hinojosa, 2008)

En general, por los comentarios y a partir de las entrevistas, considero que el repertorio y el hecho de complacer al público ha sido aceptado por la mayoría de los músicos. Sin embargo, hubo quienes no pensaron lo mismo.

<Recuerdo el comentario de una de las flautistas (Berenice), quien anteriormente pertenecía a la Orquesta Juvenil de la Delegación Magdalena Contreras. A pesar de considerar al maestro Zayas, director de esa orquesta, uno de los mejores directores, me comentó haberse salido de la orquesta debido a que “los ponía a tocar rumbas o mambos, y pues para tocar eso, yo no estoy en una orquesta”. Ella antes estudió en la Superior de Música, y en ese momento había ingresado a la Escuela Nacional de Música de la UNAM y al mismo tiempo al Centro Cultural Ollin Yoliztli. Recuerdo que

comentó que los viernes los dejaría intactos para seguir asistiendo a la orquesta.>¹

En este caso, resultó evidente y tuvo enorme influencia el *deber ser* del músico sinfónico y fue obvio el hecho de que las preferencias personales fueron más grandes que el interés por complacer a un *otro*, llámese público o director.

Para un músico comercial, una de las dos subdivisiones que hace Becker (1963/1971) - la otra siendo la de los músicos de jazz no comerciales -, el único fin de tocar este tipo de música pensando en el “cliente”, son las gratificaciones de un trabajo más constante y fijo, mayores ingresos, y prestigio por parte de quienes lo escuchan. En el caso de una orquesta juvenil, cuyos fines no son lucrativos, el objetivo, voluntario o no, de tocar un cierto tipo de música comercial, aunque siempre dentro del estilo clásico, puedo pensar que es totalmente por el prestigio y el placer que se le da al espectador.

“Nunca va a haber un trabajo que sea realmente bueno para un músico” (Becker, 1963/1971, p. 91)

Según todo lo comentado, pareciera que al público se le quiere aplaudiendo y a la vez sus aplausos son subestimados por considerarse conformistas y en muchas ocasiones no merecidos.

“Sí es bien bonito recibir aplausos, pero a veces es bien feo recibirlos cuando tú sabes que tocaste bien mal”. (Entrevistado 1, 2008)

<Recuerdo una experiencia en la que la orquesta tocó en el Zócalo capitalino en un evento para festejar el día del niño. La gente esperaba escuchar grupos populares y terminó por abuchear a la orquesta.>⁴

En ese momento, la orquesta se enfrentó con cierto público, este tipo de público particular que desde el otro lado no entiende “nada de nada” (Becker, 1963/1971, p. 88) y que por lo mismo resulta un antagonista y una amenaza, ya no su razón de ser.

Según mi experiencia, me atrevería a afirmar que, a pesar de todo y de cualquier tipo de concepción que se tenga de la audiencia, el placer del público finalmente termina por regir el quehacer orquestal, se vean o no implicados aspectos monetarios. En el caso de que el repertorio no sea del agrado de los ejecutantes, posiblemente, la

¹ Esta información es producto del trabajo de campo (notas y observación participante)

⁴ Esta información es producto del trabajo de campo (notas y observación participante)

razón por la que estén aceptando tocarlo, sea la satisfacción que el placer del *otro* – espectador, escucha - les brinda. “En una forma bastante poco coherente, el músico también quiere sentir que está llegando a su público y que él mismo está obteniendo algún placer de su trabajo, y esto también lo lleva a aflojar ante las exigencias del público.” (Becker, 1963/1971, pp. 91.92)

Uno de los músicos con los que Becker convivió, comentó lo siguiente:

“Disfruto mucho más tocando cuando hay alguien para quien tocar. Uno siente que no tiene mucho sentido el tocar si no hay nadie que te escuche. Al fin y al cabo, la música es para eso: para que la gente la escuche y obtenga algún placer. Es por eso que no me importa demasiado el tocar música barata. Si alguien la está disfrutando, entonces yo mismo saco algún gusto del asunto. Supongo que soy medio blando, pero me gusta hacer feliz a la gente de ese modo.”(como se citó en Becker, 1963/1971, p. 92)

“Ya salías y decías ah, qué chido, qué chido que vinieron y gracias, y vamos a tocar por ustedes ...”(Entrevistado 1, 2008)

En este sentido, el aplauso adquiere un valor importante en la relación y en la interacción entre el músico y el público.

“¿Sensación? Pues es algo bien chido, ¿no? Pues es bonito y a veces es feo porque a veces te aplauden cuando tú sabes que de plano no estás bien. Pero cuando es buen trabajo y te aplauden pues es alegría, ¿no? Es bonito porque sí, porque trabajo te costó y no nada más del toquín, del concierto, ¿no? Si no de semanas o de años atrás que te costó llegar a ese punto para que la gente lo aplauda, ¿no? Y te diga ‘órale, pues está bien’ o ‘tocaste bonito’, ¿no? O cosas así. Yo creo que sí es alegría, es entusiasmo y como que ánimo también. Si tocas bien y te aplauden como que dices ‘órale’, te da ánimos para seguir estudiando, y para tocar más difícil y pues dar lo mejor y pues siempre superarte, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008).

Podemos inferir que el aplauso puede ser significado por el músico de diversas formas. En muchas ocasiones llega a ser un termómetro evaluativo que, aunque pareciera externo por venir del espectador, resulta ser uno interno de y desde los propios músicos. Si el músico se autoevalúa positivamente, se alimenta y se retroalimenta del aplauso; si se evalúa negativamente, termina por “sufrir” el aplauso al no merecerlo. En otros casos, el aplauso ha resultado ser un consuelo o un incentivo.

“Si bien esta postura es un tanto extrema, la mayoría de los músicos lo sienten con

suficiente fuerza como para querer evitar la aversión activa del público.” (Becker, 1963/1971, p. 92)

Justamente esto fue lo que pasó el día en que la orquesta de Tlalpan se presentó en el Zócalo. La orquesta fue abucheada y este episodio se sufrió emocionalmente aunque racionalmente se justificara con la ignorancia del espectador. En este sentido, considero que hay un poder bastante fuerte en cualquier músico de querer gustar para también él mismo poder disfrutar. Es una interacción constante de placeres que a mi parecer resulta inevitable.

“Ay, es que eso es muy interesante. Está muy raro porque una vez estaba tocando así un ejercicio que no me gustaba así para nada y en la vida así me he sentido cómodo tocándolo y (...) el maestro me dijo: ‘pues qué importa que te sientas cómodo o no, aunque tú sientas que no está saliendo bien, te está saliendo bien y pues eso es lo importante, o sea, te van a escuchar los demás, el cómo te sientas tú al fin y al cabo no importa...’ Somos así como para entretenimiento de las personas, entonces en sí es cómo se sientan ellos, no tú. (...) Muchas veces puedo sentir así que me equivoque en algo o que a mí no me gustó cómo me salió esa parte, pero pues si a los demás les gusta pues mejor, ¿no? Que me aplaudan. Pero cuando así es muy obvio así que de veras lo tocas como no iba pues ahí sí, sí me siento como ‘chin’...”(Entrevistado 2, 2008)

A partir de este comentario, observaciones y vivencias, considero que en el momento en que el músico resignifica y le da sentido a su inconformidad / incomodidad y la acepta como un medio para generar placer en los otros, comienza a disfrutar, a gozar y a formar parte de ese placer colectivo.

“...son profesionales; pero, tienen que disfrutar lo que hacen. Y siempre antes de cada concierto decía: ‘bueno chicos, vamos a divertirnos’”(Entrevistado 3, 2009)

Se ha abordado el gusto del público como el de una entidad que emite un juicio. Sin embargo, las particularidades de este grupo también salieron a relucir. Sucedió algo interesante con la audiencia al momento de los conciertos. De pronto pareciera que los asistentes funcionaran como un oído general y colectivo, aunque siempre quepa la sospecha de que muchos de ellos no estén escuchando ni poniendo atención a la ejecución.

“Pero pues por ejemplo en pueblitos también bien animados y había un buen de gente y así en pueblitos donde tú pensabas que no escuchaban, pero bien atentos. Y en

cambio a veces cuando tocabas en una sala importante, muchos ni te pelaban, entonces, ¿quién sabe más? ¿A quién le interesa más? Entonces pues sí más bien cada público era bien diferente...”(Entrevistado 1, 2008)

Parte de la subestimación y del menosprecio hacia el espectador resultó ser precisamente esta sensación de no atender a lo que supuestamente a ellos va dirigido y que habla también de una incapacidad para entender el contenido completo de lo que se les está tratando de transmitir a partir de la ejecución. Esta misma característica ha puesto a los mismos músicos en riesgo de ser criticados injustamente.

“...el público generalmente siempre recuerda el principio o el final de las obras, ¿no? Lo que pase en medio, pues quién sabe. Sí, como los estudios ésos que dicen que tenemos retención igual a la de un pez: 7 segundos y ya, nos vamos a otra cosa. Entonces igual así en una persona o en una obra muy larga así como que están pajareando, y ya que siente que se acerca el final, ya le pone atención a la obra, entonces pues te acuerdas del principio y del final, entonces si te equivocas al principio, ya así, ‘qué chafa’, y con el final también...”(Entrevistado 2, 2008)

A pesar de que se hubiese contemplado al público como una entidad poco exigente, apareció recurrentemente y destacó una mirada sobre todas las demás. Esa mirada, la del conocedor, la del músico profesional, del que sabe, es generalmente la que el músico toma como referencia para exigirse más durante la ejecución. A veces esta mirada, como ya lo comentamos, se ha percibido entre los mismos ejecutantes y otras veces entre el público, literal y concretamente o de forma simbólica e implícita.

“...te regresa a la realidad. Que alguien de veras que sepa pues sí no te aplaude y dice ‘ah, pues se equivocó en tal parte ...’(...)

O sea, al principio pues sí me pasaba eso, pero pues entre más me sugestionaba así de ‘ése me está viendo’, porque a veces ni si quiera te están viendo a ti, ¿no? O sea, te pueden criticar y sabes que sí tienen la capacidad y el conocimiento para criticarte, pero pues a veces ni te está haciendo caso, o sea. Tú todo preocupado y él ni cuenta, ¿no? Y ya por lo mismo pues ya te equivocaste, ya de entrada, y entonces sí te hace caso, ya te voltea a ver.” (Entrevistado 2, 2008)

Aquí apareció el fantasma espectador, que más adelante se retomará y aparecerá como ese *otro generalizado* al que dirigimos nuestra interpretación.

“Pero hay algo quizá más importante: en el escenario el actor se presenta, bajo la máscara de un personaje, ante los personajes proyectados por otros actores; el público

constituye el tercer partícipe de la interacción, un partícipe fundamental, que sin embargo no estaría allí si la representación escénica fuese real. En la vida real, estos tres participantes se condensan en dos; el papel que desempeña un individuo se ajusta a los papeles representados por los otros individuos presentes, y sin embargo estos también constituyen el público.” Goffman (2004, p. 11)

Por eso hablamos de esta situación no como una simple analogía de la vida cotidiana, como si lo escénico no fuese parte de la cotidianidad; la escena es en sí misma parte de lo real. El público se dispersa tanto en el actor público formal (sentado en butacas y escuchando) y en los mismos ejecutantes, directores, maestros, etc.

- La barrera ejecutante-espectador como forma de convivencia

Reiteremos el hecho de que el público forma parte del escenario de ejecución. Es el oído principal al que va dirigida la ejecución conjunta. Todos los instrumentistas forman también parte de este oído gigantesco, sin embargo el público es quien cumple principal o al menos más tangible y oficialmente esta función. La orquesta funcionando como boca y el público como oído, aunque separados por una franja sutil que resulta a veces muy marcada y evidente en el espacio físico.

Los músicos están en el escenario formando una media luna. Esta media luna se complementa con el público en las butacas. Se pretende cerrar un círculo con y en armonía, tanto física como metafóricamente; a veces se logra, otras no. Pero así como cada instrumento tiene su lugar oficial en la orquesta con respecto a la posición del director, el público también lo tiene, siempre a espaldas de este conductor discreto y evidente a la vez. El público está *del otro lado*. Hay normas de aislamiento que *deben* seguirse.

Puede hablarse de una *hostilidad* tradicional por parte del músico convertida en una norma social de la interacción durante la ejecución, antes e incluso después de la misma. Becker (1963/1971) lo interpreta como una especie de protección de modo que no se tengan que sacrificar las normas artísticas del músico para complacer al espectador, una protección contra la interferencia del público de <cuadrados> , es decir, de la sociedad convencional. En su estudio encontró que estas pautas de aislamiento y autosegregación se expresan tanto en su situación de trabajo (conciertos, ensayos, etcétera), como en el

intercambio social cotidiano con la comunidad.

Trátase del grupo ejecutante profesional o no profesional, las normas de segregación tradicionales están más que presentes al momento de ejecutar en público. La barrera a veces está físicamente expuesta y muy visible (escenarios muy marcados), y otras veces se forma automáticamente de improviso, con ayuda de la orquesta y con la colaboración del público que cumple su misión. El director forma parte de esta barrera imaginaria y muy visible. Da la espalda y crea una especie de punto límite y de cierre entre los instrumentistas. Es un punto de referencia para lograr coordinación, cooperación y simultaneidad entre ellos y al mismo tiempo un punto simbólico para evitar la interacción de miradas con el público (imaginando que funcione como los números de piso en un elevador). El público mira a los actores orquestales, siendo éste su papel, escuchar con oídos y ojos, pero ellos nunca lo miran a él. Hay veces que devuelve la mirada por cortesía al escuchar aplausos, pero éste resulta el único momento permitido para mirar hacia quien retroalimenta. Sin embargo, incluso entonces, el cruce de miradas se evita; únicamente se pretende mirar, se voltea la cabeza pero sin que los ojos coincidan en un mismo punto. Se voltea y se mira al *público* como ente, como entidad, nunca a una persona que sólo es una pequeña parte de él y que puede resultar amenazadora, provocando nervios y tensión.

Por otro lado está la plataforma que se vuelve una barrera física que impide también esta interacción directa; se vuelve casi imposible escuchar lo que las personas del público platican y obviamente resulta impensable platicar con ellas. ¿Por qué esta necesidad de separación? Según Becker (1963/1971), el músico profesional considera al público como algo peligroso que puede interferir en su ejecución. Una vez más es evidente esta doble cara, siendo, por un lado, parte del objetivo, y por otro, un factor amenazante por no pertenecer a su media luna. Como bien se dijo, si las barreras no están establecidas físicamente en principio, se improvisan para lograr la segregación. Hay varios comentarios al respecto que confirman esta intención explícitamente. Durante la observación participante de Becker (se dieron los siguientes comentarios:

“Otra cosa que tienen los casamientos, hermano, es que estás directamente en el piso, en el medio de toda la gente. No podés escaparte de ellos. Es diferente si tocás en un baile o en un bar. En un salón de baile estás en el escenario, donde no te pueden alcanzar. Lo mismo pasa en una whiskería, que estás detrás del bar. Pero en un casamiento, hermano, estás justo en el medio de todos.” (como se citó en Becker,

1963/1971, p. 93)

“Yo quise mover el piano de modo que los muchachos pudieran pararse delante del mismo y estar cerca del público, pero Jerry dijo, medio en broma: ‘No, hermano, tengo que tener algo que me proteja de los cuadrados.’” (como se citó en Becker, 1963/1971, p. 93)

Esta evitación de contacto y de miradas no solamente se da al momento de estar en el escenario. Muchas veces cuando termina el concierto o el evento y los músicos deben pasar junto o caminar entre el público, continúan evitando este encuentro de miradas.

Siguiendo en la misma línea de una auto-concepción superior del músico que se ve a sí mismo como a una persona diferente de y mejor que los demás, podemos remitirnos a la imagen del músico clásico profesional como antecedente. Esta imagen viene de aquel estereotipo del músico tocando para las familias burguesas y durante mucho tiempo se ha relacionado con una posición privilegiada, de alto status educativo, sociocultural (el económico siempre ha estado en una ambivalencia). Creo que este estereotipo, aunque se contradiga y no se cumpla en muchos de los casos, sigue conservándose. Sigue habiendo la creencia de que la música clásica es *de y para gente educada, culta y letrada*. Independientemente de las creencias y estereotipos, es una realidad que contar con un instrumento sigue siendo un privilegio - la mayoría son muy costosos -, y utilizarlo para tocar música clásica, nos coloca en un sector muy pequeño, *exquisito* y poco común de la sociedad. Esto se vincula perfectamente y puede de cierta forma justificar esta separación espacial entre ejecutantes y audiencia. Aunque muchos de los miembros de la orquesta no paguen por su instrumento o no tengan afirmada esta imagen del músico clásico estereotípica y ni se consideren a sí mismos *músicos profesionales*, simplemente el estar sobre un escenario los coloca en alto, con una perspectiva distinta y superior a la del espectador.

“Me sentía como que sabía demasiado. De algún modo vi, o sentí, que todos mis amigos del barrio eran realmente cuadrados y estúpidos. (...)

Cuando te sentís allá arriba en la tarima, te sentís tan diferente de los demás. (...)
Quiero decir, que ves tantas cosas y llegás a tener una visión tan amplia de la vida que la persona común no tiene.”(como se citó en Becker, 1963/1971, p. 95)

Entre los músicos de la orquesta de Tlalpan también apareció el escenario como un lugar especial.

“Como que sí me llegaron los nervios y toda la cosa, pero cuando subí, ya como que se me quitaron.” (Entrevistado 1, 2008)

Desde mi experiencia, tomando mis palabras y mi sentir como uno más de los casos, simplemente cargar un instrumento lleva a sentirse diferente, especial. Ir por la calle con un instrumento en mano es colocarse y disponerse a ser colocado en un sector particular de la sociedad, no alguien cualquiera. Estar uniformado en un concierto te distingue de los demás. Estar en un escenario evidencia este estatus. Esta sensación dependerá mucho del contexto cultural en el que cada uno se desenvuelva.

“Pues la actitud es, a veces se suben y ya se creen mucho, y es un poco prepotente...Hasta cierto punto es así como que: “a ver, a ver tú!!” (gritando), así como que sí es un poco agresiva. (...) Pero yo creo que sí, muchas actitudes son bien prepotentes-. Como que dicen, ahora yo soy la buena y todos son bien chafas, ¿no? Sí, se suben y te ven con otros ojos.” (Entrevistado 1, 2008)

Sin embargo, en el caso de las orquestas juveniles, al ser el público uno conformado por amigos y familiares, estas normas de escenario no se respetaron del todo. Constantemente se vio gente del público saludando a alguien de la orquesta, agitando brazos para que los vieran, acercándose al escenario para decir algo, y lo mismo sucedió entre los músicos, habiendo quienes inmediatamente buscaban a los suyos para sonreírles o hacerles algún gesto.

“...yo me siento mucho más cómodo estando ahí desde el principio, porque cuando estás afuera y llegas, o a veces cuando estás esperando a alguien, así vas y estás viendo a ver dónde está. En cambio si estás sentado ahí desde antes pues ya lo ves y ah ya, ya está ahí, entonces ya se para dónde voltear cuando me filmen, ¿no?” (Entrevistado 2, 2008)

Esta puesta en alto e idolatría hacia los músicos se hizo evidente por la actitud de los espectadores. Al acercarse hacia el escenario a saludar, se percibió en ellos un orgullo por conocer al ‘artista’. El público es, sin duda, quien alimenta todas estas representaciones sociales y connotaciones de la imagen del músico.

“...para el público dicen ‘toca música clásica, ya es alguien, ya es alguien en la vida’. Como lo ven tocando música clásica pues ya lo ven con más respeto, por verlos de traje, ya, dicen ‘oh, ya es alguien...’”(Entrevistado 1, 2008)

En el caso de esta orquesta juvenil, fueron dos aspectos los que jugaron al mismo

tiempo. Por un lado, la representación estereotípica del músico clásico. Por otro lado, la particularidad de una orquesta juvenil, un factor que distingue a la orquesta de otras a nivel profesional: las características de sus miembros, su edad, su corta trayectoria. Hay otros criterios, además de la admiración y simpatía *tradicionales* por los ejecutantes.

“[el público] Son consentidores. Sí, pero, este, pero tampoco se puede negar que el ver a unos jóvenes, chiquitos, ¿no?, que dan esa sensación de ternura, de desprotección, con sus instrumentitos tocando, genera muchísima simpatía en el público.” (Hinojosa, 2008)

El lenguaje musical ha jugado también un papel importante en la autosegregación, sobre todo al momento de la ejecución. La orquesta ha compartido un lenguaje entre sus miembros y con el director, con nadie más. A veces parecería ser un lenguaje secreto utilizado para que nadie más entienda lo que pasa. Esta comunicación poco común es lo que ha creado la magia al momento de una ejecución. Sin saber cómo, el grupo se pone de acuerdo para comenzar al mismo tiempo, para bajar de volumen al mismo tiempo, para terminar y concluir al mismo tiempo. Esto durante una interpretación a modo de concierto. Durante los ensayos, como ya lo comentamos en el apartado del director, el lenguaje, además de gestual y mímico, también es verbal y en ocasiones técnico. El director usa terminología musical que muchos de los niños y jóvenes ya entienden y que a veces son traducidos a un lenguaje cotidiano para que los más pequeños o principiantes puedan comprender.

Por otro lado, el lenguaje coloquial (verbal, corporal y gestual) particular de la orquesta también existe. Quienes están inmersos en el medio musical hablan constantemente de *tocadas* y de *huesos*, o incluso usan lenguaje musical inserto en situaciones de su vida cotidiana.

Muchos de quienes participaban en la orquesta coincidían en formas de hablar, formas de vestir, etc., sobre todo quienes eran músicos de jazz, cumplían con una imagen recurrente, llevando el pelo largo, amarrado en cola de caballo, vistiendo informalmente, usando jeans y tenis, nunca camisas de vestir, salvo que vinieran de algún concierto.

“A pesar de todo, me alegro de largar este trabajo. Estoy harto de andar con músicos. Hay tanto macaneo de rituales y ceremonias. Ellos tienen que hablar un idioma

especial, vestirse en forma diferente y usar anteojos diferentes. Esto simplemente no quiere decir una mierda más que <somos diferentes>.” (como se citó en Becker, 1963/1971, p. 96)

Además de un lenguaje y formas de expresión en común, un grupo comparte obstáculos y conflictos que incluso lo pueden llevar a la creación lazos más fuertes, tanto con quienes componen su círculo más íntimo, como con quienes se involucran en su acción de maneras indirectas.

- Red familiar...más allá de los músicos y del público, pero a partir de todos ellos

Además de la acción social, Mead contempla las complejas redes en las que ésta está inmersa como componentes distintivos de una sociedad. Las interconexiones de la acción se pueden ver como una red en la que participan distintas personas con distintos actos a varios niveles (como se citó en Blumer, 1969/1982). De ahí que la red que un grupo construye externamente entre otros grupos y elementos, además de la dada entre sus miembros, resulte sustantiva y constitutiva. Tal vez estas relaciones en red no sean tan claramente visibles, pero su influencia y participación resultan fundamentales. Todo grupo tiene alrededor una red colectiva conformada a partir de distintas redes de cada uno de sus individuos.

Bien mencionó Blumer (1969/1982) que cada individuo llega a un grupo con una historia y trayectoria de vida propias que influirán también en la acción colectiva y en su conformación. De ahí que las redes personales sean parte de la colectividad orquestal. Entre éstas podemos identificar a los siguientes actores:

- los familiares: familia nuclear (padres, madres, hermanos) y familia extensa
- amigos (escuela, universidad, vecinos, etc.)
- conocidos

Cada una de estas redes individuales se entrelazará con las redes que los demás traen consigo, tejiendo así una nueva red particular, la red orquestal. Un buen ejemplo de su entrelazamiento es la entidad *público* de la cual forman parte tanto desconocidos, como familiares, amigos, vecinos, etc. Aunque la influencia de estas redes no sea únicamente en forma de audiencia.

Evidentemente la familia ha tenido un lugar sumamente importante, si no es que un

lugar protagónico en la vida del grupo de la Orquesta Juvenil de Tlalpan. Además de ser, por lo regular, una mayoría en la audiencia y los espectadores más fieles, ha determinado en muchos casos, la trayectoria musical de quienes ejecutan.

En primer lugar, no es sino gracias a las madres, padres o tutores de los integrantes que ellos puedan participar en la agrupación. La mayoría de ellos aún no son mayores de edad y requieren de la autorización y el permiso para formar parte del conjunto, para comprometerse con el préstamo del instrumento, para asistir a clases y ensayos y para asistir a conciertos. Además de funcionar como aval y de dar la autorización para la participación de los jóvenes y niños, la familia se evidenció como el público más fiel y protagonista, principalmente las madres y los padres, aunque otros familiares también estuvieron presentes en las distintas presentaciones. Es aquí donde la red orquestal comienza a tener su impacto en otros ámbitos. La familia se ha congregado para asistir a los conciertos, como apoyo y como público que escucha, disfruta y avala. En este sentido, la familia se ha convertido en una estructura básica que ha dado lugar a la conformación del grupo orquestal.

“Y sí hay, este, gente de la comunidad que viene de fuera, que pasa por ahí, que entra, que le llama la atención, pero yo diría que en los conciertos de las orquestas es minoritario. Es como que muy, muy, muy familiar. Y eso se da también a nivel de la Filarmónica Juvenil. Porque llenamos aquí la Silvestre Revueltas, pero la llenamos de papás y familia y de tíos. (...) Y ya después el círculo más amplio, ya sería el público general que no tiene ningún vínculo directo con la orquesta. Pero no son la mayoría del público de la orquesta. Son parte de esa familia y esa comunidad que es la orquesta, ¿no?” (Hinojosa, 2008)

Becker, en su estudio, habla del papel de la familia de la siguiente manera: “La familia del individuo tiene una gran influencia sobre su elección ocupacional, a través de su poder de apadrinar y auxiliar al principiante en la carrera que ha elegido. Hall, en su análisis de las primeras etapas de la carrera médica, en 1948 señala que: En la mayoría de los casos la familia o los amigos desempeñaron un papel importante, al prever la línea de carrera y reforzar los intentos del candidato. Esto último lo lograban alentándolo, ayudándolo a establecer las rutinas adecuadas, disponiendo la necesaria tranquilidad y aislamiento, reprimiendo conductas anómalas, y definiendo las recompensas cotidianas.” (Hall, como se citó en Becker, 1963/1971, p. 108)

Si bien no todos los miembros de la orquesta juvenil tienen como objetivo tomar la

música como estudio y profesión, este apoyo recibido o no por parte de los padres y otros familiares, resulta de gran relevancia.

En términos generales me aventuro a afirmar que la familia, en el caso de una orquesta juvenil, ha resultado por lo general un apoyo y una ayuda incondicional, al menos en un principio, para formar parte del grupo, y, por lo mismo, se ha convertido en un factor determinante en cuanto a la continuidad y seriedad con que el o la ejecutante haya tomado el hábito musical. A partir de las entrevistas se pudo vislumbrar lo que más adelante, fuera del ámbito meramente orquestal, pudiera suceder; algo que no se descarta es que la función de los familiares cercanos se transforme y opere como un obstáculo para este propósito. Esto lo menciono por lo que cotidianamente se cree y que Becker (1963/1971) comenta en su estudio, acerca de lo habitual que resulta que los padres del músico no lo auxilien de este modo durante el desarrollo de su carrera, dando como ejemplo los siguientes comentarios de algunos músicos:

“(...) la mayoría de los tipos tienen un lío terrible con sus padres por meterse en el negocio de la música”. (como se citó en Becker, 1963/1971, p. 108)

“Sabés, todo el mundo pensó que era algo terrible cuando decidí dedicarme a la música...Me acuerdo cuando me recibí en la escuela secundaria un jueves y me fui del pueblo por un trabajo el lunes. Mis padres estaban discutiendo conmigo, y también todos mis parientes; realmente me hicieron pasar un mal momento...Ese tío mío se largó con todo con que era una vida irregular y que nunca iba a poder casarme y todo lo demás (como se citó en Becker, 1963/1971, p. 108)

Como ya se ha mencionado, muchos de los integrantes de la orquesta que integran las orquestas únicamente participan semanalmente y como un pasatiempo más que como un posible estilo de vida. Sin embargo, el núcleo base de la orquesta ha manifestado aspirar a ser músico profesional, por lo que se indagó acerca de la postura de sus familiares, es decir, si sus familias apoyaban o no esta moción.

Aparecieron dos posibilidades. Una en la que se apoya a los futuros músicos porque los mismos familiares comparten el quehacer musical profesionalmente. Muchos de ellos coincidieron en tener músicos en su familia.

“Y pues mi familia, todos son músicos, entonces no tenía problemas con eso...”(Entrevistado 2, 2008)

“...más que nada entré porque me empezó a interesar un buen el jazz y mi tío también tocaba jazz. Me empezó a interesar, empecé a estudiar música con mi hermano a tocar guitarra. Mis papás me decían ‘ve con tu tío que tiene discos’ y me empecé a acercarme a él y me empecé a interesar y una amiga, Mayra, me dijo que prestaban instrumentos en las orquestas y por ella fuimos y me prestaron el contrabajo, en mi caso.” (Entrevistado 1, 2008)

“Llegué ahí porque cuando yo era más pequeña, estudié con mi hermana mayor violín. Bueno, ahí mi mamá nos llevaba mucho a las clases de violín. (...)Entonces, bueno, yo crecí, crecimos siempre, bueno, aparte del apoyo de mi mamá, siempre teníamos el apoyo de mi papá. Él siempre pues nos enseñaba en el piano y nosotras siempre lo seguíamos imitándolo, entonces ahí fue, con el piano, primero, y después también (...) nos presumían mucho con el violín. Bueno, entonces, de toda esta cuestión de la música, en mi caso, viene desde muy familiar. Mi papá siempre nos ponían música culta, o bueno, que se conoce como música clásica y bueno, entonces crecimos mucho en este ambiente en casa de muchos valores hacia la música, hacia la cultura musical...”(Entrevistado 3, 2009)

Pero también hay algunos padres y familiares que no son músicos profesionales y, según la visión de los entrevistados, es poco probable que comprendieran la naturaleza del vínculo que sus hijos establecen con la música. En este sentido resultaría posible la creación de malentendidos y desacuerdos que surgieran de esta situación.

“El problema más bien sí fue alguna vez con la última [novia] que tuve. No era nada de la música, de hecho al principio era así como que, con su familia: ‘ay, ¿y qué vas a estudiar, a qué te vas a dedicar?, ¿qué estás estudiando?’ – ‘Pues música’ – ‘¡No, una carrera de a de veras!’” (Entrevistado 2, 2008)

“Ja, pues al principio [mis papás] no querían, de plano. Sí veían, también con mi tío que tenía problemas de alcoholismo y eso, pues mucho menos. Porque mi mamá vio todo ese proceso, desde ir a fiestas de jam y eso hasta ir a las granjas con mi tío, entonces de ahí me dijeron ‘no, músico no...’ Pero pues ya poco a poco lo fueron entendiendo y ahora pues sí les agrada, hasta van a conciertos y toda la cosa. Como que sí apoyan.” (Entrevistado 1, 2008)

En un extremo, la orquesta pareciera funcionar como un simple entretenimiento:

“...los muy chiquitos que la mayoría así como que, bueno, son así como que los papás los quieren meter, les daría lo mismo si fueran a ballet, o a gimnasia, karate, natación, basketball, football, o a la música, ¿no?” (Entrevistado 2, 2008).

En el otro extremo, en quienes ya hayan decidido dedicarse a la música, la orquesta podría funcionar como un apoyo más para estos fines. En un tercer plano, que considero el más importante e impactante, se evidenció un punto intermedio y poco definido en el que la orquesta puede fungir como trampolín y detonante para comenzar este gusto por la música de forma que se empieza a considerar como un posible estilo de vida.

“O sea, aunque hayas acabado diez carreras juntas, si no has tocado en ninguna orquesta, no has tenido de veras ese acercamiento con la música de a de veras, lo que de veras tienes que hacer, no lo que está en los libros; entonces sí es así como muy importante la formación, para el músico de veras profesional, y más la de Tlalpan, que de veras sí enseña a los que están ahí, ¿no?” (Entrevistado 2, 2008)

El caso de una de las integrantes de la orquesta fue un claro ejemplo de la subestimación y la concepción negativa hacia la profesionalización de la música. En alguna plática informal, alguno de sus compañeros comentó que su padre no estaba de acuerdo con que ella se dedicara profesionalmente a la música. A pesar de eso, ella siguió tocando y actualmente contempla dedicarse a ella.

Considero que, a partir de estas visiones, la música mostró una doble cara. Mientras fuera un pasatiempo y una herramienta más de entretenimiento y habilidad en los jóvenes, se concibió como algo privilegiado y benéfico para ellos, pero al momento en que tomara un papel protagónico y alejara a los muchachos de otros intereses profesionales, no dejaba de ser digno, pero sí podría convertirse en un conflicto, en una amenaza en cuanto a cuestiones laborales, principalmente por vincularse a una inminente inestabilidad económica. Evidentemente se confirmó la prevalencia de esta idea, esta creencia de que *como músico te mueres de hambre*, más si el sector artístico y cultural en nuestro país está tan abandonado y tomado en cuenta con tan poca seriedad desde la misma institución gubernamental.

2.2. Acción conjunta y ejecución musical conjunta

2.2.1. ¿Cómo se genera la acción conjunta orquestal y quiénes participan en ella?

Pudimos observar que durante una ejecución musical pueden darse relaciones sociales que a simple vista no se perciben, pero que son inevitables y se dan constantemente. Sin embargo, la relación de principal interés para este estudio, aunque evidentemente no la

única, es la relación que se establece entre coejecutantes, entre músicos ejecutando una misma pieza en conjunto al mismo tiempo y en un mismo espacio. Esta relación, entendida como acciones esenciales y características de la vida del grupo, se expandirá hacia quienes estén presentes en el escenario, es decir, al director, a los oyentes y a todo tipo de público presente. En este caso puede retomarse la definición de Max Weber, según la cual una relación social es “la conducta de una pluralidad de personas que, de acuerdo con su sentido subjetivo, están interesadas unas en otras y se orientan en virtud de este hecho”(Weber, 1922/1964, p. 35). Esto se aplica tanto en la relación que se da entre intermediario (ejecutante) y oyente, como en la que se da entre varios ejecutantes tocando al mismo tiempo (coejecutantes). Estos últimos tienen la particularidad de que su actuación se produce en un mismo tiempo exterior y en un mismo espacio. En este espacio se dan relaciones sociales a muchos niveles. La acción de cada ejecutante es orientada, no sólo por el pensamiento del compositor y por su relación con el público, sino también por las experiencias de sus coejecutantes, mismas que se dan tanto en un tiempo exterior como en uno interior.

Retomando la idea de que toda acción conjunta, aun cuando se trate de una forma de acción social perfectamente conocida por todos los participantes, implica que cada caso se forme de nuevo (Blumer, 1969/1982). La orquesta, por lo que pude observar, ha llegado a ser una práctica cotidiana e incluso rutinaria, y, sin embargo, sigue formándose una y otra vez.

Aunque estos fenómenos se den en muchos escenarios orquestales y musicales, lo aquí expuesto parte de la experiencia directa y vivida en la Orquesta Juvenil de Tlalpan, lo que en ella sucedió durante el periodo de observación y lo que se suele experimentar durante una ejecución conjunta. Esta es una de las descripciones hechas durante mi estancia:

<Cada ejecutante tiene delante suyo una partitura, pero únicamente la parte de la obra correspondiente a su instrumento, la parte que el compositor asignó a cada instrumento para que se tradujera en sonido. Sin embargo, no basta con que cada ejecutante toque su parte, sino que debe estar al pendiente y tomar en cuenta lo que el otro estará ejecutando de manera simultánea. Ambos toman en cuenta las instrucciones del compositor plasmadas en el papel, así como las instrucciones que el director gestual o verbalmente da durante los ensayos previos. Aún se haya practicado veinte veces la misma pieza, la atención, la anticipación e interpretación vuelven a formarse una y otra

vez. Además de interpretar un ejecutante (“x”) su parte, debe anticipar cómo el otro (“y”) interpretará la suya (la parte del Otro, “y”), y a la vez, anticipar las anticipaciones del Otro (“y”) sobre su propia ejecución (la ejecución de “x”). Todo lo que cada uno hace, sus gestos, movimientos de brazos, de cabeza, de pies, expresiones corporales y faciales de todo tipo, algunas por demás sutiles pero ciertamente perceptibles, pese a que no tienen una intención comunicativa, sí van a ser tomadas en cuenta por el Otro, funcionando como referencia e influyendo en su actuación. En términos del interaccionismo simbólico, las actividades del Otro van a ser interpretadas como indicaciones de lo que éste va a hacer y por lo mismo, como sugerencias o incluso como especie de órdenes. Durante una ejecución en conjunto, la libertad de interpretar lo que el compositor propuso, depende y está de cierta forma limitada por la libertad del Otro. Cada uno debe prever, escuchando al Otro, los cambios y giros que la interpretación de éste puedan dar, de manera que todos deben estar atentos, dispuestos y listos para fungir como seguidores o como conductores, según la necesidad y las circunstancias. En este momento de fusión, todos los participantes comparten la durée (el tiempo interior) y al mismo tiempo y de forma inmediata, en un presente vívido, la corriente de conciencia del Otro. Esto debido a que este tipo de ejecución se da en una situación y en una relación verdadera cara a cara, en la que se comparte un sector de tiempo, interior y exteriormente, y uno de espacio. Todas las actividades de la ejecución, todos estos movimientos y gestos de los que hablamos anteriormente, se perciben de forma inmediata y se insertan en el mundo exterior, visible y evidente para todos, y, por ende, se efectúan en un tiempo exterior, mensurable mediante un metrónomo o la batuta del director. Estos recursos del mundo visible pueden ser utilizados en caso de que se interrumpa el flujo del tiempo interior y funcionan como correctivos de sucesos disruptivos. Hay veces en que es necesario salirse al tiempo exterior para volver a recuperar la cohesión dentro del tiempo interior.>¹

“...pero pues un chelista, normalmente ese tipo de instrumentos son los que se pierden, porque están viendo así la partitura [hacia abajo] y si el instrumento base, porque siempre hay uno que lleva el ritmo principal y con el que los demás se acoplan, (...) si ése se atrasa, toda la orquesta se atrasa. (...) Hay otros que nada más voltean a ver al director y entonces así como que caen siempre al primer tiempo bien (...) pues así como que se mantiene más el tiempo.(...) Cuando me doy cuenta que algunos van atrás o adelante, empiezo a tocar como más fuerte, ¿no? , a marcar casi así [movimiento con todo el cuerpo] el tiempo ...”(Entrevistado 2, 2008)

2.2.2. Comunicación y estructura de interacción en la acción o ejecución conjunta

¹ Esta información es producto del trabajo de campo (notas y observación participante)

Hablando de la situación de ejecución conjunta, llámese ensayo o concierto, las relaciones que se dan cara a cara, literalmente hablando, se pueden dar únicamente entre pocos coejecutantes. Al momento de haber más ejecutantes, uno de ellos tendrá que tomar el mando, ubicándose en un lugar estratégico para lograr el contacto inmediato con cada uno de los participantes y de esta forma establecer un vínculo y un contacto indirecto entre todo el colectivo. En otros casos, un <no instrumentista>, sin negarle su papel de ejecutante, toma el papel de director y conduce la ejecución, no sin dejar de ser influido y conducido también por los demás. El director asume un papel de líder y de intermediario entre cada uno de los ejecutantes, aunque esto no implica que al momento de la ejecución, lo que hagan y la manera en que interpreten los músicos, no influya en la forma de conducir del éste. Independientemente de sus formas e intenciones de expresión, su presencia es ya un factor de influencia en la ejecución y en la dirección de la obra. Los ademanes, gestos, expresiones faciales y corporales son producto de una especie de traducción de los hechos musicales que el director experimenta en un tiempo interior y, por lo mismo, cargado de un componente emocional fuerte. Mediante estos ademanes el director reemplaza, para cada miembro de la orquesta o del conjunto, la captación inmediata de las actividades expresivas de todos los intérpretes y coejecutantes. (Schutz, 1964/2003)

Aunque la orquesta sea el grupo de individuos que ejecuta, no quiere decir que no haya influencias externas que participen en la acción conjunta. Un ejemplo claro, evidente y ya mencionado es el grupo *público*. La he llamado influencia externa por el hecho de surgir de un grupo diferenciado del grupo orquesta, como lo describimos anteriormente. Sin embargo, durante una presentación y durante cualquier concierto, el público forma parte del escenario y de la situación, influyendo de manera considerable en las acciones del director, de cada ejecutante y de la orquesta en general, y por lo tanto, formando parte de la acción/ejecución conjunta, introduciéndose en ocasiones en este tiempo interior compartido.

2.2.3. Orquestando: ejecutantes y público en escena como parte de la acción conjunta.

Anteriormente nos concentramos en el concepto de *público* visto como un grupo y exogrupo a la vez, diferenciado y segregado de la orquesta por medio de barreras de lenguajes y códigos compartidos y fungiendo como una especie de control externo

sobre sus criterios y sobre su ejecución. Por otro lado también mencionamos las distintas modalidades de público que pueden identificarse alrededor de una ejecución musical. Sin embargo, lo que ahora más nos interesa, es abordar esta parte acerca del público como audiencia, como espectador, y sobre todo, como parte de una acción desarrollada en un escenario particular, como parte de una acción conjunta.

A partir de lo experimentado me atrevo a decir que durante una ejecución existe una adaptación entre el *público* y el *actor* (orquesta, ejecutante, intérpretes, etc.). El público escoge a la orquesta en una única ocasión o cotidianamente mientras la orquesta responde y considera al público; es decir, se da una mutua adaptación. El público asiste, persigue, aplaude. La orquesta escoge un repertorio especial para su público al que a veces llega a conocer bien y al que muchas veces no puede evitar, ya que éste también la busca. Pueden ser públicos distintos, y de ahí que la adaptación a veces tenga que darse en el preciso instante en que suben al escenario y se miran unos a otros. Éste resulta ser el arte de la improvisación de la interacción. Habrá quienes, por ejemplo, funcionen como público por cuestiones circunstanciales o de azar, sin tener una fidelidad o una voluntad de serlo. Esto puede resultar un riesgo, una amenaza grande y puede generar inseguridad e incomodidad en ambos lados. Un claro ejemplo fue el concierto en el Zócalo capitalino, cuando el público en cuestión no era el acostumbrado y esperaba escuchar otro tipo de música. En este caso no pudo darse esta adaptación y emergió un conflicto, un obstáculo en su interacción: ninguno cumplía las expectativas del otro.

“Después de todo, el público no es nada más que una especie de clientela comercial, pero una especie muy particular que tiende a eclipsar el género” (Tarde, 1901/1986, p. 53).

La idea de público como clientela ya la había desarrollado Becker en 1963/1971. La actividad que desempeñe cualquier especie de clientela, y que la hace ser, logra que se establezca un mismo mundo y un rango similar entre los *clientes*, identificándose afinidades que refuerzan y acentúan lazos sociales establecidos. Un determinado público o una audiencia, por lo general, resulta tener, a grandes rasgos, cierta homogeneidad, aunque también haya evidentes diferencias entre sus miembros. Sin embargo, al momento de distribuirse en las butacas, parecieran disolverse estas diferencias; es en ese momento cuando el *público* nace como entidad y parece tener una

sola mirada y una sola respiración. A pesar de que sus miembros estén delimitados por butacas, posiblemente pensando cada uno en asuntos que no conciernen al concierto, sí comparten un espacio y existe entre ellos una relación, una cohesión mental y afectiva que los hace ser parte de un solo público, con una función única y definida hasta cierto punto.

La noción abstracta de un público ausente expuesta en párrafos anteriores, siempre ha estado y estará independientemente de los medios de comunicación existentes; la mirada del otro la comenzamos a sentir desde que nacemos. En cualquier etapa de la vida de un ser humano, es decir, de la vida en sociedad, nunca deja de estar presente y nunca dejamos de sentir la *acción* de la mirada de los demás, expresada en cualquiera de nuestros actos, en cualquier actitud o gesto, influyendo, modificando y reiterando nuestras ideas, nuestras creencias, nuestras representaciones sociales en construcción, afectando en nuestros juicios y en cualquier línea de acción que queramos dibujar y/o concretar. Es entonces cuando la mirada ya no está sólo en los *otros*, de pronto está en nosotros mismos; sigue siendo la de ellos pero está en nuestro cuerpo, mente y espíritu. Nos impresionamos incluso por el pensamiento de la mirada del otro, esta posibilidad que aunque no se concrete existe y se vuelve real, ya que termina por definir cualquier línea que tracemos, desde nuestras intenciones hasta nuestros actos ya concretados, ya sea espontánea o planificadamente. Es indudable que existe esta “idea de que nosotros somos objeto de la atención de personas que están alejadas de nosotros.” (Tarde, 1901/1986, p. 46)

En términos dramaturgicos, el público en un concierto se representaría a sí mismo. Literalmente mira, escucha, atiende, juzga, y está ahí, presente. Además de representar a sus propias extensiones, es sólo una pequeña parte, visible y concreta, de ese mundo, de esa multitud abstracta que cada vez crece más, pero que sigue siendo un solo *público*, exclusivo, con pertenencia y con características auténticas. Este público es al que Tarde (1901/1986) llama “agrupación puramente abstracta y, sin embargo, tan real”, una “multitud espiritualizada, elevada” (p. 46), que a través de una sugestividad ideal logra contagiarse sin contacto.

Desde mi experiencia puedo afirmar que existe un fenómeno de absorción cuando tocamos ante un público. Durante una ejecución uno trata de enajenarse lo más que pueda para tocar igual de bien como cuando tocamos a solas, para dejar los nervios y la

presión a un lado. Uno quiere, de cierta forma, aparentar estar a solas cuando está rodeado de gente, rodeado de un auditorio listo para escuchar, y, por lo tanto, listo para juzgar y criticar. Paradójicamente tal vez sea éste el momento en que mejor tocamos para nosotros mismos, también porque el acto se desprende de una cohesión y una fusión energética afectiva y colectiva. Mientras que en el caso contrario, cuando estamos solos, siempre existe la presencia de un *alguien* escucha, atendiendo aún sin estar presente. Siempre tocamos para otro, para un *otro* generalizado (el fantasma espectador que se mencionó antes), aun cuando sabemos que no hay nadie en la sala. Siempre terminamos por imaginar un público que juzga imaginariamente y que sin lugar a dudas influye en la manera de ejecutar de cualquier músico, en su forma de vivir, de sentir y de interpretar.

Éste resulta un buen ejemplo de autointeracción. Adoptar el papel del *otro*, del que escucha, y posar su mirada sobre nuestros ojos y de esta forma juzgarnos a través de este *otro* incluso en su ausencia física.

Al nivel “concreto” de público, es decir, refiriéndome al auditorio presente, existe un contacto visual, espacial, auditivo y se da de igual manera este contagio; cuando hay un aplauso hay muchos, cuando alguien tose, todos tosen, cuando alguien grita otros gritan y entonces uno los calla, y otros muchos callan; cuando alguien decide levantarse para expresar su admiración y satisfacción, parece dirigir a los demás que poco a poco se van levantando hasta que la sala entera está de pie, aunque hay veces que el contagio es menor y sólo afecta a un pequeño sector del teatro. Aunque la orden como tal no surja desde el escenario, el deseo y voluntad de aprobación como parte del ritual se dan por sobreentendidos; el contagio comienza generado por la energía emanada desde el escenario y se replica y reproduce en cada uno de los asientos.

“...creo que la orquesta genera mucha simpatía, en un público externo también porque de alguna manera perciben la juventud de los muchachos, perciben la entrega de ellos en tocar, perciben un interés en ellos genuino de hacer música y en vivirla. No están ahí trabajando por una quincena o por un sueldo, están haciéndolo porque les gusta y porque forma parte de su alimento espiritual y eso se contagia, ¿no? Y genera simpatía porque, de alguna manera, a un nivel inconsciente, están siendo testigos de un espectáculo familiar, del resultado de un trabajo en equipo. Y eso, instintivamente, genera simpatía en el público también, porque todos somos gregarios, somos humanos, ¿no? Y todos aprobamos ese tipo de esfuerzos, de alguna manera.” (Hinojosa, 2008)

Como en cualquier tipo de relación, creo que en la relación entre músicos y público resulta muy claro este deseo que se nutre del deseo del *otro*, de los otros. Una ejecución conjunta con una audiencia participante resulta ser “lazos de diversos individuos que consisten en reflejarse mutuamente, en confundirse por su semejanzas innatas o adquiridas en una *unión* potente y simple (...), en una comunión de ideas y de pasiones que dejan, por otra parte, libre juego a sus diferencias individuales”. (Tarde, 1901/1986, pp. 59-60) Ejecutantes y no ejecutantes, de cierta forma poseen “...un objetivo común, [que] les conmueve y los pone en marcha juntos.” (Tarde, 1901/1986, p. 61)

Mencionamos anteriormente que una acción conjunta implica un proceso de comunicación y que en caso de existir malentendidos en las indicaciones, la acción puede verse bloqueada. En cualquier práctica social hay un cierto orden social del que formarán parte el surgimiento de conflictos y la manera de confrontarlos y solucionarlos. El mismo rompimiento de las reglas, los sucesos disruptivos y sus prácticas defensivas forman parte de este orden.

Naturalmente, en el proceso de elaboración de la ejecución conjunta, como en cualquier acción conjunta, es inminente que se presenten situaciones o eventualidades no programadas o desconocidas que impliquen y exijan algún tipo de acción conjunta nunca antes experimentada por quienes la llevan a cabo, de modo que tengan que encontrar la manera de ensamblar sus actos de una forma distinta a la acostumbrada. Estos sucesos disruptivos bien pueden generar confusión, pero a partir de otras estrategias, se puede llegar al resultado deseado. Habrá otras ocasiones en que la acción se vea tan afectada que sea derrumbada por completo y los objetivos se pierdan del todo. Pero serán estos intentos de salvar la situación y el denominador común lo que le dé más cuerpo y sentido al acto conjunto. Todos y cada uno de los que celebran el momento participarán en este intento colectivo de orquestar: ejecutantes, espectadores, directores, profesores, público, familia, amigos, coordinadores, etc.

Enfocándonos a la ejecución musical y a la comunicación dada entre quienes están tocando, aparecieron varias estrategias para que pudiera darse este momento de acción conjunta, solucionando aquellos sucesos que pudieran estar obstaculizando y claramente afectando, en el sentido amplio de la palabra, el propósito y el fin colectivos.

Esto ha sucedido a nivel de ejecución musical y no únicamente a nivel de los ejecutantes, sino desde el mismo director.

“Sí, sí, pues también ahí en la Sinfónica, en la Juvenil, en la grande, hay unos directores que ni caso hacen a lo que están escuchando, ¿no? Sólo están como que pensando en lo que va y dirigiéndolo más rápido y cantándolo según ellos, pero a veces la melodía va más lenta o cosas así, ¿no? (...)

Pues yo creo que ahí es como ...saber hasta cierto punto qué director es y pues también más bien guiarte por el director y también depende pues qué instrumentistas son, ¿no? Porque pues si todos van siguiendo bien al director, pues no hay problema alguno, pero si la melodía se empieza a atrasar y el director va en otro rollo, pues más bien quitar al que está haciendo la melodía..jaaa...”(Entrevistado 1, 2008)

Quienes son considerados dentro de la categoría social “los buenos”, “los avanzados”, “los que tocan chido” resultan un recurso y una referencia para el ensamblaje de las partes. Esto no quiere decir que los referentes siempre sean los mismos. Todos los participantes han jugado roles que han ido modificándose a partir de diversos factores: su historia en la música, su trayectoria en la orquesta, o simplemente se han colocado ahí a partir de una mirada ligada a la perspectiva de los *otros*, a la interacción con los *otros*.

“...si tocan bien chido, pues te agarras de ellos, ¿no? Pero si tocan menos, pues tienes que jalarlos...”(Entrevistado 1, 2008)

En caso de que algunos se pierdan durante la ejecución (en cuanto a tiempos, compases, etc.), naturalmente el director va a desempeñar un papel importantísimo. Nunca debe dejar de apoyar a quienes todavía siguen la línea correcta; o en caso de que todos caigan en el error (atrasarse, adelantarse, correr, etc), el director será quien tenga la labor de reparar el daño adaptándose a la ejecución de los demás (para no evidenciar el error) o bien, indicando muy obviamente los tiempos para que todos se regulen. Los solistas y el *concertino* también son un factor clave para la reparación de daños y el reestablecimiento del orden.

“ ...si el director está haciendo un buen trabajo, pues realmente seguirte con el director y todos se deben de pegar a él, como que el director tiene que dar las entradas y eso más claras y guiar a la melodía, ¿no? Pero también hacerle caso al director...es mucho eso. Como que a veces guiar la melodía el director o a veces la melodía suena sola y tiene que guiar a los demás...Pero pues yo siento que más bien el problema sería de los instrumentistas, más que del director, si el director está bien...”(Entrevistado 1, 2008)

Mientras los demás sigan la ejecución, apoyándose unos a otros, de alguna forma podrán corregir e impedir que se venga abajo la interacción musical. Entre los mismos ejecutantes se van implementando correctivos, no necesariamente sanciones, pero sí medidas para reestablecer el orden y reparar “daños” en caso de haberlos.

Si bien hay figuras que sostienen y que fungen como guías, hay un aspecto invisible, un *pegamento* que involucra a todos y cada uno de quienes están interpretando (desde su historia personal) y a partir del cual se empieza a generar una historia en común.

“Como que somos una orquesta. Bueno, yo lo veía así, como que era más de todos que de una persona. Entonces sí, como que ya estaba sonando bien, más o menos, y pues ya estábamos como acoplados entre nosotros...”(Entrevistado 1, 2008)

El juego entre lo individual, lo grupal, lo social, puede observarse claramente en este acto colectivo.

“En el aspecto de lo clásico, es también saber estar tocando lo tuyo pero también estar escuchando a los demás siempre, estás tocando lo tuyo, pero estás escuchando la melodía o estás escuchando pues toda la armonía que se hace. Y eso también está bien chido, es como lo más sencillo pero lo más complicado también, yo lo veo así, como lo más sencillo porque a veces tocan puras fundamentales y ahí se acabó tu trabajo, ¿no? Pero lo más complicado porque es saber acompañar chido y matizar bien chido.”
(Entrevistado 1, 2008)

El mensaje musical resulta ser uno a partir de las interpretaciones individuales. Si bien hay momentos protagónicos en que un instrumento se escucha más, su actuación y particularidad no se da si no a partir de su lazo con la experiencia e interpretación colectiva. Este acoplamiento y *pegamento* a partir de la escucha y del respeto, resultan la estrategia para el logro del objetivo común.

“...todos respetamos las líneas de todos. (...) respetar la línea y escuchar a todos (...) Entonces realmente cuando estás tocando pues ya se pierde, se pierde todo, (...) Y escuchas más bien lo que es la flauta y no piensas en que es Diana, o en que es Berenice. Escuchas una flauta que está sonando y que tienes que escucharla, que no la puedes tapar porque pues tú eres el acompañamiento.” (Entrevistado 1, 2008)

“No sólo protagoniza el instrumento. Incluso la misma pieza va guiando. [Debe de ser algo] importante para ti más que para nadie y poder sentir y expresar lo que la pieza

pide ...”(Entrevistado 1, 2008)

“...además a ti te sirve [escuchar] lo que están haciendo. Tanto en el fraseo y esas cosas que es como bien importante, entenderlas en la melodía para saber cómo vas a acompañar. O hacerlas tú en la melodía para saber en qué atmósfera se meten esas pequeñas cosas, ¿no?” (Entrevistado 1, 2008)

Las soluciones surgen de la comunicación exclusiva entre los músicos. Los mensajes deben darse mientras está llevándose a cabo la ejecución, la cual no puede verse interrumpida y en la que la palabra oral como tal no cabe o no resulta un recurso para avisar que algo está mal.

Entre los sucesos dados aparecieron los siguientes obstáculos:

“... hay muchos que ven la partitura nada más, entonces mientras así como que escuchan a los otros, es como tienen el tiempo, porque nunca están viendo al director; ¿no? Entonces, están viendo la música, y están tan concentrados, que ellos pueden estar adelantando, pero pues no se van a dar cuenta porque están muy metidos en la música, ¿no? O hay otros que nada más voltean a ver al director y entonces así como que caen siempre al primer tiempo bien pero todas las otras notas que tengan en medio, pues quién sabe, ¿no? Pero pues así como que se mantiene más el tiempo.” (Entrevistado 2, 2008)

Las estrategias grupales surgieron de iniciativas y “armas” individuales que intentaron recuperar la armonía colectiva.

“Entonces a este nivel, si no hay alguien que sea así como el líder de la sección, - no el líder el que está hasta adelante, sino al que de veras le salen las cosas, - o sea yo, mi recurso con los metales lo que hago es que, cuando me doy cuenta que algunos van atrás o adelante, empiezo a tocar como más fuerte, ¿no? Así, y a marcar casi así [movimiento con todo el cuerpo] el tiempo. O sea, si van adelante, lo hago tantito más lento de lo que en realidad es y así como que ya se atrasan un poco, ¿no? Así como que más o menos van a tempo, pero sí es muy difícil que se resuelvan solitas esas cosas ¿no? Más bien es trabajo en sí del director (...) El tiempo, aunque lo estén llevando mal, a fuerza lo tienes que seguir, ¿no? Sí, a fuerza lo tienes que seguir; aunque no leas muy bien la música, si te la orejeas y te la aprendes y todo, aunque no estés viendo al director; ya sabes qué es lo que sigue, qué instrumento sigue y entonces yaa, ya sabes dónde entrar, ¿no?” (Entrevistado 2, 2008)

“...practicar cada parte y te dice: ‘mira, despuecito de tal cosa ya entras’, o ‘hacer tal

cosa y fíjate y aquí tienes que escuchar a tal instrumento y aquí tienes que ver tal cosa', entonces eso te da ya todas las armas para ya no necesitar ver tanto al director ...”(Entrevistado 2, 2008)

“Pues yo creo que más bien como verlo bien feo, jaa. No, como que más bien, darle las entradas o ver al que se está equivocando y como expresar en movimiento lo que debe hacer; ¿no? Por ejemplo, ir más lento, como que atrasarlo a él y como, ajá, señalarlo y casi casi dirigirlo sólo a él. (...) O si se va atrasando, así como que más energía, o si es más fuerte, pues los mismos directores te piden, ¿no? Pero yo creo que más bien es eso, ¿no? Como que los directores sí tienen que estar viendo, y tienen que conocer la pieza por lo mismo, porque saben qué pasa cuando alguien se atrasa y tienen que estar como guiándolos. O también con el acompañamiento puede ser lo mismo, ¿no? Y tiene que expresar también sentimiento del director; hasta cierto punto, para que la orquesta también vaya en el sentido que debe de ir; y todos juntos, y no cada quien por su lado...”(Entrevistado 1, 2008)

Además, en muchas ocasiones, se han dado y se darán equivocaciones propias y recursos implementados para salvar la situación, individual y grupalmente.

“...en un concierto, si te equivocas, a veces ni la gente se entera, ¿no? Entonces, tratar de equivocarse lo menos posible, ¿no? Pero pues siempre pasan cositas así de distracciones leves o lo que sea o cosas así...”(Entrevistado 1, 2008)

“...me está saliendo mal y no me importa, yo sigo tocando ...” (Entrevistado 2, 2008)

“Entonces pues ya llegaron unos solos y también así como que pues yo bien divertido, como que la neta así como que, hasta se me olvidó que estaba ahí, ¿no? Y pues yo estaba así como que ya bien quitado de la pena, bien desafinado y toda la cosa, pero yo estaba así como que con la cara bien segura, y hasta me acuerdo (...) para terminar el solo, toqué una cuerda que no era, que no la estaba pisando, entonces como cuatro compases toqué cosas que así como 'trssusrurusi' porque no eran las notas que estaba pisando, entonces ya de repente nomás como que terminé y así me reí, me reí de lo que yo estaba haciendo y ya todos aplaudieron bien chido. Así como que chale, más bien he visto que eso es lo que más, [funciona] No tanto así de 'ay voy a tocar bien bonito y bien perfecto' sino que nooo, más bien es dejarse llevar...”(Entrevistado 1, 2008)

En este sentido, pareciera que, contradictoriamente al ideal de la música clásica orquestal, la intención de la perfección no resulta parte de una estrategia a seguir. Jugar y disfrutar el mismo error resultaría más benéfico para salvar la situación disruptiva, utilizando el humor como recurso.

Además de los correctivos hacia los otros y hacia uno mismo, hay una corrección colectiva que se crea a partir de la intuición, nada clara pero muy *lógica* subjetivamente hablando.

“Pues más bien yo creo que escucharnos entre todos, ¿no? A veces como que escuchar a la mayoría. Si la mayoría va bien, el que se esté equivocando tiene que escuchar a los demás, ¿no? También como dicen: si están desafinados todos, pues guiarse más en los bajos, y muchas personas lo hacen, ¿no? Saxofonistas, trombonistas, todos, están escuchando, primero lo grave y luego lo agudo. Sí, como bien loco pero bien interesante. Porque todos dirían ‘yo estoy escuchando la melodía y me voy guiando por ella’, pero no. Realmente lo que están escuchando primero son los bajos, para afinarse y hacer como la armonía y todos esos aspectos y la melodía pues solita suena, ¿no? Ya está escrita, ya está bonita, y ya, solito suena. Y equivocarse, pues más bien como que hacer algunos gestos (...) hacer algunos gestos con el cuerpo, diría así como que el que está al lado suyo, pues hacerle señas con el cuerpo, como que sutiles o con la música, con acentos o cosas así para que sí sienta el pulso y esas cosas, ¿no? Y no que nada más esté viajándose bien chido, sino que vaya con todos.” (Entrevistado 1, 2008)

El éxito de la orquestación y su estrategia es el resultado de un sentir colectivo, de un tiempo interno compartido y un tiempo externo sincronizado.

“Una orquesta es una comunidad que tiene por carácter esencial y exclusiva, ella sola tiene esa característica de que es la única comunidad que se constituye con el objetivo esencial de concertarse entre sí. Por tanto, el que hace práctica orquestal hace la práctica del equipo, la práctica del grupo que se reconoce.” (Abreu, como se citó en Arvelo, 2004, min. 11:14 - 11:52)

REFLEXIONES FINALES

Una amplia gama de objetos se ubicó a lo largo del recorrido: orquesta, director, música, instrumentos, público, éxito, músicos, conciertos, ensayos. Cada uno de ellos forma parte de una situación única y particular en la que se fusionan unos con otros logrando un verdadero orquestamiento independiente de espacio y tiempo. Un concierto implica ensayos previos, en los que interactúa un grupo de personas (orquesta), mismas que traen consigo experiencias previas, significados y concepciones, redes familiares e institucionales, aceptación y juicio de una comunidad. A partir de una variedad y diversidad de historias personales, éstas se recrean, se encuentran e intersectan en la situación que los vincula. Esto sucede teniendo la enorme responsabilidad y afecto hacia un instrumento con el que entabla una relación. Un instrumento logra ser tocado y escuchado por muchos y no dice nada si no es en función de sus demás copartícipes: instrumentos e instrumentistas, directores y maestros, público asistente y ojos que miran desde el recuerdo y lo imaginario. “Cada uno de nuestros días, hacemos gestos rituales, nos movemos al ritmo de cadencias externas personales, cultivamos nuestras memorias, planeamos a futuro. Y todos los demás hacen lo mismo (...) todo lo que es importante para la vida social se desarrolla dentro de esta red de minutos, de tiempos y espacios, gestos y relaciones. Es a partir de esta red que se crea el sentido de lo que estamos haciendo y en ella yacen aquellas energías que desatan eventos sensoriales. (emocionales y afectivos).” (Melucci, 1996 como se citó en Denora, 2001, p. 1)

Es éste el verdadero fenómeno *orquesta* y no únicamente una simple agrupación de personas tocando instrumentos; un fenómeno que, partiendo de una experiencia individual, deviene una experiencia social y colectiva y al mismo tiempo un fenómeno que, partiendo de una experiencia colectiva y social, deviene una experiencia individual cargada de este componente social.

Después de un recorrido por los significados de la orquesta y de sus objetos a partir de los actores implicados, podemos decir que, en términos generales, quienes hablan de la práctica orquestal se refirieron a ella como inmersa en una atmósfera, como fruto de un entendimiento del fraseo, de la intención, del poder sentir y expresar, de escuchar, de un intercambio de señas sutiles, gestos, acentos musicales, de una armonización, de un viaje, del seguimiento y la conducción de guías particulares como un director, un

músico, una melodía o una pieza. Inevitablemente las definiciones y narraciones remitieron a una experiencia espiritual y afectiva.

En los miembros de la orquesta apareció una dificultad para definir el concepto música y la experiencia que a partir de ella vivieron. Así mismo y, reiterando esta afectividad implicada, a lo largo de su narrativa aparecieron sinnúmero de enunciados, expresiones, descripciones y palabras referentes a lo emocional, al enojo, a la tristeza, a la melancolía, a la confusión, a lo indescriptible, a una emoción no existente ni verbalizable, a la felicidad, a la inspiración, la música como medio de compartir sentimientos, el movimiento corporal como forma de inspiración y transmisión de emoción, al sentimiento en comunidad como vínculo y aglutinación de la acción colectiva.

Ubicando las prácticas rituales de la orquesta, tanto en ensayos como conciertos en los que el formato de presentación y de encuentro con el público pareció ser el de una orquesta profesional, fue notorio el juego que se dio entre lo formal y lo informal; tomando como referencia lo profesional se exigieron estas normas pero también se adaptaron a la ocasión, en la que las informalidades se convirtieron en formas protocolarias y frecuentes. Se rompieron las barreras con el espectador, hubo aplausos cuando no debía haber, se tomaron fotografías, videos, hubo saludos y conversaciones entre ejecutantes y espectadores, etc.

La idea de lo profesional y la categoría de músico fluctuaron entre el estatus y autoconcepción actual y el imaginario a futuro. El grupo como tal se ubicó claramente entre uno no-profesional aunque las individualidades se proyectaron hacia una profesionalización futura y el hecho de autodenominarse músicos no tocó nunca el hecho de tener o no una carrera profesional. Si bien se habló de los músicos profesionales como aquéllos (personajes ajenos) que estudiaron y se dedicaron a eso laboralmente, la categoría de músico se auto-adjudicó por el simple hecho de ejercer la práctica, independientemente del escenario en cuestión, y, como se comentó anteriormente, el término de lo profesional fue más allá de una asociación con la práctica laboral, ubicándose en el plano actitudinal, formativo y una esfera que al ya estar siendo visualizada y proyectada, forma parte de su identidad.

En el discurso de los entrevistados se identificó una visión estereotipada de este grupo social; se habló de locura, de ser alguien diferente, de la vida bohemia implicada, de una hipocresía en cuanto a querer aparentar formalidad cuando tras bambalinas no hay más que fiesta, diversión e incluso se mencionaron drogas (alcohol principalmente); los entrevistados, en este sentido, no se colocaron dentro de estos estereotipos, para ellos no del todo positivos, aunque sí en la manera de concebirse como personas distintas o distintivas, especiales, afortunadas y privilegiadas por tener la práctica musical inserta en su vida cotidiana.

Con este privilegio se vincula el gozo como parte fundamental del quehacer musical. Tanto el placer y el disfrute de la práctica logran fungir como un pago simbólico a pesar de no haber remuneración económica. Este placer, indudablemente se vincula en todos los casos con el placer del espectador y la satisfacción del mismo, a pesar de la subestimación que se tiene del público, englobado en un personaje poco conocedor, poco exigente y demasiado fácil de complacer.

Además de un digno representante de un miembro externo al grupo, el público resultó una audiencia presente durante las presentaciones de la orquesta y jugó un papel protagónico. Las concepciones ambivalentes hacia el público se evidenciaron. Por un lado, los espectadores son muy valorados porque finalmente son quienes los hacen *ser*, son quienes reciben intencionadamente lo comunicado por la orquesta, forman parte del espectáculo y del quehacer orquestal, y, sin embargo, en muchas ocasiones parecen no entender la complejidad del lenguaje musical de forma que se conforman con escuchar “lo que sea”.

En este caso, se etiquetó a un tipo de público y pareciera que no sólo se hacía presente en el escenario de Tlalpan, sino en otros contextos, actuando y reaccionando de mismas formas, con gustos en común y referentes colectivos. Además del desconocimiento del lenguaje musical y de las obras interpretadas, apareció el desconocimiento de los patrones y rituales orquestales a seguir.

Fue muy evidente el valor que se le dio a un público conocedor que critique constructivamente, sin embargo, a pesar de todo y de cualquier tipo de concepción que se tenga de la audiencia, el placer del público finalmente terminó por regir el quehacer orquestal, se vieran o no implicados aspectos monetarios. “En una forma bastante poco

coherente, el músico también quiere sentir que está llegando a su público y que él mismo está obteniendo algún placer de su trabajo, y esto también lo lleva a aflojar ante las exigencias del público.” (Becker, 1963/1971, pp. 91-92)

En este sentido, el aplauso adquirió un valor importante en la relación y en la interacción entre el músico y el público.

“Sí es bien bonito recibir aplausos pero a veces es bien feo recibirlos cuando tú sabes que tocaste bien mal porque es como mentirte a ti mismo” (Entrevistado 1)

Podemos inferir que el aplauso pudo ser significado por el músico de diversas formas. En muchas ocasiones llegó a ser un termómetro evaluativo que, aunque pareciera externo por venir del espectador, resultó ser uno interno de y desde los propios músicos. Si el músico se autoevalúa positivamente, se alimenta y se retroalimenta del aplauso; si se evalúa negativamente, termina por sufrir el aplauso al no merecerlo. En otros casos, el aplauso ha resultado ser un consuelo o un incentivo.

“Si bien esta postura es un tanto extrema, la mayoría de los músicos lo sienten con suficiente fuerza como para querer evitar la aversión activa del público.” (Becker, 1963/1971, p. 92)

En cuanto a los diversos tipos de espectadores, fue evidente que los miembros de la orquesta depositaron en el grupo orquestal mismo esta referencia evaluativa. Aunque no se consideraran un público y espectadores oficiales, es a ellos, a los mismos intérpretes, a quienes va dirigida la ejecución, siendo los jueces más severos y valorados.

El entorno de los participantes indudablemente se evidenció como generador de identidad: este público conformado de las redes subjetivas de cada uno de los miembros de la orquesta. Las redes familiares, las amistades y la redes sociales en general resultaron un elemento fundamental para la consolidación del grupo.

En la realidad inmediata y cotidiana de los entrevistados fuera del ámbito musical aparecieron ideas y frases recurrentes y estereotipadas como la que condena al músico a “morirse de hambre” y a no ser capaz de lograr una estabilidad económica; en la realidad práctica los entrevistados desmitifican esta idea aunque constantemente hablaron de una incertidumbre a este respecto. La correlación del desempeño como profesional de la música y la garantía de trabajo no resultó clara; el buen desempeño no

se ubicó como garantía de buenos trabajos y al mismo tiempo la buena relación laboral y el profesionalismo implicaron el reconocimiento y llamado laboral de otros colegas. Como un trabajo ideal se entendió un espacio digno en donde el músico ejerciera plenamente su profesión y su expresión sin ser mal remunerado. Los trabajos mejor pagados, los denominados *huesos*, se vincularon casi exclusivamente con espacios en donde el músico no toca la música de su gusto. Esta práctica del hueso, *huesear*, se relacionó con el automatismo y el conformismo del músico, carente de este componente tan importante que es el placer en la música.

La autoconcepción de los miembros de la orquesta, como músicos, como no profesionales laboralmente hablando pero sí como personas que ejercen la práctica con profesionalismo, repercutió en cómo se concibió al grupo orquestal.

La orquesta como concepto general fue concebida como una agrupación de instrumentistas reunidos con un fin común que es la ejecución de ciertas obras, principalmente vinculadas a la música formal, a la música clásica. Fue esta unidad y comunidad lo que se destacó como carácter primordial y formativo de este tipo de grupo. En particular, el carácter o concepción de la Orquesta de Tlalpan se ubicó contemplando todos los planos y escenarios que la conforman.

Entre otros atributos, se habló de la orquesta como “un puente para estudio”, “un puente para trabajos”, una vía alterna, un trampolín, un espacio de enseñanza y aprendizaje, además de un espacio de convivencia.

Enfocándonos en la agrupación y en los subgrupos en ella congregados, aun cuando no se percibiera como un conflicto de orden mayor, la subdivisión en pequeños grupos evidenció ciertos roces y preferencias dentro del grupo. Sin embargo, estos conflictos y estas diferencias de personalidades no fueron tomados con mucha importancia entre los subgrupos y parecieron diluirse al momento de tocar. El nivel musical de ejecución pareció entonces separarse o abstraerse del cotidiano, o mejor dicho, del terreno extra-orquestal. Sin embargo, como mencioné en el apartado *La “Orquesta de Tlalpan” como objeto de sí*, aunque en apariencia sean dos formas diferenciadas o niveles distintos de interacción, ambas resultan en la misma medida y en un mismo grado, formas de interacción cotidiana con distintas formas de expresión. De ahí que la interacción musical resultara una posibilidad y un recurso alternativo de resolución de conflictos

interpersonales, de convivencia y buen trato social.

Aun así, se mencionaron casos en que aparecieron otras formas de resolución de diferencias: la salida y exclusión o auto-exclusión de quienes no se adaptaron al grupo, sucediendo lo que Goffman (1963/1986) comenta acerca de que las personas nos damos cuenta de que no alcanzamos un cierto nivel de exigencia dentro de la categoría social a la que supuestamente perteneceríamos (según nuestras características) y, en el caso de que haya una distancia amplia con la meta (conjunto de características) consensuada, será difícil integrarse a la comunidad.

“(el director de otra orquesta)...nos ponía a tocar rumbas o mambos, y pues para tocar eso, yo no estoy en una orquesta”.

“desde mi punto de vista, mi nivel es lo bastante bueno y avanzado para poder tocar el ‘primer violín’ y, sin embargo, sin haberme escuchado individualmente antes para conocer mis capacidades, me colocaron como segundo violín.”

Esta persona permaneció muy poco tiempo en la orquesta.

“Y normalmente el que no encaja en la orquesta ya no sigue yendo”

Resultó interesante observar cómo se generaron normas de conformación grupal, normas de aceptación, conocimiento e integración de nuevos miembros en este núcleo. Pese a que se dieron ciertos conflictos o poca cercanía en las relaciones personales, las diferencias y roces personales lograron, por lo general, convivir en el contexto de ejecución y compañerismo orquestal.

En términos generales podemos decir que, definitivamente, la Orquesta Juvenil de Tlalpan, desde la visión de sus integrantes, se consideró una orquesta diferente, especial, de las mejores del programa, incluso contemplada como primera sustituta de la Orquesta Filarmónica Juvenil (compuesta de los mejores instrumentistas de todas las orquestas delegacionales). Esta huella fue reafirmada en los espacios no propios o exclusivos de la orquesta delegacional, es decir, cuando los integrantes convivieron e interactuaron con miembros de otros ensambles. Se describió como una orquesta poco problemática (en contraste con cualquier otra orquesta donde inevitablemente y característicamente se dan conflictos de poder entre los instrumentistas), como una orquesta de muy buen nivel, como la más disciplinada, tomando en cuenta la actitud y compromiso de sus integrantes al interior de la Orquesta Filarmónica Juvenil en

contraste con los demás. Así mismo se describió como un ensamble con los mejores ejecutantes, como una comunidad integrada, y, al menos desde la visión al interior del *núcleo*, como una comunidad “amiga” cuyo espacio de convivencia no se limitó a los espacios de ensayos y conciertos. El encuentro orquestal ha implicado mucho más que el hecho de sólo tocar, no ha sido únicamente un lugar de aprendizaje del instrumento, tampoco ha resultado una obligación o requisito curricular para ser músico. La Orquesta ha significado más a un nivel personal y afectivo, ha sido un espacio valorado especialmente por convertirse en un lugar de convivencia, un encuentro de afectos y relaciones personales sublimadas al momento de compartir y ejecutar música en conjunto.

El factor de identidad, unicidad y autenticidad, sin duda, se relacionó con la figura del director Antonio Sanchís: figura de autoridad, de ejemplo, de referencia y en ocasiones de intimidación a la hora de ejecutar, de mucho respeto, formador y capacitador de músicos profesionales; el aspecto pedagógico y de disciplina al interior del grupo fueron aspectos que constantemente se resaltaron con relación a la práctica del director. El lenguaje y la narrativa vinculados más hacia lo emocional fueron estrategias que los integrantes identificaron como esenciales para lograr una asertiva comunicación y transmisión de conocimiento, tanto técnico como histórico.

De ahí que el hecho más trascendental que vivió el grupo durante mi estancia, fue la salida de dicha figura. Se habló de este acontecimiento siempre desde el dolor, la pena, el duelo, la resignación, relacionándose con la deserción de muchos actores, incluso como posible causante de la pérdida de esencia o de identidad de la agrupación.

“...ahora que el maestro se va, pues para mí fue un golpe muy fuerte....lo sentí demasiado y yo estaba a punto de dejar la Orquesta... Entonces sí, la verdad es que lloré mucho, sufrí mucho, me deprimí muchísimo” (Entrevistada 3)

En relación a los cambios derivados de este suceso, a pesar de tratarse de un grupo abierto, es decir, con una población fluctuante y poco estable, hubo algo en el interior de este núcleo que estabilizó estos cambios. Desde las palabras de los entrevistados deduje e interpreté la atribución de esta estabilidad al director y al grupo de avanzados (núcleo).

Ubico entonces éste como un episodio que movió y desordenó, que desestabilizó y

provocó crisis. Con la salida del director parecía que muchos de los avanzados y piezas estratégicas del juego, desertarían; comenzaron a ingresar muchos miembros nuevos, de forma que el grupo se compuso mayoritariamente de principiantes y en menor grado de avanzados, muchos de ellos con un gran apego emocional hacia el director.

Como comentamos en un inicio, en cualquier práctica social hay un cierto orden social del que formarán parte el surgimiento de conflictos y la manera de confrontarlos y solucionarlos. El mismo rompimiento de las reglas, los sucesos disruptivos y sus prácticas defensivas forman parte de este orden. (Blumer, 1969/1982).

En este caso, durante el proceso de elaboración de la acción conjunta, la conservación de la esencia e identidad orquestal, inminentemente se presentaron situaciones o eventualidades no programadas o desconocidas, como esta pérdida, la partida del director base, cuya salida implicó y exigió algún tipo de acción conjunta nunca antes experimentada por quienes la llevaban a cabo, de modo que se vieron obligados a encontrar la manera de ensamblar sus actos de una forma distinta a la acostumbrada. Estos sucesos disruptivos evidentemente generaron confusión, pero a partir de otras estrategias, se pudo llegar al resultado deseado.

Como mencionaron los entrevistados y entrevistadas:

“Como que somos una orquesta...Bueno, yo lo veía así, como que era más de todos que de una persona...” (Entrevistado 1)

“...yo estaba a punto de dejar la Orquesta pero pues bueno, por otro lado, pensé que tenía que continuar el trabajo que el maestro había logrado, ¿no? Porque no iba a ser en balde.”(Entrevistada 3)

Sucedió que, desde el interior del núcleo apareció este deseo de mantener la agrupación y de conservar su esencia a pesar de la ausencia del director Sanchís. En este momento considero que, a pesar de sí haberse generado cambios en la práctica orquestal, cambios en la estructura de los ensayos, cambios en la población, posibles cambios en el nivel de ejecución, en el repertorio interpretado, cambios disciplinares y de conducta, en la forma de enseñar, se rescató la identidad, el nombre del grupo y de su comunidad. Inesperadamente, la esencia de la Orquesta Juvenil de Tlalpan, hasta cierto grado se mantuvo por sí misma, a pesar de los elementos intrusivos, inesperados y disruptivos que provocaron cambios importantes en la práctica grupal.

El grupo se conserva actualmente y con una muy buena reputación. Independientemente de lo que suceda después, estos intentos de salvar la situación fueron un denominador común de pertenencia, dándole más cuerpo y sentido al acto conjunto. Esto se evidencia en el momento de la ejecución musical colectiva. Todos y cada uno de los que han celebrado el momento de encuentro con la orquesta: ejecutantes, espectadores, directores actuales y anteriores, profesores, público, familia, amigos, coordinadores, etcétera, fueron partícipes y lo seguirán siendo en este intento colectivo de orquestar.

REFERENCIAS

- Arvelo, A. (Director). (2004). *Tocar y luchar*. [video] Caracas: Cinema Sur & Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.
- Becker, H. (1963/1971) *Los Extraños. Sociología de la desviación*. Argentina: Tiempo Contemporáneo.
- Blumer, H. (1969/1982) *El interaccionismo simbólico: Perspectiva y método*. Barcelona: Hora.
- Brenet, M. (1976a). Concierto. En *Diccionario de la música* (Vol. 1). Barcelona: Iberia.
- Brenet, M. (1976b). Director de Orquesta. En *Diccionario de la música* (Vol. 1) Barcelona: Iberia.
- Brenet, M. (1976c). Ensayo. En *Diccionario de la música* (Vol. 1). Barcelona: Iberia.
- Brenet, M. (1976d). Instrumento. En *Diccionario de la música* (Vol. 1). Barcelona: Iberia.
- Brenet, M. (1976e). Música. En *Diccionario de la música* (Vol. 1). Barcelona: Iberia.
- Brenet, M. (1976f). Músico. En *Diccionario de la música* (Vol. 1). Barcelona: Iberia.
- Claudio Abbado en Caracas. (2005, 2 de febrero). *El Universal (Venezuela)*. Recuperado el 7 de octubre de 2008, de <http://www.abbadiani.it/italiano/dossiers/SudAmerica/Eluniversal5.html> - 99k
- DeNora, T. (2001). Aesthetic Agency and Musical Practice: New Directions in the Sociology of Music and Emotion. En Juslin P. & Sloboda, J. (Comps.), *Music and Emotion: Theory and Research*. (pp. 161-180). New York: Oxford University Press.

Dufour, M. (junio, 2006). Memoria, tiempo y música. *A parte reí. Revista de Filosofía*. Recuperado el 19 de agosto de 2008, de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/contenidos.html>

Fernández, P. (1999). *La afectividad colectiva*, México: Taurus.

Fundación Orquestas Juveniles Infantiles de Chile. (s.f.). *Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile*. Recuperado el 15 de octubre de 2008, de <http://www.orquestajuvenil.cl>

Goffman, E. (1963/1986). *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires: Amorrortu.

Goffman, E. (1953/1991). Texto 1. El orden social y la interacción. En Y. Wilking (Comp.), *Los momentos y sus hombres* (pp. 91 – 98). Barcelona: Paidós.

Goffman, E. (1959/2004). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrortu.

Hinojosa, A. (2008). *Centro Cultural OllinYoliztli, Orquestas y Coros Juveniles de la Ciudad de México*. [ms] México.

Hinojosa, A. (2008, 8 de septiembre). [Entrevista personal].

Hinojosa, A. (2007, 28 de febrero). [Entrevista personal].

Kvale, S. (1996). *Interviews: an introduction to qualitative research interviewing*. California: Sage.

Real Academia Española. (2001). Orquesta. En *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Recuperado el 10 de noviembre de 2011, de <http://buscon.rae.es/draeI/>

Real Academia Española. (2001). Sinestesia. En *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Recuperado el 10 de noviembre de 2011, de

http://buscon.rae.es/draef/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=cultura

Rodríguez Cerda, O. (invierno, 2003). Entrevista a Denise Jodelet. Realizada el 24 de octubre de 2002. *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, XXIV(93), 117-132.

Ruiz, A. (2001). Orquestas. En Casares, E. (Dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vols. 1-10). Madrid: SGAE.

Ruvalcaba, E. (2007). *Juguetería musical*, México: Universidad de Guanajuato.

Schutz, A. (1964/2003). *Estudios sobre la teoría social*. Buenos Aires: Amorrortu.

Secretaría de Cultura D.F., Centro Cultural Ollin Yoliztli. (s. f.). *Orquestas y Coros Juveniles de la Ciudad de México*. Recuperado el 3 de noviembre de 2011, de <http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/historiaccoy>

Secretaría de Cultura D.F., Centro Cultural Ollin Yoliztli. (s. f.). *Programa de Coros y Orquestas de la Ciudad de México*. Recuperado el 4 de diciembre de 2010, de <http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/cat-ollin/5032-programa-de-coros-y-orquestas-de-la-ciudad-de-mexico>

Tarde, G. (1901/1986). *La opinión y la multitud*. Madrid: Taurus.

Taylor, S. J. & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós Básica.

Weber, M. (1922/1964). *Economía y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.

APÉNDICES

APÉNDICE 1

LAS ORQUESTAS JUVENILES

La población objetivo de este estudio es la Orquesta Juvenil de la Delegación Tlalpan. El hecho de que la mayor parte de sus integrantes sean jóvenes y no sean, en apariencia o en términos formales, músicos profesionales, justifica mi interés por este tipo de orquesta en particular. Considero que estas características pueden facilitar mi empatía y, por lo mismo, mi capacidad de asumir papeles ajenos y lograr una familiarización y reconocimiento de los objetos y los significados de su mundo.

Para conocer un poco más acerca de esta agrupación, en este capítulo ahondaré un poco en la historia del proyecto social de Orquestas Juveniles del cual surgieron muchas de las orquestas juveniles en todo el mundo, para luego enfocarme en la incursión de una variante de este proyecto en nuestro país. Posteriormente me concentraré particularmente en la trayectoria de la Orquesta Juvenil de la Delegación Tlalpan.

1. Surgimiento y antecedentes del Programa de Coros y Orquestas Juveniles

Las orquestas Juveniles e Infantiles surgieron como proyecto a mediados de los años 70 en Venezuela. A partir de la idea que vincula la enseñanza musical con el desarrollo integral de un individuo, se toma a la música como una labor social, enfocada a jóvenes y niños de escasos recursos.

“En este escenario, la música nutre su imagen artística con elementos sociales, estimulando en los ejecutantes hábitos y actitudes positivas, tal como apuntan modernas tendencias en el área de educación por el arte. Esto se traduce en la construcción de la identidad, buen uso del tiempo libre, integración social, desarrollo espiritual, prevención de conductas irregulares, disminución de la pobreza e incluso en la creación de oficios y empleos.” (En Claudio Abbado en Caracas, 2005)

A partir de esta idea surgieron proyectos de gran prestigio y alta calidad musical, como la Sinfónica Nacional Juvenil de Venezuela y la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar. En ellas se han formado músicos mundialmente destacados. La primera es incluso reconocida internacionalmente y la segunda es considerada como una de las mejores orquestas de América. A partir ellas y de su impacto a nivel nacional e internacional, han surgido nuevos sistemas basados en el mismo modelo en diversas partes del mundo como es el caso de Estados Unidos, Chile, Brasil, Francia, Alemania, Italia, Argentina, entre otros países.

Las Orquestas Juveniles en Chile

En Chile, por ejemplo, durante los años 60, Jorge Peña Hen, después de constatar que gran parte de los estudiantes norteamericanos participaban en orquestas escolares, llevó la idea a su país y le agregó un contenido social, concentrándose principalmente en jóvenes de escasos recursos. Se creó entonces la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile, con el fin de brindar apoyo al movimiento orquestal a través de

distintos programas. Sus objetivos se centraron en incrementar el desarrollo musical, educacional y social del país.

Los impactos del programa se han evaluado en distintos ámbitos. En cuanto al ámbito educacional, se considera que se ha observado un mejoramiento en la concentración y atención de los estudiantes que participan en el programa y que la vocación pedagógica se ha desarrollado en algunos jóvenes al querer transmitir los conocimientos adquiridos. Por otro lado, el trabajo en la orquesta ha propiciado el uso positivo del tiempo libre, sobre todo en los grupos de escasos recursos, evitando así la incursión en drogas, violencia, prostitución, vagancia y alcoholismo.

En la aplicación de este programa en Chile, se ha observado también que el desarrollo personal y afectivo de los integrantes se ha visto fortalecido, al otorgárseles un prestigio social por ser miembros de la orquesta, fomentándose la paciencia, la perseverancia y el reconocimiento de logros. El proyecto mismo ha brindado oportunidades para la adquisición de oficios en orquestas profesionales.

En cuanto al ámbito social, al generarse nuevas formas en los jóvenes de ocupar el tiempo libre y al asistir las familias, amigos y vecinos a los conciertos y clases, el resto de la comunidad también se ve implicada e involucrada en el proyecto. De esta forma, se ha dado un acercamiento a las prácticas culturales y a la música orquestal, individualmente y a nivel comunitario.

Otro aspecto desarrollado ha sido el sentido del trabajo colectivo entre maestros, directores y alumnos, lo que permite que se desarrollen valores de solidaridad, amistad, compromiso, responsabilidad, trabajo en equipo y liderazgo. (Fundación Orquesats Juveniles Infantiles de Chile, 2008)

2. Las Orquestas Juveniles en México

Las Orquestas y Coros Juveniles en México

Las Orquestas y Coros Juveniles de México es un Programa Nacional que tiene como objetivo encauzar el tiempo libre de los niños y jóvenes hacia la creatividad artística y musical. En él participan jóvenes que se interesen por la música y que desean acercarse a ella como experiencia o incluso adoptarla como profesión. Quienes participan inician su aprendizaje tocando un instrumento, para posteriormente adquirir más herramientas técnicas.

Actualmente existen 105 Orquestas Sinfónicas Juveniles en toda la República, 64 coros, 3 Centros Nacionales de Formación Coral, 4 orquestas de nivel intermedio, 2 de nivel avanzado y una profesional, La Orquesta Sinfónica Carlos Chávez. (Secretaría de Cultura DF, Centro Cultural Ollin Yoliztli, 2010)

Particularmente, en este caso, nos interesa ahondar en el programa de orquestas llevado a cabo en la Ciudad de México, por ser la instancia a la que pertenece la Orquesta Juvenil de Tlalpan.

Las Orquestas Juveniles de la Ciudad México

El concepto de las Orquestas Juveniles inició en México en 1989 como alternativa para

acercar de manera práctica y vivencial a niños y jóvenes del país a la disciplina musical, teniendo como objetivo contribuir al desarrollo social de la comunidad donde se ubiquen. Se trabaja desde los niveles más básicos y en quienes se interesen por continuar su formación, la experiencia resulta un entrenamiento y preparación para ingresar a una institución académica profesional, o, en su caso, a una orquesta profesional. La convocatoria de ingreso es abierta a niños y jóvenes de 8 a 18 años. (Secretaría de Cultura DF, Centro Cultural Ollin Yoliztli, 2010)

Entre una de las riquezas del proyecto se contempla la oportunidad de vivir la experiencia de la interpretación musical colectiva, además de inculcar el orden y la disciplina como forma de trabajo. (Secretaría de Cultura DF, Centro Cultural Ollin Yoliztli, 2010)

¿Cómo se introduce el proyecto de Orquestas Juveniles en México?

Existen rumores de que, alrededor de los años 40's-50's, fue Carlos Chávez, fundador del Instituto Nacional de Bellas Artes en México, quien tuvo la idea de crear un proyecto similar al de Orquestas Juveniles de Venezuela en México, pero que finalmente se decidió por un proyecto institucional y oficial, en donde se fomentara el desarrollo de una orquesta profesional (INBA), dejando a un lado las orquestas como proyecto educativo y social. Incluso existen rumores de que fueron los venezolanos quienes tomaron la idea del propio Carlos Chávez para desarrollarla en su país, aunque al respecto no haya un documento que lo demuestre. (Secretaría de Cultura DF, Centro Cultural Ollin Yoliztli, 2011)

En una versión más conocida y oficial, Ariel Hinojosa, coordinador actual del Programa de Coros y Orquestas Juveniles de la Ciudad de México, comenta que por los años 70's, Eduardo Mata, considerado como uno de los mejores directores que México ha tenido, fue invitado a dirigir la Orquesta Simón Bolívar en Venezuela. Esta orquesta, como ya se mencionó anteriormente, es considerada como la mejor orquesta latinoamericana que alcanza el nivel de grandes orquestas a nivel mundial, como lo son la Orquesta Filarmónica de Berlín, la Orquesta Sinfónica de Nueva York, etc. Quedando impresionado al ver lo que sucedía en Venezuela, invitó a Manuel de la Cera a conocer este proyecto, quedando igualmente fascinado. Fue entonces que decidieron que era necesario hacer algo similar en México. Para esto eligieron a Fernando Lozano, quien siendo un director de orquesta a un alto nivel y teniendo experiencia tanto a nivel gubernamental como político, cumplía con el perfil adecuado para iniciar este proyecto. Fernando Lozano fue el fundador de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, del Centro Cultural Ollin Yoliztli y de la Escuela Vida y Movimiento, que de alguna forma reunían las características y retomaban un espíritu similar al del proyecto en cuestión. (Secretaría de Cultura DF, Centro Cultural Ollin Yoliztli, 2010)

Fue en 1989 cuando, al mando de Fernando Lozano, en ese entonces director de la Orquesta del ISSSTE, arrancó el proyecto de Orquestas y Coros Juveniles en México. Más concretamente, lo que Fernando Lozano hizo fue intentar crear una orquesta juvenil en cada delegación de la Ciudad de México, consiguiendo el apoyo de 11 de las 16 delegaciones de la ciudad. Cinco de ellas no se anotaron al proyecto. Las orquestas comenzaron sin ningún antecedente. Se compró una dotación de instrumentos totalmente nueva para ellas y se empezó el proyecto como una especie de proyecto piloto, experimental, no sabiendo si funcionaría ni qué alcances podría llegar a tener. Este fue el inicio y una primera etapa. (Secretaría de Cultura DF, Centro Cultural Ollin

Yoliztli, 2010)

Una segunda etapa consistió en aglutinar e involucrar a las Orquestas Juveniles que ya existían en diferentes lugares de la República. Para esto, Fernando Lozano se dedicó a viajar por todo el país, descubriendo que ya existían orquestas de bastante calidad funcionando en Veracruz, en Monterrey y en otros estados de la República. Estas orquestas fueron invitadas a participar en encuentros de orquestas y de directores en la Ciudad de México. Se dedicó también a fomentar la creación de Orquestas Juveniles en todo el país, asesorando en varios aspectos, como la compra de instrumentos musicales o la creación de una biblioteca adecuada, entre otros muchos aspectos. Para dar un ejemplo, la adecuación de las bibliotecas consistió en conseguir una serie de obras adaptadas especialmente para Orquestas Juveniles y distribuirlas por todo el país de modo que los muchachos miembros de la orquesta tuvieran a su disposición algún material y repertorio musical con el cual trabajar. (Hinojosa, 2007)

Una tercera etapa del inicio del proyecto con Fernando Lozano, consistió en crear un grupo de maestros y directores que, más que a un trabajo individual, dieran prioridad y valoraran el trabajo colectivo, el trabajo en equipo y el compromiso hacia el grupo del cual serían miembros. Estos maestros fueron encomendados para asesorar en su funcionamiento a las orquestas de los distintos estados de la República y, en su inicio, a aquéllas que apenas empezaban a funcionar. (Hinojosa, 2007)

Esto fue a grandes rasgos cómo el proyecto de Orquestas y Coros Juveniles inició en México. Fernando Lozano fue quien creó el equipo de trabajo a nivel docente y de dirección; muchos de los maestros y directores que participaron eran conocidos, colegas o amigos suyos. Entre las personas que participaron en el proyecto en su inicio, se encuentran los siguientes: Arturo Reyes, quien fue trompetista principal y jefe de personal de la Filarmónica de la Ciudad de México, asumió el papel de coordinador de maestros; Manuel de la Cera; la maestra Luz María del Moral, que había trabajado en el gobierno central del Distrito Federal con Fernando Lozano en Sociocultur, asumió el papel como gerente musical del proyecto; Óscar Botello trabajaba como administrador de Fernando Lozano cuando fue sub-director en Bellas Artes y posteriormente asumió el cargo de administrador de Orquestas y Coros Juveniles de México. (Hinojosa, 2007)

Durante su docencia en dirección orquestal en la Escuela Vida y Movimiento, Fernando Lozano tuvo una camada importante de directores que terminaban su carrera y fueron ellos quienes iniciaron en la dirección de las Orquestas Juveniles de la Ciudad de México. Para estos jóvenes directores que comenzaron aún siendo alumnos, el proyecto representó, además, un importante y valioso impulso en su carrera. Algunos de ellos han hecho carreras importantes, como en ese momento Guillermo Salvador, que llegó a ser director de la Orquesta de Guadalajara; Arturo Quesadas que ahora es director de la banda de la Escuela Vida y Movimiento; Mario Rodríguez que es ahora coordinador nacional de orquestas del Sistema Nacional de Fomento Musical; David Flores que es considerado un gran maestro de armonía; entre otros. (Hinojosa, 2007)

Fueron estas personas quienes integraron el equipo de trabajo de directores en cuestión docente y poco a poco, conforme el proyecto se fue consolidando, fueron agregándose e involucrándose otros maestros, directores y el personal necesario.

Difusión

Con ayuda del gobierno del DF, específica y concretamente en la Ciudad de México, se realizó una campaña de difusión del proyecto, en la que se publicaron anuncios en los periódicos más importantes y se hicieron *spots* televisivos. Cada delegación, por su parte, se encargó de difundir el proyecto en su zona correspondiente. La intención era juntar a aproximadamente 40 o 50 muchachos en cada una de las once delegaciones que acogieron el proyecto. En total, los jóvenes requeridos sumaban aproximadamente 600, lo cual no resultó una tarea difícil en una ciudad de aprox. 20 millones de habitantes. (Hinojosa, 2007)

Dificultades

Sin lugar a dudas, como suele ocurrir en cualquier proyecto y sobre todo en uno de carácter social, el proyecto de Orquestas y Coros Juveniles de México tuvo dificultades y se hizo de enemigos en su comienzo. Algunas escuelas profesionales de música se sintieron amenazadas y resintieron el surgimiento de este enfoque distinto al acostumbrado en el que la música se tomaba más como una herramienta en el ámbito de lo social y educativo que como una disciplina profesional. Por esto mismo, Fernando Lozano trató de mantener un perfil bajo y de no hacer una propaganda demasiado grandilocuente mientras el proyecto se consolidaba y tomaba sus verdaderas dimensiones. (Hinojosa, 2007)

Población e integrantes de la orquesta

Se dice que el programa de Orquestas y Coros Juveniles de Venezuela trabajó principalmente con niños y jóvenes de escasos recursos, aunque para esta investigación no se tengan datos que corroboren que todos los niños y jóvenes integrantes de las orquestas tuvieran estas características. Esto con la intención y con la idea, novedosa y poco común institucional y gubernamentalmente hablando, de que no se considerara ni únicamente se diera prioridad a programas alimenticios y de vivienda, sino que a la par se fomentara el bienestar espiritual de los jóvenes, de modo que se hicieran de los recursos emocionales y sociales necesarios para adquirir por sí mismos otro tipo de recursos materiales, y de esta forma, lograr una mejor calidad de vida. (Hinojosa, 2007)

Hinojosa comenta que, en México, la participación de jóvenes y niños con estas características de tener bajos recursos, no es exclusiva, habiendo en las orquestas personas de todo tipo de nivel socioeconómico e incluso gente con muchos recursos económicos. Sin embargo, la incorporación de jóvenes de escasos recursos, que sí representan una mayoría, se ha dado de manera muy natural, por ser justamente ellos quienes se acercan a las casas de cultura de las delegaciones en vista de no tener recursos económicos para pagar actividades recreativas y extraescolares en otros lugares, pagar clases particulares o comprar instrumentos. (Hinojosa, 2007)

En cuanto a la edad, los criterios de selección y permanencia son flexibles, aunque oficialmente el rango de edad sea entre los 8 y los 18 años. La edad para iniciar, considerada la mejor entre los 8 y 10 años, sí es tomada en cuenta debido a que se ha visto que los niños deben ya tener un cierto nivel de madurez, tanto en su desarrollo psicosocial como físico y psicomotriz. Antes de esto resulta difícil que logren integrarse plenamente a la dinámica, al ritmo y al trabajo grupal. Además se hace un trabajo exclusivo con los más pequeños debido a que tienen otras necesidades y capacidades y el modo de enseñarles debe ser distinto, más dinámico y cuidadoso. Es necesario que los profesores se concentren en enseñar cosas elementales, básicas y sumamente

prácticas como lo es por ejemplo la lecto-escritura musical. (Hinojosa, 2007)

Por estas mismas razones es que se intentan respetar y se evita mezclar los rangos de edad en el trabajo cotidiano. En ocasiones especiales, pero sólo eventualmente, sí se mezclan los grupos, algo que también resulta sumamente productivo, tanto para los pequeños que aprenden de los grandes, como para los mayores que pueden ir desarrollando y fortaleciendo capacidades pedagógicas enseñando a los menores. Paralelamente se estarán desarrollando habilidades psicosociales en todos ellos. (Hinojosa, 2007)

El límite de edad superior también es sumamente flexible, aunque se ha visto que alrededor de los 18 y 22 años, los muchachos empiezan a tener otro tipo de preocupaciones, prioridades o intereses, como los estudios universitarios, la economía familiar, el trabajo, o incluso hay quienes se dedican profesionalmente a la música, algo que paradójicamente los aleja de la orquesta por tener que dedicar más horas al estudio formal del instrumento y de la teoría musical. Todos estos factores conducen a que los jóvenes abandonen voluntariamente la orquesta, sin necesidad de establecer un límite de edad estricto y riguroso. Por lo general los muchachos permanecen en la orquesta hasta los 24 o 25 años. Muchos de ellos quieren seguir involucrados y continúan acercándose a ella, pero ahora como maestros, instructores o como apoyo en los conciertos. Incluso hay quienes participan de esta manera, pero ya como una forma de trabajo. (Hinojosa, 2007)

¿Cómo funciona el programa?

El programa ofrece de forma gratuita el préstamo de un instrumento musical después de que la madre, padre o tutor del interesado firme una carta responsiva y entregue algunos documentos. De esta forma es posible que el participante pueda llevarse el instrumento a casa para la práctica cotidiana. (Secretaría de Cultura DF, Centro Cultural Ollin Yoliztli, 2010)

Dentro de las instalaciones delegacionales, los alumnos son supervisados por maestros especializados y persuadidos a participar en los ensayos de las orquestas, primero con partituras especialmente facilitadas y posteriormente, adecuadas al nivel del alumno. (Secretaría de Cultura DF, Centro Cultural Ollin Yoliztli, 2010)

Se considera un sistema de enseñanza novedoso por no implicar planes de estudio ni formas de evaluación tradicionales. Desde un inicio los jóvenes de iniciación y los más avanzados conviven e interactúan en un mismo escenario. Uno de los discursos y filosofías del programa es la importancia de la colectividad y de los logros grupales, más que individuales. Entre los valores que se busca inculcar están el trabajo en equipo, la puntualidad, el orden, la disciplina, el respeto hacia la comunidad y la superación personal a través del esfuerzo cotidiano, además de potenciar el desarrollo psicomotriz y la formación artística y cultural de los participantes. (Secretaría de Cultura DF, Centro Cultural Ollin Yoliztli, 2010)

Directa e indirectamente las familias y las redes cercanas de los integrantes se involucran en el quehacer orquestal, musical y artístico al formar parte fundamental del público permanente y constante. Las Orquestas y Coros Juveniles de la Ciudad de México ofrecen regularmente conciertos en sus comunidades de forma gratuita. (Secretaría de Cultura DF, Centro Cultural Ollin Yoliztli, 2010)

Además de los cursos regulares, anualmente se organizan cursos de verano gratuitamente en el Centro Cultural Ollin Yoliztli con distintas asignaturas como teoría musical, coro, instrumento y práctica orquestal en los tres diferentes niveles e impartidas por maestros especializados. (Secretaría de Cultura DF, Centro Cultural Ollin Yoliztli, 2010)

Continuidad: Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México

Dentro del programa existe la posibilidad de continuar el aprendizaje y perfeccionar la experiencia interpretativa orquestal en un nivel más elevado, formando parte de la Orquesta Filarmónica Juvenil de la Ciudad de México. Esta orquesta, fundada en el año 2000, está formada por los alumnos más avanzados de las diversas orquestas sinfónicas juveniles y es dirigida colectivamente por los directores de estas agrupaciones. Su sede también se ubica dentro de las instalaciones del Centro Cultural Ollin Yoliztli, específicamente en la Sala Silvestre Revueltas. Esta orquesta ha generado espacios de presentaciones permanentes como el concierto anual navideño, la muestra del Centro Culutral Ollin Yoliztli en el Teatro de la Ciudad, además de las presentaciones regulares en diversos foros comunitarios de la Ciudad de México. Además de ofrecer conciertos, la orquesta Filarmónica Juvenil participa y colabora en la formación de nuevos directores de orquesta en los cursos ofrecidos para este fin en el Centro Cultural Ollin Yoliztli. La agrupación ha realizado giras alrededor de 8 ciudades de la República Mexicana. (Secretaría de Cultura DF, Centro Cultural Ollin Yoliztli, 2010)

De acuerdo con el documento proporcionado desde la Coordinación del Programa de Coros y Orquestas de la Ciudad de México (Hinojosa, 2008), se obtuvo la siguiente información:

Estructura y funcionamiento



Personal Académico Adscrito al Programa

- 1 Líder Coordinador General
- 1 Coordinador de Coros
- 12 Directores de Orquesta
- 9 Directores de Coros
- 24 Docentes
- 702 Estudiantes (164 en coros, 538 en orquestas)

Áreas de trabajo para las orquestas

- 1) Trabajo coral y de sensibilización
- 2) Clases grupales e individuales de instrumento
- 3) Taller seccional
- 4) Taller de orquesta
- 5) Taller de lenguaje musical

Centros Orquestales

- Nivel preorquestal infantil
- Nivel básico
- Nivel intermedio
- Nivel avanzado
- Selección para la Orquesta Filarmónica Juvenil de la Ciudad de México

Vinculación con la comunidad

- Niños, jóvenes y adultos que tocan (y cantan) en los Centros Orquestales (y Corales)
- Familias de quienes participan directamente
- Amigos y conocidos que asisten a conciertos tanto de una orquesta o coro particular como a los conciertos más amplios donde se reúnen varias agrupaciones
- Público general que entra en contacto con el sistema valorándolo como esfuerzo social y educativo.

Población en orquestas

- 538 estudiantes
- Profesores hora/semana 2007: 44
- Profesores hora/semana 2008: 139

Centros Orquestales

Delegaciones con Centro Orquestal	Número de alumnos	Maestros de instrumento	Presentaciones mensuales
Álvaro Obregón	23	2	Al menos 1
Benito Juárez	37	6	Al menos 1
Cuajimalpa	15	3	Al menos 1
Cuauhtémoc	80	0	Al menos 1
Gustavo A. Madero	55	7	Al menos 1
Iztapalapa	60	9	Al menos 1
Magdalena Contreras	30	30 becarios	Al menos 1
Miguel Hidalgo	45	10	Al menos 1
Milpa Alta	30	2	Al menos 1
Tláhuac	61	6	Al menos 1
Tlalpan	52	4	Al menos 1
Venustiano Carranza	50	10	Al menos 1

Por lo que nos comentó el coordinador del programa, Ariel Hinojosa (2008), fueron únicamente 5 delegaciones las que no se involucraron con el proyecto de orquestas formales:

- En la Delegación Coyoacán no se dio licencia debido a que ya se contaba con una orquesta sinfónica profesional.
- En la Delegación Azcapotzalco no se contaba con un espacio adecuado.
- En la Delegación Milpa Alta no se implementó el programa debido a que esta comunidad es de tradiciones muy arraigadas. La forma de animar musicalmente sus eventos ha sido siempre a través de música de banda, por lo que una orquesta sinfónica rompería con este esquema tradicional. Existe la modalidad en un formato distinto.
- La Delegación Iztacalco formó una orquesta por cuenta propia, que no pertenece y no sigue los lineamientos del programa de Orquestas y Coros Juveniles de México.
- La Delegación Xochimilco.

APÉNDICE 2

GUIA DE ENTREVISTA

Orquesta

- ¿En qué piensas cuando escuchas la palabra orquesta? ¿Qué es la orquesta para ti? ¿Qué representa?

Música

- ¿Qué es la música para ti? ¿Por qué entraste al mundo de la música? ¿Cuál es tu historia en la música?

Autoconcepto

- ¿Cómo te defines tú, qué palabras, categorías te definen?
- ¿Por qué entraste a la orquesta?

Orquesta de Tlalpan

- ¿Cuál es la historia de la orquesta como la conoces? Dentro de su historia, qué momentos crees que se han presentado, importantes y básico. ¿Qué le ha dado continuidad, historia?
- ¿Cómo llegaste ahí? ¿Cuál fue tu primera impresión al entrar? ¿Quiénes conformaban el grupo? (edades, personas, delegaciones, etc.) ¿Quién dirigía?
- ¿Cómo se ha dado tu cambio de papeles? ¿Qué elementos permanecen constantes desde que tú entraste? (personas, dinámicas, director, maestros, etc.) ¿Qué ha cambiado?
- ¿Cuáles eran los ritos de ensayos y de conciertos? ¿Cómo ha cambiado eso? ¿Sigue habiendo una misma estructura? ¿Siguen habiendo las mismas reglas?
- ¿Qué pasa cuando alguien se equivoca? ¿Cómo lo resuelven? ¿Siguen tocando? ¿Quién “corrige” el error? ¿En quién se basan para seguir, por ejemplo, el ritmo, los matices? ¿Es notorio cuando alguien hace un error o lo sienten más como algo colectivo? ¿Qué sientes cuando tú te equivocas? ¿Cómo regresas si te pierdes?
- ¿Cuáles son las normas que se deben seguir para ser parte de la orquesta? ¿Hay alguien que no las siga? ¿Qué pasa cuando esto sucede? ¿Hay alguien que constantemente las rompe? ¿O incluso resulta una constante no seguirlas, o seguir sólo ciertas reglas básicas?
- ¿Cómo te sientes si llegas tarde, si se te olvida una partitura, si no vas a un ensayo, etc.?
- ¿Cómo te sientes si te equivocas durante un ensayo y durante un concierto? ¿Sientes culpa?

Durante ejecución:

- ¿Qué pasa cuando hay errores? ¿Cuáles son las estrategias para solucionarlos? ¿Quién debe adaptarse a quién? ¿Hay momentos en que tengas que adaptarte al error para que no se evidencie tanto? ¿Qué correctivos utilizas? (gestos, caras, marcas más tiempos, etc.)

Fuera de la ejecución:

- ¿Qué correctivos utilizan? ¿Son correctivos individuales o colectivos?

- ¿Qué estrategias? (discursos directos, indirectas, comentarios al aire, etc.)

Gustos en común

- ¿Qué es lo que más te gusta hacer?
- ¿Qué es lo que más te gusta de la orquesta? ¿Disfrutas estar en la orquesta?
- ¿Qué música te gusta escuchar? ¿Qué música te gusta tocar?
- ¿Qué repertorio te gusta tocar más?
- ¿Qué papel tiene la música en tu vida cotidiana?

Problemáticas en común

- ¿Hay alguna que sientas que compartes con los demás?

Impacto

- ¿Hasta dónde llega o impacta la vida de orquesta en la vida cotidiana de sus miembros? (estudios, prioridades, círculo de amigos, etc.)
- ¿Cómo afecta tu vida estar en la orquesta? (viernes). ¿Dejas de hacer algo por ir a ensayos? ¿Tiene consecuencias positivas estar en la orquesta? ¿Cómo te ven los demás (familia, amigos, etc.) por estar allí?
- ¿Qué lugar (en prioridades) ocupa la música / orquesta en tus actividades?
- ¿Cómo afecta tu vida la práctica musical? ¿Dejas de hacer cosas por practicar? ¿Tiene consecuencias positivas la práctica musical? ¿Cómo crees que los demás te ven por el hecho de saber tocar un instrumento?

Concepto músico

- ¿Qué significa para ti ser un músico?
- ¿Cómo describes a un músico?
- ¿Cómo describes a un aficionado?
- ¿En qué papel te colocas? (músico o no-músico) ¿Cómo te ves a ti mismo?
- Ubicas algún lenguaje, formas de ser, de vestir en común...?

Concepción del público

- ¿Cómo consideras al público? ¿Qué importancia tiene para ti y para una orquesta? ¿Cómo consideras su opinión? ¿Crees que su juicio sea valioso / objetivo? ¿Te importa que a ellos les guste lo que ustedes tocan? ¿Qué pasaría si nunca tuvieran presentaciones o si nunca nadie los escuchara externamente? (tendría el mismo sentido?)

Orquesta de Tlalpan

- ¿Cómo concibes a la Orquesta de Tlalpan?
- ¿Qué calificativo le darías? ¿Qué tipo de orquesta es? ¿La consideras profesional...?
- comparándola con una orquesta profesional
- con otras orquestas de jóvenes
- con otras orquestas juveniles
- ¿A qué aspiras estando en esta orquesta? (para qué) (aspiras estar en otra orquesta o este es tu límite?) (Piensas tomar la práctica orquestal como un estilo de vida o de trabajo?)
- ¿A qué piensas que aspiran la mayoría de los que están aquí, o como los dividirías...?

Requisitos

- ¿Qué habilidades se requieren para estar en la orquesta?
- ¿Estás de acuerdo con estos criterios?
- ¿Te gustaría que fueran distintos? (¿Te gusta que sea tan fácil el ingreso?)

Relación con otras orquestas (exogrupos)

- ¿Tienen contacto con otras orquestas?
- ¿Tienen contacto con otras orquestas juveniles? ¿Qué tan frecuente?
- ¿Crees que haya alguna especie de competencia? Por ejemplo, ¿se comparan mucho

Subgrupos

- ¿Cómo clasificas a los que están en la orquesta (niveles, experiencia, etc.)?

Códigos y normas

- ¿Qué nunca debes hacer? ¿Debes ayudar, debes corregir, cuándo es el momento oportuno, cuándo no? etc.)

Anomia

- ¿Te sientes distinto, negativa o positivamente al resto de la mayoría parte de los jóvenes?

Público y su Complacencia

- ¿Qué tan importante resulta complacer al público? ¿Son los ejecutantes quienes deben pensar en su público o es el público quien debe adaptarse a lo que la orquesta considera prioritario?
- ¿Resulta fácil complacer al público? ¿Cómo lo consideran los miembros de la orquesta? ¿Es prioritario complacerlo? ¿Es bueno que se complazca fácilmente, les gusta o quisieran que fueran más “estrictos” en sus críticas? ¿Alguna vez están de acuerdo con su criterio? ¿Qué sintieron cuando les abuchearon en el zócalo?
- En qué lugar colocan la satisfacción del público?

Instrumento

- Plátame de tu instrumento. Qué significa para ti...qué implicaciones, compromisos responsabilidades tiene...¿Qué sabes de los demás instrumentos? ¿Qué sabes de su cuidado? ¿...de lo que significa para los otros músicos?
- ¿Qué sientes de tener tu instrumento? ¿Sientes que te diferencias?

Red

- ¿Quiénes te van a ver? ¿Quiénes componen el público?
- ¿Con quiénes tienen contacto a nivel institucional? ¿Secretaría? ¿Coordinación? ¿Otras orquestas juveniles? ¿Otros maestros y directores? ¿Otras orquestas? ¿Orquestas profesionales?

Concepto del músico en la red familiar, social...

- ¿Sus familias apoyan estar en la orquesta? ¿Apoyan moción de quererse dedicar a la música? ¿Crees que siga prevaleciendo esta idea de “como músico te mueres

de hambre”?

Momento de ejecución conjunta

- Plátame cómo “hacen” para tocar, dónde pones atención, qué papel juegan los demás, cómo lees lo que los demás hacen. (Cómo es su comunicación? Sin palabras...)

Concierto

- ¿Cómo vives un concierto? ¿Qué emociones te provoca? ¿Qué es tocar en un concierto con público? ¿Cómo sientes de presente al público? ¿Cómo te concentras?

Estructura del grupo

- ¿Quiénes son personajes clave en la orquesta?

Rituales, estructura de situaciones

- ¿Cómo es la estructura de un ensayo? ¿Cómo es la estructura de una presentación? (rituales)

APÉNDICE 3

CARTA DE PRESENTACIÓN Y PROPÓSITOS DEL ESTUDIO

México , D.F. a 2007

A quien corresponda:

Para obtener el título de licenciatura en la carrera de psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México, yo, Mariana Gómez Lvoff, presentaré la tesis titulada “Psicosociología de una orquesta juvenil”, dirigida por la Mtra. Ma. de la Luz Javiedes.

Este trabajo tiene como objetivo el analizar y contemplar a una orquesta, de ser posible a una de las orquestas juveniles de nuestro país, más que como una simple agrupación y un trabajo en conjunto, como una “micro-sociedad”. Se ubicarán y analizarán los componentes que caracterizan el comportamiento del grupo orquestal como sociedad, que desde la perspectiva teórica del interaccionismo simbólico es considerada como una acción. Al hablar de ella nos estaremos refiriendo a una vida en grupo, la vida de un determinado grupo, del grupo “orquesta”, enmarcado y delineado por un complejo de acciones y significados en común que definen una situación en común . Un grupo que al tener una vida compartida, con aislamientos ocasionales, un rincón y espacio propios, enemigos (competencias) comunes, placeres, costumbres y lenguajes propios, construye y crea una subcultura propia. De ahí que se intenten analizar los componentes que dan pie a considerar este ensamble (de personas e instrumentos) como un ensamblaje de actividades, y por lo mismo, como una micro-sociedad (en constante acción), como un grupo con cultura e identidad propias, a través de una constante interacción entre quienes lo conforman y una interacción entre el grupo mismo y agentes externos a él.

Uno de mis acercamientos con la música me llevó a conocer los Coros y Orquestas Juveniles de México y, posteriormente, a enterarme de los objetivos del proyecto, que además de musicales son de carácter social. De ahí que surgiera mi interés por trabajar con alguna de las orquestas juveniles como objeto del trabajo de tesis. El hecho de que la mayor parte de los integrantes sean jóvenes y (aún) no sean músicos profesionales, justifica mi interés por este tipo de orquesta en particular. Considero que estas características pueden facilitar mi empatía y por lo mismo mi capacidad de asumir papeles ajenos y lograr una familiarización y reconocimiento de los objetos y los significados de su mundo.

Para lograr esto será necesario un acercamiento con la agrupación con la que se trabaje, de manera que resulta importante ahondar un poco en la historia del proyecto social de Orquestas Juveniles en todo el mundo, para luego enfocarse en la introducción de este proyecto en nuestro país. Posteriormente se particularizará en la trayectoria de la Orquesta Juvenil elegida.

De ser posible, mi interés se centraría en trabajar con la Orquesta Juvenil de la Delegación Tlalpan debido a cuestiones prácticas de cercanía y accesibilidad. A partir de entrevistas a profundidad a varios de sus miembros, se profundizará en las relaciones y en la interacción dada desde el punto de vista de los actores en una situación determinada. Por otro lado, a través de una observación participante, se pretende analizar el fenómeno “orquesta” como situación y colectividad. Con el empleo de estas dos técnicas, se pretende hacer un estudio y un análisis del interaccionismo y

funcionamiento de esta estructura, de manera que sea posible ver a esta agrupación, como se dijo en un principio, más que como un trabajo en conjunto, como una pequeña sociedad.

Mi intención es realizar entrevistas a entre tres y cinco integrantes de la orquesta y a partir de ellas, efectuar un análisis cualitativo del discurso.

En principio tengo contemplado tener un encuentro con cada persona entrevistada y en caso de ser necesario, se planearía una segunda sesión, siempre y cuando el entrevistado así lo desee. Cabe aclarar que, después de transcrita la entrevista, se le entregará una copia con el fin de que éste pueda hacer aclaraciones y especificar si todo puede ser utilizado en la tesis.

Es importante destacar el carácter de anonimato voluntario que tendrán las entrevistas.

Por otro lado, también se pretende hacer observaciones de tipo participante durante ensayos y presentaciones.

Es en el marco de esta investigación que le pido colaborar conmigo.

Agradezco de antemano su cooperación y me pongo a sus órdenes para cualquier duda e información adicional.

Atentamente
Mariana Gómez Lvoff
mari7582@hotmail.com
Facultad de Psicología, U.N.A.M.

Agradecimientos

A la Orquesta Juvenil de Tlalpan, a sus músicos, especialmente a Óscar, Alan y Azucena quienes con palabras, música y mucho corazón, compartieron vivencias y sentires como músicos y seres humanos.

A Ariel Hinojosa y al Mtro. Antonio Sanchís por permitir y facilitar esta incursión, siempre confiando, brindando todo el confort y abriendo sus puertas en todo momento.

A mis lectores. Especialmente a Luzma por todo el apoyo, el consejo, la guía, la enorme paciencia y el aguante durante tanto tiempo. Gracias a ella, a Pablo, Blanca, Rafa y Claudette por hacer más ligeros los últimos pasos cuesta arriba.

A la UNAM: por ser semillero y espacio de formación y conciencia. A todos los personajes clave que acompañaron mi paso por ahí.

A la Mamá, Sandi, por ser una mujer admirable, entrañable y excepcional. Gracias por tu apoyo en todos y cada uno de los sentidos, hasta en los detalles más pequeños pero más significativos; sobre todo gracias por tu afecto, por tu tantísimo cariño, paciencia, comprensión, certeza y amor incondicional que fueron la mejor plataforma para la poca o mucha madurez lograda en todo este camino, pero sobre todo para el enorme disfrute, placer y plenitud de lo hasta ahora vivido.

A Papá: por estar aquí de tantas formas; por dejarme esta hermosa semilla y esta capacidad de hacer, vivir, llorar y sentir la música. Por acompañarme cada vez que escucho, toco y canto. Por darme tanto en tan poco tiempo y por dejarme tan hermosa herencia. “Unsterblich Leben...”

A Lucía, a la Lucha que se hace: por lo tanto que puedo omitir y que tú entenderás. Por todo lo no dicho y lo tanto sentido y compartido. Por tu humor y locura únicos, por tantísima complicidad, amistad, tele-empatía, hermandad en todos los sentidos, compañerismo y acoplamiento musical únicos. Por todos esos secretos y confesiones, las risas y los llantos co-sentidos.

A Cris: por ser una maravillosa hermana, admirable persona y enorme ejemplo como mujer; pero sobre todo por ser parte fundamental de estos lazos y afectos que me permiten ser y que me permitieron crecer; por todo tu cariño y afecto incondicional. Gracias por tanta historia, complicidad y confianzas. Es muy reconfortante saber que pase lo que pase seguiremos con esto tan lindo y que cada vez se transforma en algo más y mejor. “Quesquesería” muy bonito que estuvieras aquí. A Pável: porque es increíble que quepa tanta luz, tanto encanto, humor y tantísima magia en un cuerpo tan chiquito. Eres lo máximo, adorable personita y un gran nuevo sentido en mi vida. Gracias Fede por decidir ser parte de toda esta locura.

A Edmundo, alias M.L.: por saberte y sentirte. Por los tambores y conejos en el corazón. Porque desde que coincidimos en nuestras historias me has podido dar esta certeza y confianza invaluable. Porque contigo puedo ser perfectamente yo. Por aceptar ser compañero de vida, cómplice de miradas, risas y llantos, por tu inagotable paciencia e infinito apoyo, por ese abrazo tan regenerador; por todo lo que hemos construido, compuesto y descompuesto, por lo que hemos sido capaces de desarmar y transformar. Gracias por la lucha, por dejarme ver y sentir otros mundos, otras

miradas, acompañarme en esta construcción permanente, por tu cariño, amistad, afecto y amor empapados siempre de muchas y otras músicas.

A Jorgito, a Kokiko: porque me hubiera encantado darte esta tesis en persona y recordarte lo mucho que significas para mí, lo mucho que te admiro y lo chingón que eres. Seguirás estando en cada canto; te quiero mucho y te voy a extrañar. “Ruh’n in Frieden alle Seelen ...”

A la Gomiza. A todos los tíos y tías, primos y primas, sobrinos y sobrinas. A Chupis: por la sonrisa, la risa y el humor inagotables a pesar de tanto. Por tu indudable e incuestionable “estar” cada vez que lo necesito. Por tu compañía, amistad, cariño y constancia todos estos años. A Gracia: por tu cariño y garantía de apoyo en los momentos más difíciles, por ser un ingrediente tan importante en la familia y darnos tanta alegría y los placeres más únicos al paladar. A Álvaro: por convertirte en cómplice musical, gran maestro y enorme e incondicional apoyo. A la Cuata: por tanta gemelez, ingenio, carcajadas, creatividad, afinidad y locura. Por podernos ver la una en la otra...por saber a lo que nos referimos. Al Cuatito: por la simetría, la palindromía, maestría e ingenio lingüístico y musical contagiados. A Alvarín: por las noches de infancia, panteras rosas y agüitas amarillas, y un compartir no frecuente pero muy disfrutado y querido. A Roge: por tu cariño y ejemplo de gran perseverancia. A Ana y Ale: por ese encanto, simpatía, inteligencia, sensibilidad y musicalidad. Gracias al Jefe, a Cucui, Beti, Gabriel, a los sobrinos yucas y canadienses. Gracias a toda la Gomiza (y anexos) por hacer de la música una forma de vivir y convivir, de relacionarnos, de disfrutar, gozar y de crecer. Por su presencia y red de apoyo en todo momento, por ser el público más fiel. Gracias por enseñarme e involucrarme en esta bonita forma de vivir la música y la vida.

A Tito: por esta bonita garantía de saber que estás; por ser esa necesaria referencia y parte de los cimientos e importantísimo amarre que me han permitido caminar con un mínimo de equilibrio y firmeza. Por ese enorme y reconfortante abrazo. A mis primas Laura y Susi por sus sonrisas y su cariño desbordante.

A las Abuelas, “Omi” y “Abue” por ser parte fundamental de esta historia de vida y darme tan bonitos recuerdos y sustentos. Por cumplir a la perfección su papel de abuelas, con tanta sabiduría y ternura.

A las periquitas australianas. Sarya, Andrea, Lucha, María, Sulamita, Ana: por ser una constante en el recorrido por la facultad; por su amistad, compañía, por las risas, los bailes, las reuniones, las brujerías, los partidos, los muchos aprendizajes, las ñoñadas, confidencias, complicidades y sobre todo su enorme ejemplo como mujeres y psicólogas sociales. Sarya: gracias por tanta hermandad, por tu sensibilidad y apoyo, por todos los encuentros y rencuentros a lo largo del camino, por las mexicalapas, por los bailes, las machincuepas, por los cantos, por las pláticas inagotables y los chismes rituales y abrazos reconfortantes. Andreíta: porque desde el principio coincidimos en las alegrías y placeres de la vida, por las pamboleriadas, por las risas, las ricas platicadas, tus múltiples encantos y capacidades, tus muchos ejemplos de decisión y perseverancia, tu alegría y buen ánimo que tanto contagian. Mariquita: admiración enorme por tu determinación, perseverancia, congruencia y lucha en todos los rubros, pero sobre todo gracias por darme esa garantía de confianza, afecto y tanta e incondicional amistad. Sula: por ser tan tú, por darme inspiración para ver la vida desde tantos ángulos tan

locos y asombrosos, por las apariciones tan oportunas en tantos momentos especiales. A Ana: por haber sido columna emocional durante tanto tiempo.

A Andrés: por tanto camino andado, por todo el cariño y admiración mutua, por todos los viejos y nuevos descubrimientos y por seguirme acompañando de muchas maneras.

A la Banda. Juanito y Beto: por toda la historia de amistad, por ser familia; a Ricardo, Karel, Pedruchan, Toni, y a toda “la banda” por los momentos más divertidos, las locuras y aventuras más sinceras y auténticas.

A Pablito Velasco por ser familia, por el humor y el bien-estar.

Tania D.: por todos esos momentos de acompañamiento mutuo en momentos tan importantes y difíciles en nuestras vidas. Por ser gran inspiración y ejemplo de vida, perseverancia, resistencia y optimismo. Por ser una amiga invaluable con quien siempre estaré muy agradecida.

Tania H. y Danaë (con dos puntitos): por la amistad, por todos los momentos y carcajadas, historias y recuerdos que siguen siendo parte fundamental de nuestra cotidianidad y sustento afectivo.

A Sandi: por esa amistad que nunca dejará de ser y por todos los cantos, bailes y simplezas más divertidas y disfrutadas. Por haber estado con todo el corazón en esos momentos tan duros.

A Trini: por esa larga permanencia, constancia, presencia y fidelidad. Gracias por tus cuidados, tu cariño y tus formas tan únicas.

A Mari (Maru) y a toda la familia Jurado porque desde un principio me hicieron sentir parte de esta bonita red familiar y de tanto afecto.

Al Circo Social y a Machincuepa, gracias por abrirme sus puertas a este mágico laboratorio de transformaciones personales y colectivas, por acompañarme todos estos años y dejarme ver que la madurez en esta vida no es posible si no está acompañada de la locura más irracional y más gozosa. Gracias Sarya y Sula por toda la historia y por seguirnos acompañando y no dejar de ser parte de esta aventura. A Rosi y Linda, por ser las mejores colegas y ahora víctimas de ser etiquetadas como “nuevas mejores amigas”. A ustedes cuatro por su ejemplo como mujeres y amistad invaluable. A Angi, Doli, Vannia, Lau, Pili, mujeres admirables, amigas y excelentes compañeras; gracias a todas por la confianza depositada y el gran ejemplo. Gracias a Mari Paz por su inmensa calidez, a Mar y Juli por su dedicación e incuestionable apoyo. Gracias a Juan, Jorge, José, Luis, Osiris, Joaco por su sensibilidad, locura, afecto y creatividad de vida. A tod@s l@s machincuepo@s gracias por adentrarme y acercarme a una realidad de tanta magia generadora y regeneradora.

A la música. A los proyectos que me permiten gozar, soportar y disfrutar esta vida. Gracias a los Bossanónimos: a Gabito por acompañarme e iniciar juntos este hermoso quehacer;...a Lucha, Pepe y Tello. A las Diapasitas, Mai y Ceci por este nuevo y lindo experimento. A Lore, Javi y a toda la banda “corera” por disfrutar juntos de este reír y cantar colectivos.

A todos quienes fueron pieza fundamental para iniciar y seguir en este camino musical: Ana María Tradatti por la enseñanza inmensa acompañada de tanto afecto y dedicación, por darme la base de todo lo poco o mucho que sé; a Alex, por la amistad y por dar ese primer empujón y confianza para aventarme al ruedo; a Adrián por conectarme con el mundo del canto y el placer de la informalidad musical; a Hebe por compartir sus secretos y conectarme con el poder y sensualidad de la voz como la mejor arma.

A Camilo, Chuchín, Mundo y Vla: por ser mis anónimos, preferidos y mejores maestros, por mostrar que la riqueza de la música está en compartirla, que es más rica y disfrutable cuando no es de nadie, cuando es motivo de encuentros y afectos; por hacer de la música un juego tan natural, poco pretencioso y cotidiano y por comprobar que las formas más simples y cotidianas dan los resultados más complejos y encantadores. A Xitla, los yerbitos, los psiquesones, por ser parte de estos encuentros y ser gran inspiración.

A las comunidades y a todos los corazones zapatistas: que son la esperanza y el mejor ejemplo de concertación conjunta y colectiva. A todas y todos quienes creemos en otras formas de orquestar y en otras músicas.

A la música y al arte como detonadores de esperanza y transformación social, como eso que ha permitido que nuestros pequeños mundos personales y sociales no se desmoronen a pesar de tanto...por mantenernos vivos, dejarnos concertar, orquestar y reconstruirnos como mejores seres humanos en sociedad.